IGOR BAGGIO

A dialética da composição musical em Theodor W. Adorno

São Paulo

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

A dialética da composição musical em Theodor W. Adorno

Igor Baggio

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientador: Prof. Livre-Docente Vladimir Safatle

São Paulo

2015

Para minha família, Maria, Ildo, Ana e Cristine.

AGRADECIMENTOS

A minha família, minha mãe, meu pai e minha irmã pela confiança e pelo apoio incondicional.

A Cristine Bello Guse, pela dedicação, pelo constante incentivo e pela paciência.

A todos os amigos e colegas do grupo de orientandos e do grupo de Filosofia da Música, que me acolheram de modo tão generoso desde meu primeiro dia na FFLCH, especialmente Eduardo Socha e José Calixto Cahon, com quem pude debater praticamente cada ideia presente nessa pesquisa e Jean-Pierre Caron e Antonio Herci, cujas ideias vivas sobre a composição musical forneceram, em muitos momentos, o contraponto perfeito para o debate acadêmico sobre a filosofia da música adorniana.

Ao Prof. Vladimir Safatle, pela confiança, pelo exemplo de integridade na pesquisa filosófica, por ter acreditado na ideia desse trabalho e por ter aceitado orientá-lo, meus mais sinceros agradecimentos.

A Profa. Lia Tomás, por ter me apresentado à obra de Adorno pela primeira vez e ter sido uma grande incentivadora desde o início.

Aos Prof. Flô Menezes, que vem acompanhando essa pesquisa em todas suas bancas e que sempre contribuiu à mesma entusiasticamente com observações instigantes sobre a composição de música radical.

Ao Prof. Jorge de Almeida, cuja pesquisa sobre os ensaios de juventude de Adorno sempre foram uma inspiração maior para meus esforços de interpretação junto aos textos de Adorno e pelas críticas e sugestões dispensadas no exame de qualificação, que me ajudaram a definir o rumo do texto.

A Cíntia Alves, pelas ótimas aulas de Alemão e pela amizade.

Ao Alexandre Roehl, por ter cuidado dos exemplos musicais com tanta atenção.

Por fim, a Fapesp, pela bolsa de estudos sem a qual este trabalho não poderia ter sido realizado.

Um discurso sobre a música pode se tornar um substituto para a criatividade musical quando ele aventura-se em áreas nas quais a própria música não pode deliberadamente entrar. Desse modo uma nova poética da hermenêutica e da estética musicais toma forma, algo que Adorno levou às últimas consequências. O discurso musical complexo, polifônico e polissêmico de Adorno – com suas características células de pensamento que se multiplicam em amplos sistemas de pensamento – deixaram um legado significativo de ideias e questões para duas gerações de músicos. Adorno nos ensinou como analisar a experiência prática dialeticamente, mas ao mesmo tempo, a manter nossa distância da mesma. É um pouco como estar amarrado, com os ouvidos bem abertos, ao mastro de um navio intelectual extremamente provocativo sem, contudo, ser seduzido em direção às rochas pelas Sereias.

Luciano Berio, *Remembering the Future*.

SUMÁRIO

Introdução	15
1. Aproximando o problema: ler os escritos musicais de Adorno a partir da práxis composicional	22
Liberdade, autonomia e práxis	35
Estabilização e reação na década de 20: a liberdade como ideologia	47
A liberdade de ação subjetiva diante da noção de progresso do material	58
2. A composição como modo de conhecimento do material: da atonalidade livre à técnica dodecafônica	74
A concepção expressionista da composição em <i>Harmonielehre</i>	78
A recepção imediata do tratado de Schoenberg	93
Guinada em direção à objetividade e às grandes formas	99
A dialética entre expressão e construção: entrada de Adorno no debate sobre a técnica dodecafônica	111
3. O problema das grandes formas nos primeiros ensaios musicais	133
O ensaio sobre Strauss de 1924: um preâmbulo à problemática vienense da forma	138
A ironia objetiva da <i>Serenata</i> de Schoenberg	154
Técnica dodecafônica, trabalho temático e a reconstrução crítica da Sonata no <i>Quinteto de Sopros op. 26</i>	165
Berg e a crítica radical ao psicologismo da expressão musical	174
4. Breve excursão analítico: Sonata, o que queres de Adorno?	203
5. A imbricação entre natureza e história, mito e esclarecimento na determinação do conceito de material musical e as vias de constituição do sujeito-objeto musical da Nova Música a partir da década de 1930	223

A ambivalência Wagner: a determinação mútua das conquistas técnicas históricas e da expressão ideológica do mito	240
Schoenberg, Stravinsky: o medo da segunda natureza como alergia à expressão subjetiva	254
A relação da expressão do medo e do sofrimento com a dialética entre mimese e racionalidade como chave para a saída do impasse do esclarecimento	264
O retorno da segunda natureza musical	274
6. A crítica à música pontilhista e à ideologia de base do serialismo integral na primeira metade da década de 50	288
O que é música pontilhista?	290
Adorno contra Metzger e Eimert	296
Do material musical à matéria sonora e da forma estética à estrutura musical	305
7. Em busca da recuperação do caráter de linguagem da música e da superação do nominalismo da forma	328
A fantasia formal histórica em torno das categorias linguísticas da música como fator de reconquista do sentido e do conteúdo da forma musical	337
O conceito de <i>musique informelle</i> como corolário da reflexão adorniana junto à dialética das grandes formas	351
Epílogo: Berg como modelo precoce de <i>musique informelle</i> e a reelaboração dialética do organicismo musical	360
Bibliografia	382

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 Exemplo de <i>Grundgestalten</i> no op. 16 de Schoenberg	p. 188
Fig. 2 Adorno, <i>Ich und mein Katharinelein</i> op. 6/3 c.c. 1-4	p. 202
Fig. 3 Adorno, <i>Ich und mein Katharinelein</i> op. 6/3 c.c. 5-7	p. 203
Fig. 4 Adorno, <i>Ich und mein Katharinelein</i> op. 6/3 c.c. 8-10	p. 204
Fig. 4 Adorno, <i>Ich und mein Katharinelein</i> op. 6/3 c.c. 11-13	p. 205
Fig. 5 Adorno, <i>Ich und mein Katharinelein</i> op. 6/3 c.c. 14-16	p. 206
Fig. 6 Adorno, <i>Zwei Stücke für Streichquarttet</i> op. 2/1, c.c. 1-10.	p. 209
Fig. 7 Estrutura linear da melodia da primeira região temática do op. 2/1	p. 210
Fig. 8 Adorno, <i>Zwei Stücke für Streichquarttet</i> op. 2/1, c.c. 11-14	p. 211
Fig. 9 Adorno, <i>Zwei Stücke für Streichquarttet</i> op. 2/1, c.c. 15-23	p. 212
Fig. 10 “Segundo tema” de Hufner do op. 2/1	p. 213
Fig. 11 Adorno, op. 2/1 c.c. 31-37 e esboço da estrutura linear dos c.c. 31-40	p. 214
Fig. 12 Material da exposição articulado através das figuras fundamentais	p. 215
Fig. 13 Adorno, <i>Zwei Stücke für Streichquarttet</i> op. 2/1, c.c. 63-67, novo tema no desenvolvimento	p. 216-17
Fig. 14 Adorno, <i>Zwei Stücke für Streichquarttet</i> op. 2/1, compassos finais	p. 218

RESUMO

O filósofo frankfurtiano Theodor W. Adorno ocupou uma posição chave nos debates das vanguardas musicais ao longo de aproximadamente quarenta anos, entre cerca de 1924 e 1964. Seus ensaios e monografias musicais, produzidos ao longo desse período constituem a reflexão filosófica mais complexa e profunda sobre os destinos da composição musical de que se tem notícia. Uma reflexão que ao privilegiar a práxis compositiva como ponto de arranque foi amplamente absorvida e ajudou a impulsionar todo o movimento da Nova Música. A presente tese efetua uma interpretação do pensamento musical adorniano tendo como premissa fundamental esse enraizamento do filósofo nas questões relativas à práxis composicional de música radical. Seu principal objetivo é esclarecer em que termos Adorno concebera as categorias dialéticas próprias à imanência da forma musical em sua determinação recíproca com o caráter estético de aparência das obras musicais.

Palavras-chave: Adorno; filosofia da música; Nova Música; composição musical; forma musical.

ABSTRACT

The Frankfurtian philosopher Theodor W. Adorno occupied a key position in the debates of the musical avant-garde over approximately forty years, between 1924 and 1964. His essays and musical monographies produced during this period are the most complex and profound philosophical reflections available on the destinies of musical composition during the twentieth-century. A reflection that privileging compositional practice as its starting point was largely absorbed and helped to drive the whole movement of New Music. This doctoral thesis makes an interpretation of Adorno's musical thought starting from this fundamental premise which states the rooting of his philosophical reflection on questions regarding the compositional practice of radical music. Its main objective is to clarify how Adorno conceived along his work the immanent dialectical categories of musical form in their mutual determination with the aesthetic appearance statute of musical works.

Key-words: Adorno; Philosophy of Music; New Music; music composition; musical form.

Introdução

A ideia inicial deste trabalho surgiu de nosso contato com a música composta por Adorno em sua juventude. Desde o primeiro momento a música composta pelo filósofo nos parecia não apenas subvalorizada em seus próprios méritos artísticos, mas principalmente levando-se em consideração sua afinidade essencial com as célebres elaborações músico-filosóficas presentes em seus ensaios e monografias. O trabalho que nos propúnhamos fazer então era abordar o pensamento musical de Adorno levando em conta sua prática composicional de juventude, buscando extrair do confronto de suas elaborações conceituais com a análise musical de suas peças musicais uma visão abrangente de como o filósofo entendia o processo criativo em música e como suas teses sobre a natureza e a evolução da Nova Música se faziam presente em suas composições. Contudo, com o aprofundamento de nossas leituras dos ensaios e monografias de Adorno e da frequência analítica de suas partituras, foi-se tornando cada vez mais claro que dificilmente conseguiríamos materializar nosso objetivo sem transformar nossa pesquisa em filosofia em uma pesquisa musicológica. Diante disso, resolvemos dar uma nova ênfase para nosso projeto inicial, passando a privilegiar a interpretação dos modos como a racionalidade musical interna às obras musicais era refletida pelo filósofo em seus escritos, reservando à análise musical apenas um lugar secundário em nossa pesquisa.

Mesmo assim, com esse ajuste de trajetória, o propósito mais profundo de nossa pesquisa não se alterou, já que as figuras de Adorno como compositor e como filósofo da música, e como filósofo da composição, como gostaríamos de mostrar, são, no fundo, uma mesma figura. Mesmo sem tratarmos analiticamente em nosso texto um maior número das peças musicais compostas por Adorno, reservando à análise musical apenas um breve excursão, uma ideia dessa unidade profunda entre a práxis composicional e a teorização filosófica sobre a música será claramente possível de ser concebida ao longo de nossa reflexão.

Após esse necessário ajuste de trajetória, nosso ponto de partida foi delimitar as coordenadas da dialética entre teoria e práxis no que diz respeito à música em Adorno. Para tanto, dispomos de uma leitura que, tomando o modo como tal dialética fora pensada por Adorno principalmente em suas obras de maturidade, pudesse nos guiar retrospectivamente junto a seu papel central de interlocutor privilegiado das vanguardas musicais ao longo das quatro décadas em que produzira suas intervenções ensaísticas, aproximadamente entre 1924 e 1964.

Mas a delimitação de um sentido para a dialética entre teoria e práxis com relação à música em Adorno logo se mostrara mais complexa que a mesma dialética no âmbito da realidade sócio-histórica e política, e isso se deve à determinação primeira da arte e da música como aparência estética no pensamento de Adorno. Além da mediação pela reflexão e pela teoria, que a práxis estético-musical compartilha com a práxis política, a práxis estética em Adorno encontra-se determinantemente delimitada pelo caráter de aparência das obras musicais. Desse modo, a problemática inicial desdobrava-se agora junto as questões relativas à tomada de distância da música com respeito à realidade empírica e, portanto, da práxis entendida em termos mais abrangentes. Ou seja, a partir de nosso interesse inicial pelos sentidos possíveis para a dialética entre teoria e práxis no âmbito musical fomos levados a apreciar toda a constelação conceitual estética fundamental com que Adorno, desde seus primeiros ensaios musicais, passou a refletir sobre os destinos da composição musical de vanguarda. O conceito de aparência, por exemplo, aparecerá pela primeira vez em Adorno num ensaio de 1924 sobre Strauss, a partir da confrontação do conteúdo vital aparente do sinfonismo straussiano com o conceito de vida em filosofia. Desde então, a tensão entre a aparência estética e a realidade empírica iria cada vez mais ocupar o centro das preocupações estéticas de Adorno.

Por outro lado, o problema fundamental subjacente a nossa tematização da dialética estético-musical entre teoria e práxis foi desde o início entender o estatuto dos conceitos de liberdade e autonomia junto à práxis composicional no pensamento adorniano. Isso nos levou, desde o primeiro capítulo, a guiar nossa leitura dos textos adornianos que privilegiamos pela sua noção de

musique informelle. Pois a nosso ver essa noção constitui muito mais que a resposta de Adorno à crise das poéticas do serialismo integral e da música aleatória no início da década de 60. Segundo nossa leitura da célebre conferência de Darmstadt, deveríamos poder ver na formulação tardia da noção de *musique informelle* o corolário de um projeto músico-filosófico que, partindo da imbricação entre a práxis da composição e a reflexão filosófica, visa salvaguardar as condições de possibilidade para a liberdade e a autonomia musicais em meio à heteronomia da realidade. Com isso não queremos dizer que um caminho em linha reta possa ser traçado partindo-se dos ensaios musicais de juventude de Adorno até suas longas palestras de maturidade. Não obstante, devemos saber percorrer de algum modo esse “labirinto Adorno”, nas palavras de Pierre Boulez¹, esse labirinto dialético formado por um pensamento que não se quer sistema, mas que nem por isso deixa de configurar uma lógica capaz de ser apreendida a partir de uma leitura que privilegia uma visão de conjunto de sua reflexão musical. E para tanto é que nos valem de pontos essenciais da conferência de maturidade de Adorno como guia em nosso percurso.

Os conceitos de liberdade e autonomia são profundamente dialetizados em Adorno frente a concepções formalistas, transcendentalistas e idealistas, sendo dependentes de uma determinação pela heteronomia trazida para o interior das obras musicais, que ao longo da modernidade se pretenderam cada vez mais absolutamente autônomas, pelos seus materiais e pelo próprio princípio da racionalidade, que já em sua gênese, como veremos ao longo de nossas incursões junto à dialética entre natureza e história, mito e esclarecimento, somente viria a ser a partir da superação dialética de seu outro. Essa concepção dialético-antropológica da formação da racionalidade, que Adorno e Horkheimer se esforçarão em determinar, será fundamental ao longo de nossa tentativa de elucidar os modos de racionalidade e de subjetivação das próprias obras musicais no pensamento adorniano tendo em vista os conceitos de liberdade e autonomia. Em Adorno ela incide de diferentes maneiras sobre a problemática clássica da autonomia da obra

¹ Pierre Boulez. *Le Labyrinthe Adorno*. In: Jean-Jacques Nattiez & Sophie Galaise (Orgs.). *Regards sur autrui (Points de repère, tome II)*. Paris: Christian Bourgois, 2005. p. 660-663.

musical e sobre os pressupostos músico-formais da noção de música absoluta. Isto é, ao longo de suas interpretações de obras musicais específicas e também ao longo de reflexões que alçam especulações filosóficas e sociológicas mais ousadas, Adorno desenvolve um modo peculiar de pensar as categorias musicais formais, devedoras em muito da poética schoenberguiana. Categorias musicais que passam a serem determinadas pelo modo como Adorno encaminha sua reflexão original sobre a dialética sujeito-objeto em termos filosóficos mais abrangentes. Abordamos extensivamente a lógica desse sujeito-objeto musical, junto ao qual se determina os destinos dos conceitos de liberdade e de autonomia, privilegiando a reconstrução das interpretações adornianas para a lógica musical imanente a obras musicais específicas. Como se verá, isso nos levará a uma ampla e insistente reflexão sobre as formulações filosóficas fornecidas por Adorno ao que em música costuma-se chamar de tematismo. Principalmente um tematismo de matriz schoenberguiana.

O ponto culminante dessa nossa reflexão sobre o pensamento musical adorniano será alcançado quando nos determos nos principais ensaios que o filósofo produziu visando intervir no que chamou de “crise do serialismo” a partir da segunda metade da década de 50. Suas intervenções em palestras como *O envelhecimento da Nova Música*, *Critérios da Nova Música* e *Vers une musique informelle*, assim como em um ensaio fundamental como *Fragmento sobre música e linguagem* constituem, a nosso ver, suas maiores contribuições para a constituição de uma reflexão histórico-filosófica e crítica sobre os destinos da música pós-serial. Mais do que isso, esses textos transcendem os interesses de intervenção na práxis composicional de que partiram para nos fornecer algumas das mais profundas elaborações de questões que vinham sendo tratadas pelo filósofo desde a década de 20. Por esse motivo é que tentamos integrar as questões centrais à práxis composicional das vanguardas do segundo pós-guerra presente nesses textos com o debate sobre o conceito de material musical, que determinara os escritos musicais de Adorno até a *Filosofia da Nova Música*. Defendemos que a despeito da clara inflexão dialética que o pensamento musical do autor sofre a partir de seu contato com os jovens compositores serialistas, deslocando o acento de sua reflexão do

conceito de material para o conceito de forma, isso não nos impede também de traçar os pontos de continuidade da reflexão de maturidade de Adorno com o tratamento que as velhas questões lhe impuseram anteriormente.

Nosso trabalho está dividido em sete capítulos, sendo o quarto deles um breve excurso músico-analítico onde esmiuçamos duas composições de Adorno da época de seus estudos de composição com Alban Berg em 1925-26. Apesar da notação musical e das convenções analíticas, esse excurso foi pensado do modo o mais didático possível, e acreditamos que o mesmo se integre ao nosso argumento apesar da diferença entre a linguagem analítica com o restante do texto. De qualquer forma, os exemplos musicais foram preparados com a intenção de proporcionar um acesso o mais intuitivo possível aos pontos que gostaríamos de chamar a atenção nas partituras de Adorno.

Com exceção das referências feitas a *Vers une musique informelle* no primeiro capítulo, os três primeiros capítulos que antecedem esse excurso tratam de ensaios produzidos por Adorno em sua juventude sobre a música da Segunda Escola de Viena, principalmente Schoenberg e Berg. A ausência de Webern aí se justifica na medida em que defendemos que o foco das preocupações composicionais e estéticas ao longo dessa época era o problema referente às condições de possibilidade para a reconstrução das grandes formas instrumentais autônomas. Esse era o foco do debate sobre a técnica dodecafônica de onde parte toda a reflexão de Adorno que privilegiamos. Por isso, após delimitarmos os contornos gerais de nossa pesquisa com a ajuda de ideias centrais em *Vers une musique informelle* no primeiro capítulo, passamos a reconstruir brevemente os principais pontos do discurso sobre a música produzido por autores da Segunda Escola de Viena. Visamos mostrar com isso como a reflexão tipicamente schoenberguiana sobre o material musical ditou o tom tanto para o modo como a poética expressionista contida em *Harmonielehre* seria posteriormente absorvida, quanto como uma noção central como a de *variação em desenvolvimento* passaria a ocupar uma função essencial nas interpretações de Adorno. Após darmos a voz aos protagonistas da revolução atonal e dodecafônica, passamos a abordar a entrada de Adorno no debate sobre a técnica dodecafônica. Já no terceiro capítulo, mostramos como Adorno começa a tratar da questão das grandes

formas que era posta no centro do debate sobre a nova técnica em seus primeiros ensaios. Já aí poderemos ver como o estatuto de aparência das obras musicais frente à realidade empírica se imbrica com a problemática referente às grandes formas e como a música atonal livre de Berg começa a despontar como modelo privilegiado de uma grande forma musical capaz de reconciliar o componente heterônimo do material musical com a natureza autônoma da forma, sem depender para tanto de procedimentos externos ao próprio caráter histórico do material musical.

Após o excuro do quarto capítulo, passamos a abordar em mais profundidade a dialética do material musical ao mostrarmos como esta fornece o modelo para as especulações de Adorno em torno da dialética entre natureza e história e, posteriormente, mito e esclarecimento. Por outro lado, essas especulações voltam a incidir sobre sua reflexão musical com *Ensaio sobre Wagner e Filosofia da Nova Música*. Nosso quinto capítulo trata de pensar os aspectos mais filosoficamente abstratos dessa reflexão juntamente com a dialética musical de expressão e construção. Dessa reflexão concluiremos o caráter irresoluto da aparência estética das formas musicais que passará a ser afirmada por Adorno contra a “perda de tensão” com a racionalidade empírica no âmbito da música serial integral.

No quinto capítulo reconstruímos a avassaladora crítica de Adorno ao serialismo integral de meados da década de 50 e à chamada música pontilhista, privilegiando o comentário cruzado de textos de Pierre Boulez e Stockhausen com *O envelhecimento da Nova Música*. Defendemos aí que o sentido histórico-filosófico mais profundo da crítica de Adorno ao serialismo integral deve ser localizado na tendência à dissolução da aparência estética na racionalidade empírica detectada pelo filósofo por trás do pontilhismo musical. Uma dissolução que significaria, em última análise, a dissolução de uma racionalidade estético-compositiva na mera racionalidade técnica.

No último capítulo tratamos da resposta de Adorno a essa crise da racionalidade estético-compositiva no âmbito do serialismo integral. Fazemos isso através do comentário de três textos chaves, que a nosso ver ainda merecem mais atenção por parte dos interessados no pensamento musical de

Adorno: *Fragmento sobre música e linguagem*, *Critérios da Nova Música* e *Vers une musique informelle*. Nossa interpretação desses três textos não pretende ser exaustiva (*Critérios* e *Vers une musique* sozinhos poderiam perfeitamente serem objetos de uma tese de doutorado). O que pretendemos é ter conectado as principais questões desses textos com a linha de pensamento que desdobramos ao longo dos capítulos anteriores, com isso jogando luz sobre a constelação conceitual que privilegiamos.

Por fim, concluímos com um epílogo sobre a relação que Adorno estabelece entre a música atonal livre de Berg e a noção de *musique informelle*. Esse epílogo demonstra o quanto suas leituras de juventude sobre a música berguiana continuaram a desempenhar um papel fundamental em seu modo de pensar as tarefas da música de vanguarda no contexto do segundo pós-guerra. Além disso, nos mostram como essa noção acaba por estar intimamente atrelada a toda a reflexão sobre a aparência estética, já que a grande atualidade da música de Berg em plena década de 60 adviria justamente de sua insistência no caráter de aparência da forma musical diante de sua deposição, quer por meio da alergia à expressão subjetiva própria ao purismo racionalista dos serialistas, quer pela mesma alergia materializada pela música aleatória através da identificação sumária da composição com o estatuto empírico dos sons.

No fundo é impossível concluirmos um trabalho sobre o pensamento musical de Adorno. Suas ideias sobre os caminhos possíveis e sobre as armadilhas da composição de música radical são inesgotáveis e, como nos aponta Berio em nossa epígrafe, ajudaram a dar realidade aos projetos de duas gerações de músicos. Talvez até três. Com essa tese, esperamos ter conseguido pelo menos sugerir em que termos isso foi possível.

1.

**Aproximando o problema: ler os escritos musicais de Adorno
concebendo a filosofia da música a partir da práxis da composição
musical**

O desprezo pela estética, cujo porta-voz foi já Schoenberg, teve seu tempo na medida em que, enquanto algo exterior à coisa mancava atrás desta e proclamava falsas regras estáticas. Não se tem que restaurar nem estas, nem seu gosto depurado, nem suas leis eternas. Ela somente teria que começar onde tudo isso calasse. Não se há de deduzir desde o alto a partir da filosofia, nem há de ser uma ciência empírico-descritiva da arte. Seu meio seria a reflexão da experiência musical sobre si mesma, de tal modo que seu objeto não se apresentasse como algo simplesmente por descrever, mas sim que fosse possível decifrá-lo como um campo de forças. Seu dinamismo imanente contém, latente, a indicação do que hoje e aqui seria musicalmente correto.

Adorno, Vers une musique informelle.

Considerações de caráter dito metodológico em torno da reflexão contida nos escritos musicais de Adorno, que visem obter uma maior clarificação do estatuto da relação entre o discurso teórico-filosófico e as diferentes formas de práxis musical em seu pensamento, mesmo quando efetuadas em termos preliminares, a partir de uma intenção aproximativa tendo em vista ressaltar o problema específico relativo ao papel central de certo discurso próprio à práxis composicional nos escritos musicais, podem parecer uma estratégia aparentemente contraditória, ou mesmo supérflua à primeira vista. Isso por estarmos nos referindo a um autor cujo projeto filosófico musical, ou músico-filosófico como querem alguns, articula-se justamente a partir da recusa em relação à primazia do método e do discurso filosófico sistemático sobre os objetos musicais, projeto este que, no tocante a sua postura frente à concepção tradicional da teorização filosófica em termos globais, foi epitomizado em sua maturidade como um “anti-sistema”.² No prólogo à

² Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*. Gesammelte Schriften 7. Digitale Bibliothek 3. Frankfurt: Suhrkamp, 2003. p. 10. O restante das referências às obras completas de Adorno ao longo desse trabalho serão designadas de modo abreviado, seguindo-se ao sobrenome do autor e ao nome do texto citado em itálico a abreviatura GS seguida da paginação, que se

Dialética Negativa, onde essa formulação aparece explicitada, Adorno pretende deixar claro que não visa com seu livro de maturidade oferecer uma metodologia de seus trabalhos materiais anteriores, incluindo seus escritos, monografias e ensaios musicais, mas sim justificar a dialética entre continuidade e descontinuidade entre aqueles trabalhos materiais e a reflexão crítica de cunho teórico-epistemológico contida nesse livro. No que diz respeito ao procedimento metodológico daqueles trabalhos materiais, o autor nos dirá apenas o seguinte: “O procedimento não se fundamenta, senão que se justifica”³. E se justifica sempre *a posteriori*, portanto, já que quando da redação da *Dialética Negativa* seu pensamento musical, nosso objeto privilegiado aqui, encontrava-se praticamente totalmente desenvolvido em todos os seus aspectos. Contudo, isso de modo algum quer dizer que tenhamos que simplesmente dispensar qualquer esforço preliminar de entendimento acerca do regime de determinação mútua entre teorização filosófica e práxis musical na obra adorniana. Como o próprio Adorno afirma nas páginas finais de sua outra obra fundamental de maturidade, *Teoria Estética*, a primazia do objeto sobre o método não é algo evidente no âmbito do pensamento filosófico sobre a arte. Ademais, na medida em que encaramos sua obra como um processo virtualmente completo, ou seja, na medida em que estamos abordando seu projeto filosófico a partir da distância trazida pela perspectiva histórica, a urgência em se pensar novamente essa dialética de continuidade e descontinuidade entre seus trabalhos materiais, no caso aqui seus textos sobre música, e suas ideias relativas às tarefas do conhecimento e da teoria torna-se, ainda que em termos meramente preliminares, até certo ponto premente mais uma vez.

A pergunta que se insinua então é aquela referente ao sentido da relação entre as práxis e os objetos musicais; e o discurso teórico-crítico e filosófico nos escritos musicais de Adorno. Especificamente no que tange ao campo da teoria do conhecimento sabemos que, ao se afastar da concepção tradicional da teorização filosófica, os esforços de Adorno tenderam para a

refere à versão digital das mesmas. As traduções dos trechos dos GS citados são resultado, na maioria dos casos, do cotejamento do original em alemão com versões em inglês, francês, espanhol e português dos textos de Adorno. Quando não houve traduções disponíveis nesses idiomas, fornecemos nossa própria tradução.

³ Ibidem, p. 9.

reafirmação da primazia do objeto frente à ordem abstrata dos conceitos.⁴ No entanto, quando estamos lidando com seus trabalhos materiais sobre a música e sobre a arte em geral, a questão referente à primazia do objeto, à formulação justa e adequada da experiência estética concreta, ainda possui outra dimensão, uma dimensão que transcende a problemática epistemológica em torno da relação do discurso teórico com as obras de arte.

Referimos-nos ao fato de que do modo como Adorno tendeu a encarar as obras de arte como suportando elas próprias um modo de conhecimento, deduz-se que a questão referente à primazia do objeto acaba também sendo redobrada numa questão imanente à própria relação destas obras com seu(s) objeto(s), sendo a realidade empírica aqui o mais geral deles, bem como na questão referente à própria obra na posição de objeto frente ao sujeito composicional e estético. Nesse sentido, não se tratará, portanto, apenas de sabermos até que ponto as próprias obras podem e devem fornecer em si mesmas seus critérios *teóricos* de asseveração discursiva, mas, além disso, de tentar se aproximar do modo como se dá o suposto processo autônomo de conhecimento nas obras musicais frente à heteronomia trazida para dentro de seu círculo de imanência por seus materiais.⁵ Nesse segundo sentido, a primazia do objeto, como observará Adorno na *Teoria Estética*, não poderá ser entendido em chave ingenuamente realista, ou mesmo, unicamente, nos termos dialético-materialistas que sustentavam a crítica adorniana à teoria do conhecimento idealista, mas exigirá um materialismo estético ainda mais mediado subjetivamente, já que o princípio histórico, porém constitutivo da esfera estética, será justamente apontado por Adorno como sua distância em relação à empiria. Isso significa que no que toca ao processo de conhecimento propriamente estético das obras, a tensão entre sujeito e objeto precisará ser

⁴ Esse traço decisivo do pensamento musical de Adorno foi profundamente destacado por Jorge de Almeida. Cf. Jorge de Almeida. *Crítica Dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia: Ateliê, 2007.

⁵ “A crítica epistemológica do idealismo, que confere ao objeto um momento de predomínio, não pode simplesmente ser transposta para a arte. O objeto na arte e o objeto na realidade empírica são algo de inteiramente diferente. O objeto da arte é a obra por ela produzida, que contém em si os elementos da realidade empírica, da mesma maneira que os transpõe, decompõe e reconstrói segundo a sua própria lei. Só através de semelhante transformação, e não mediante uma fotografia de qualquer forma sempre deformadora, é que a arte confere à realidade empírica o que lhe pertence, a epifania da sua essência oculta e o justo estremeamento perante ela enquanto monstruosidade.” Adorno, *Ästhetische Theorie*. GS 7, p. 383-84.

mantida em um regime ainda mais radical do que na relação entre o discurso teórico e as obras de arte. Esse estado de coisas está refletido nas seguintes palavras de Adorno:

A primazia do objeto só se afirma esteticamente no caráter da arte como historiografia inconsciente, anamnese do subterrâneo, do recalcado e do talvez possível. A primazia do objeto, enquanto liberdade potencial do que é emancipação da dominação, manifesta-se na arte como sua liberdade relativamente aos objetos. Se está em seu poder apreender o seu conteúdo no seu *outro*, só numa relação de imanência lhe cabe ao mesmo tempo em sorte este *outro*; não lhe deve ser imputado. A arte nega a negatividade da primazia do objeto, o seu elemento irreconciliado e heterônomo, que faz aparecer pela aparência de reconciliação das suas obras.⁶

Uma das maneiras para nos aproximarmos de um entendimento aprofundado dessa constelação fundamental de questões que coagula, juntamente à dialética entre teoria e práxis na esfera estética, o problema da liberdade de ação dos artistas diante da empiria, liberdade mediada pelo e nos materiais, diz respeito à penetração de um discurso e de uma racionalidade propriamente composicional no interior do ensaio filosófico adorniano. Uma estratégia que aproxima o tipo de discurso filosófico-musical promovido por Adorno com o movimento mais amplo de autorreflexão teórico composicional levado a cabo no século XX por alguns dos principais compositores das vanguardas musicais. Será visto desde essa perspectiva que a recusa de Adorno em relação ao modo habitual, idealista, de funcionamento da reflexão estética sobre a música não constituiu uma prerrogativa exclusiva de seus escritos. A desconfiança em relação ao caráter abstrato da Estética e das Filosofias *sobre* a Música tendo sido o foco das críticas de praticamente qualquer autor preocupado com o entendimento dos próprios fenômenos musicais e de sua experiência ao longo do século XX. Podemos mesmo dizer que toda reflexão de caráter estético sobre a música, nesse contexto, só foi possível na medida em que se voltou contra, ou melhor, se confrontou com o universo conceitual da estética tradicional partindo de um contexto de problemas pertencentes à esfera de produção das obras musicais.

⁶ Ibidem, p. 384.

No âmbito do amplo e diversificado movimento que se convencionou chamar de Nova Música, no século passado, temos exemplos extremamente significativos disso, do célebre início da *Harmonielehre* de Schoenberg, a que Adorno alude na passagem que utilizamos acima como epígrafe, tratado que retira sua força de exposição justamente da oposição entre a velha estética e o conhecimento artesanal sobre os rudimentos da composição, às invectivas senão contrárias, pelo menos amplamente suspeitosas às abstrações filosóficas que dão corpo não apenas à famosa conferência de Boulez de 1961, *Necessité d'une orientation esthétique*, apresentada em Darmstadt no mesmo ano em que *Vers une musique informelle*, mas a praticamente qualquer um de seus textos que tenham tocado na relação entre o pensamento composicional *em* música e o pensamento composicional *sobre* a música.⁷ De modo que antes de ser uma exceção, no tocante à relação entre o discurso reflexivo e a música, a primeira aceção da primazia do objeto, a necessidade epistemológica de retorno à experiência concreta da coisa proclamada por Adorno pode ser entendida como a regra no âmbito do movimento da Nova Música.

No plano especificamente teórico-musicológico, que não deixa de ser importante de levarmos em conta aqui, isso costuma se explicar em grande medida pelo fato de os desenvolvimentos ocorridos no contexto das vanguardas musicais da primeira metade do século passado terem se organizado e legitimado frente ao legado do Romantismo, principalmente daquele de Wagner; Romantismo cujo “psicologismo” expressivo calcado na

⁷ *Necessité d'une orientation esthétique* está afinado com a preocupação fundamental de *Vers une musique informelle* em torno de uma recuperação do papel inalienável que uma concepção propriamente estética da música deve possuir junto à práxis composicional enfaticamente livre no contexto pós-serial (lembremos que Adorno se refere indiretamente ao texto de Boulez no final de *Vers une musique informelle* justamente com relação a isso). Nesse texto, Boulez também se vê impelido a elaborar o sentido com que gostaria de ver a relação entre teoria estética e práxis composicional tornar-se produtiva após a tendência serial de especulação técnica ter predominado ao longo da década de 50. Nesse movimento, seus pontos de partida sobre essa relação são mais radicais ainda dos que os de Adorno e a desconfiança de Boulez frente ao discurso dos diletantes o leva a afirmações como as seguintes: “Em suma, é presunçoso desenvolver ideias sobre a música. Tais ideias prestam um desserviço ao seu objeto, pois desviam a seu favor a atenção necessária; ideias *sobre* música correm o perigo de perder a essência interior do seu objeto. (...) Em contrapartida, estamos em condição de expor ideias especificamente musicais, não *sobre*, mas *em* música”. Pierre Boulez. *A Música Hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 45-6. Para uma interpretação filosófica que mostra em que sentido a desconfiança diante das abstrações filosóficas da teoria estética frente à realidade das práxis artísticas e das obras é algo constitutivo do próprio discurso estético moderno cf. Jacques Rancière. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

“representação” musical da interioridade com certeza transbordara, para além dos limites da própria composição, no tom entusiástico e na carga altamente poética das explicações musicais da época, sejam elas já explicações efetuadas por filósofos ou compositores. Na verdade, já ao longo da segunda metade do século XIX a oposição entre formalistas e hermeneutas balizava toda a produção discursiva sobre a música no contexto centro-europeu, uma oposição que se podia detectar claramente no interior da crítica musical e, principalmente, da nascente disciplina da análise musical. Uma posição que se dava notadamente entre modos de explicação voltados para a descrição formal e objetiva das obras musicais e aqueles voltados para a interpretação “poética” das mesmas, por fim, uma oposição que nas diatribes entre brahmisianos como Hanslick e os patronos da *Neudeutsche Schule*, defendida por Franz Brendel, encontrava na música de Brahms, por um lado, e na de Liszt e Wagner, por outro, seu substrato material. No tocante à disciplina da análise musical, por exemplo, a oposição entre essas duas tendências foi descrita por Ian Bent como uma tensão entre descrições que tomavam como modelo a clareza e a precisão do método e do discurso científico e aquelas que viam no discurso poético o meio para veicular “a vida interior” da forma musical para além da aparência fenomênica dos sons.⁸ Com a virada do século, principalmente nos textos de Schoenberg e dos compositores associados à Segunda Escola de Viena, mas também em escritos de Stravinsky e Hindemith, ainda que premissas estéticas e o vocabulário expressivo da tradição hermenêutica sem dúvida se façam presentes, a tendência a se privilegiar a linguagem da práxis passa a se evidenciar claramente.

Naturalmente que com seu apelo de retorno ao objeto Adorno não tinha em mente um movimento teórico de formalização do fenômeno musical e de seus modos de explanação. Pelo contrário, esse tipo de movimento que será tão típico aos estudos musicais no século XX pode ser encarado justamente como o resultado lógico de uma aplicação adialética do motivo de crítica ao conhecimento idealista representado pela noção de primazia do objeto. Com efeito, o momento do “em si” da obra, sua coerência estrutural interna e índice

⁸ Cf. Ian Bent. *Music Analysis in the Nineteenth-Century: hermeneutical approaches*. Cambridge: Cambridge University, 2005. p. 1-4.

de seu conteúdo de verdade imanente possui um papel fundamental no pensamento musical de Adorno, porém todo o esforço filosófico aí será justamente tentar ouvir este “em si” musical, desde o início, em função da totalidade maior das relações históricas e sociais. Quando fala dos destinos da análise musical em uma de suas últimas palestras, em 1969, esse princípio aparece claramente circunscrito quando o problema da análise das obras for vinculado à problemática maior de uma reflexão no campo da filosofia da história do material musical.

Atrelar a análise musical a incursões no campo da filosofia da história é algo que separa radicalmente o discurso de Adorno de qualquer formalismo, ao mesmo tempo em que o aproxima de uma concepção de crítica estética que reserva ao sujeito da interpretação um papel ativo, para além da mera constatação dos fatos. É nesse sentido que devemos entender afirmações de Adorno como as seguintes: “Análise deve ser entendida como um órgão não apenas do momento histórico das obras em si, mas também do momento que empurra para além da obra individual”⁹. Isto é, Adorno não nega que toda interpretação filosófica e todo juízo crítico devam estar baseados em uma análise imanente e técnica das obras, porém sua concepção de imanência não é a mesma que a dos formalistas. Podemos dizer que para estes a estrutura material de uma obra é, desde o início, dada à análise de antemão, pressuposta como algo transparente e, em larga medida, unidimensional, enquanto que na concepção adorniana todo “fato estrutural”, na medida em que é sempre já mediado historicamente, se apresenta já de saída como algo opaco e, o que é mais importante, como um fenômeno que comporta uma dialética que alude àquela entre essência e aparência. Decorre daí que simplesmente dar conta do que “aparece” ao ouvir através de uma análise de caráter quantitativo ou mesmo fenomenológico nem sempre bastará para a compreensão da *forma* e do *sentido* musical e histórico-filosófico de uma obra. Torna-se necessário atentar, dentre outras possibilidades, para essa relação de “profundidade” musical a ser desdobrada em termos semelhantes à dialética

⁹ Theodor W. Adorno. *On the problem of musical analysis*. In: Richard Leppert; Susan Gillespie (Orgs.). *Essays on Music*. Berkeley: University of California, 2002. p. 168.

entre essência e aparência e que dá ao conceito adorniano de escuta estrutural seu real significado:

Análise então está preocupada com a estrutura, com problemas estruturais, e finalmente, com a escuta estrutural. Contudo, por estrutura eu não quero dizer aqui o mero agrupamento de partes musicais de acordo com esquemas formais tradicionais; ao invés disso eu a entendo como tendo a ver com o que está acontecendo musicalmente *abaixo* desses esquemas formais.¹⁰

Esse modo de audição estrutural voltada para a percepção de dois níveis mutuamente determinados no objeto é o que Adorno terá em mente ao formular a tarefa da análise e da crítica filosófica das obras como uma dialética entre aquilo que é da ordem dos esquemas materiais e formais herdados da tradição e o que se apresenta como desvio ou superação dialética dos mesmos. Operação que sustentará em larga medida a interpretação músico-imanente da segunda acepção da primazia do objeto a que aludimos acima, intimamente ligada à faculdade da memória e da imaginação históricas, ao mesmo tempo em que, no que toca à relação epistemológica entre as obras e sua interpretação filosófica, tendeu a se cristalizar, em suas reflexões de maturidade, junto à concepção de uma *teoria material das formas*, que gostaria de poder derivar as categorias interpretativas da particularidade de cada obra abordada sem precisar pressupô-las a partir de métodos e visões de mundo externas ao universo formal e material das próprias obras.¹¹

Por outro lado, é inegável que Adorno estava ciente das “limitações” desse tipo de abordagem e podemos, com razão, afirmar que em suas interpretações nos encontramos frente a graus variáveis de sucesso no que diz respeito à adequação da mesma. A nosso ver, isso não constitui um defeito de seu proceder crítico, mas antes demonstra que a primazia do objeto, no primeiro sentido delimitado acima, epistemológico, funciona em suas interpretações mais como uma espécie de “ideia regulativa” do que em regime

¹⁰ Ibidem, p. 164.

¹¹ Cf. Hermann Danuser. „*Materiale Formenlehre*“ - ein Beitrag Theodor W. Adornos zur *Theorie der Musik*. In: Adolf Nowak; Markus Fahlbusch (Orgs.). *Musikalische Analyse und Kritische Theorie: Zu Adornos Philosophie der Musik*. Tutzing: Hans Schneider, 2007. p. 19-49.

normativo. Isso fica claro, por exemplo, quando percebemos que a relação dialética semelhante à dialética entre essência e aparência que Adorno coloca à base de sua concepção de análise musical não dispensa completamente da necessidade de confrontação com categorias cristalizadas ou inspiradas pela tradição da *Formenlehre*. O conteúdo “subcutâneo” ou “subterrâneo” de uma peça musical, como Adorno o chamará, não necessariamente será algo simplesmente distinto e inaudito com relação às estruturas esquemáticas legíveis através dessas categorias, mas emergirá como tal preferencialmente por intermédio da confrontação do “novo” que representa às estruturas musicais históricas pretensamente já conhecidas, porém obliteradas em seus novos contextos de aparição, mecanismo este indissociável do funcionamento da racionalidade analítica.

Tal pode ser percebido quando mesmo em uma obra tão depurada de referências formais tradicionais históricas como a de Webern, por exemplo, Adorno não obstante insistir que por trás da aparência totalmente desvinculada de sua textura, os restos de uma estrutura formal de origem clássica poderiam ser distinguidos.¹² Sendo assim, isso nos leva a entender que, se fora possível a postulação *a posteriori* dessa dialética semelhante entre aquela de essência e aparência como uma espécie de princípio metodológico da escuta estrutural e da análise imanente, é por que anteriormente se acreditou que a mesma fora detectada como própria à estrutura como que lógica e linguística do próprio objeto, e de fato, a crermos totalmente em Adorno, esse será o caso, principalmente em grande parte de seus ensaios sobre Schoenberg, Berg e Webern nos quais a contradição entre os impulsos expressivos e tudo aquilo que diz respeito à construção formal e à técnica composicional é apresentada, dentre outros aspectos, como uma dialética entre o nível subcutâneo e o de superfície.

Nos aprofundarmos nas diferentes roupagens conceituais com que essa dialética se apresenta em Adorno parece ser um dos caminhos para entendermos a afirmação de que a relação entre o objeto e a crítica engendra intimamente o funcionamento dialético da reflexão adorniana. O que Adorno

¹² Cf. As análises de Adorno sobre obras específicas de Webern no volume *Der getreue Korrepetitor*. GS 15, p. 251-312.

tem em mente aludindo a esse conceito de análise estrutural e a sua relação com a crítica e a interpretação filosófica em sentido enfático, então, pode ser aproximado como o modo habitual de delimitação dos conceitos técnico-musicais e estéticos em seu texto. Por exemplo, em termos estritamente musicais, a questão acerca da forma autônoma no contexto da Nova Música em Adorno pode ser caracterizada a partir da percepção da inadequação entre os modelos ou tipos formais próprios à música instrumental tonal e o material melódico-harmônico emancipado da tonalidade. Já em termos estéticos mais amplos, o mesmo problema pode ser apreciado como a crise do caráter objetivo da forma, ou ainda, como a crise da aparência estética.

Naturalmente, ao apresentar o problema nesses termos Adorno não pretende simplesmente sobrepor o âmbito dos conceitos estéticos ao das categorias formais musicais, não obstante a dialética entre ambos ser o que alimenta sua maneira de proceder. Em decorrência desse princípio, o sentido de termos como forma e material, que se referem a conceitos utilizados tendo em vista ambos os âmbitos, o técnico-musical e o estético, tende a se restringir ou a se expandir de acordo com o contexto de sua reflexão. Assim, quando trata de referir-se à dialética entre forma e material em sentido mais estreito, imanente, o conceito de material tende a restringir-se ao seu aspecto melódico-harmônico e rítmico. Já ao se expandir filosoficamente, o conceito de material tende a abarcar o próprio conceito de forma como este havia sido pensado anteriormente, isto é, como emergindo da relação entre esquemas formais herdados da tradição e um material melódico-harmônico emancipado da tonalidade. Ao se apresentar mais abrangente, o conceito estético filosófico torna provisório o sentido estritamente musical. Em sentido contrário, a especificidade da reflexão imanente “corrige” o curso da especulação conceitual.

O que gostaríamos de reter aqui, por ora, é a ideia de que da imersão no objeto são extraídas diretrizes interpretativas e um vocabulário musical que por sua vez também constituirá objeto da reflexão crítica. Essa dinâmica de delimitação do objeto pela reflexão e vice-versa foi abordada na *Teoria Estética* junto às noções de “análise imanente” e “segunda reflexão”. Contudo, antes da reflexão sobre a dialética entre “análise imanente” e “segunda reflexão” ser

levada a cabo aí tendo em vista a busca de uma superação do modo idealista de reflexão sobre a arte, que é concebido por Adorno como uma reflexão externa aos objetos estéticos,¹³ a necessidade não apenas de se situar a dialética no interior do material, encarando-o como algo já sempre mediado, pode ser entendido como a preocupação central da reflexão de Adorno em seus escritos musicais.

Para além da pressuposição de um contato prévio com os problemas da música, Adorno tomou como tarefa de sua reflexão filosófica sobre a música formular e expor os modos de determinação mútua entre os aspectos aparentemente mais autônomos da técnica composicional e do material musical de sua época e aquilo que diz respeito ao domínio linguístico, conceitual e sócio-histórico. Decorre disso, e aqui retornamos mais uma vez ao segundo sentido a que aludimos acima para a noção de primazia do objeto, que em seus escritos musicais o ideal de liberdade cristalizado no conceito de autonomia e trazido pelo movimento de emancipação da música frente à linguagem e à função social; e pelo movimento sociopolítico mais amplo de emancipação da burguesia; não é tomado imediatamente como modelo de superação do estado de alienação moderna, inclusive da alienação entre teoria e práxis. Em Adorno, tal ideal de autonomia será antes reconduzido ao âmbito material e compositivo da música, movimento este que acaba por desvelar o pretenso caráter absoluto da música moderna como aparência de realidade, e não como algo de fato existente. Se isso é verdade, reconduzir a reflexão filosófica ao âmbito técnico, material e, por fim, compositivo da música é a maneira encontrada por Adorno de se perguntar não o porquê da música moderna *ser* totalmente autônoma, mas sim por que seu ideal de autonomia esbarra e continuará a esbarrar em problemas de ordem material, quer sejam já estes de natureza musical imanente, quer sejam de natureza social heterônoma.

Como nos mostra Jorge de Almeida¹⁴, essa maneira de se pensar a relação entre música, filosofia e realidade sócio-histórica tem sua origem nos ensaios musicais da juventude de Adorno. Segundo entendemos ser o sentido

¹³ Adorno, op. cit. 491-533.

¹⁴ Cf. Jorge de Almeida. op. cit. p. 13-26.

mais profundo da pesquisa de Almeida, o que estava em jogo nos ensaios críticos sobre música da juventude de Adorno pode ser compreendido como o início, por assim dizer empírico, de um projeto filosófico norteado pela noção de primazia do objeto. Um início que se alimentava das tomadas de posição estético-políticas no conturbado cenário artístico da República de Weimar ao mesmo tempo em que se esforçava em fundar seus juízos críticos no contato efetivo com os problemas composicionais da corrente então afirmada como representativa do progresso material, aquela representada pela música de Schoenberg, Berg e Webern. De fato, isso se coaduna perfeitamente com a percepção do próprio Adorno quando este escreveu o seguinte, a guisa de introdução e com o intuito de justificar a reedição de uma série de pequenos ensaios sobre Paul Hindemith escritos em sua juventude, na coletânea *Improptus* em 1962:

A documentação [os textos de juventude sobre Hindemith] é assim mesmo um testemunho de que o autor uniu desde sempre as considerações sobre problemas imanentes da música com considerações estéticas e sociológicas, ainda que só muitos anos mais tarde conseguiu articular em certa medida a relação existente entre esses aspectos.¹⁵

Ainda no mesmo texto, a união de considerações musico-imanentes com considerações estéticas e sociológicas é concebida por Adorno a partir de seu duplo interesse à época pela crítica filosófica da música e pela prática da composição musical. A visão retrospectiva sobre como esse seu interesse duplo de juventude contribuiu para que seus primeiros textos possuísem um caráter experimental é então descrita nos seguintes termos:

(...) é certo que no passado escrevi muitas críticas: mas nunca me senti um crítico de profissão. A parte de meu trabalho pertencente a essa categoria se deveu à concorrência de um interesse teórico-filosófico com um interesse prático-musical, mais do que se eu tivesse a pretensão de erigir-me em juiz, pretensão que a crítica se vê obrigada a reivindicar tão logo como chega a ser de todo autônoma,

¹⁵ Adorno, *Ad vocem Hindemith: eine Dokumentation*. GS 17, p. 235.

enquanto forma que ela inquestionavelmente é. Ao invés disso, o que eu queria fazer em minhas críticas era dar expressão a experiências e chegar a um entendimento com elas; minhas críticas sempre tinham algo de experimental.¹⁶

Posteriormente, em outro texto dessa coletânea que reuniu os ensaios de Adorno sobre a música de Hindemith em *Improptus* o filósofo fará uma autocrítica extremamente significativa em relação ao modo como tratou a música de seu antigo colega de composição no primeiro dos textos dedicados à interpretação de sua música em 1922, e o foco dessa autocrítica será justamente a insuficiência de sua formulação musical imanente do que estava em jogo em sua interpretação filosófica: “Em vez de formular rigorosamente em *conceitos compositivos* os problemas composicionais da obra de Hindemith, me contentava com a vaga impressão”.¹⁷ Segundo Adorno, tratava-se de uma falta de ofício de sua parte, uma falta que seria sanada apenas mais tarde, quando de seu contato com a música e com o modo como esta era encarada “teoricamente” no contexto da escola de Schoenberg. Uma carência prática, portanto, é situada aqui como a fonte maior de um tratamento teórico-dialético insuficiente.

Anos mais tarde, na década de 50, Adorno nos forneceria outra autocrítica significativa e em termos semelhantes em relação àquela que é considerada até hoje como sua principal obra no campo da reflexão musical, a *Filosofia da Nova Música*.¹⁸ Ao proceder desse modo podemos dizer, portanto, que Adorno está interessado não apenas em afirmar radicalmente a autonomia constitutiva de música e filosofia, como em sublinhar o aspecto relativo do conceito de autonomia em ambos os casos. Nesse sentido, valeria até certo ponto para o propósito de Adorno o que assinalou mais tarde Dahlhaus em relação às questões postas pelo conceito de autonomia estética para a historiografia da música:

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, p. 237. Grifo nosso.

¹⁸ Idem, *Über das gegenwärtiges Verhältnis von Philosophie und Musik*. GS 18, p. 165.

(...) autonomia estética não é um fato firmemente concreto que pode ser resumido na afirmação de que, desde o século dezoito, toda 'arte' merecedora desse nome tem sido autônoma. Pelo contrário, ela representa um processo cujas origens estão envoltas em obscuridade e cujo resultado é, para o presente, ainda incerto. Ao invés de proferir julgamentos categóricos sobre se a música é ou não autônoma é mais apropriado descrevê-la em detalhe visando mostrar em que medida e em quais aspectos ela possui autonomia.¹⁹

Autonomia, portanto, na medida em que circunscreve um processo em andamento, determina um modo de reflexão filosófica flexível capaz de dar conta da tarefa de descrever o estatuto de um projeto estético-político em aberto. Acreditamos ser esse o sentido mais importante da reflexão sobre a autonomia com relação à práxis da composição musical também em Adorno. Em seus escritos musicais encontramos uma filosofia que ao visar expor os pressupostos musicais subjacentes à pretensão de autonomia da música na modernidade se vê obrigada a tematizar seus próprios pressupostos teórico-filosóficos. O que emerge dessa confrontação entre música e filosofia é uma reflexão marcada pela delimitação do sentido das categorias e conceitos musicais pelos filosóficos e vice-versa. Quanto ao sentido que o conceito de liberdade assume no pensamento de Adorno junto à modificação que a primazia do objeto deve sofrer quando passamos a abordar a relação de conhecimento entabulada pelas e nas próprias obras frente à realidade empírica, relação esta mediada pelos materiais e através da forma estética, passaremos a nos aprofundar a partir de agora e, com efeito, essa será, em larga medida, e sob diferentes aspectos, nossa tarefa até o final desse trabalho.

Liberdade, autonomia e práxis

A Nova Música torna-se um objeto privilegiado para uma reflexão sobre a questão estética e política da autonomia para Adorno no momento em que

¹⁹ Carl Dahlhaus. *Foundations of music history*. Cambridge: Cambridge University, 1999. p. 109.

este percebe que a possibilidade de uma determinação por uma liberdade material de fato não revisionista havia tornado-se palpável no horizonte de sua história nas primeiras décadas do século XX, apenas para passar a ser rapidamente preterida novamente por determinações de ordem formal abstrata a partir da década de vinte, quando o debate sobre a reconstrução da objetividade musical passa a determinar de modo totalizante, e muitas vezes totalitário, o curso dos acontecimentos. Não apenas com o neoclassicismo de Stravinsky e com os ideais comunitários veiculados por Hindemith em sintonia com o movimento da *Neue Sachlichkeit*, mas também no contexto da Segunda Escola de Viena, a recolocação em circulação não apenas de materiais tonais, mas, principalmente, de uma concepção formal originária da música tonal foram o que impulsionou a Nova Música nos anos subsequentes as duas primeiras décadas do século XX. É precisamente nesse momento, como mostrou o estudo de Almeida citado acima, que Adorno intervém com termos mais incisivos no debate composicional e político, chamando à atenção para as contradições inerentes a essa mudança de atitude frente ao horizonte libertário de ruptura de inícios do século, apontando principalmente para a incompatibilidade fundamental entre o estágio histórico do material musical alcançado no presente e as concepções pré-clássicas e classicistas da forma que voltavam então a circular.

Podemos começar a abordar a questão relativa ao sentido mais geral do posicionamento de Adorno frente a esse momento de guinada neo-objetivista e de desconfiança generalizada diante da subjetividade autônoma que vinha impulsionando os desdobramentos musicais desde o Romantismo até o atonalismo livre da Segunda Escola de Viena afirmando o seguinte: nos termos em que Adorno abordará a relação dialética entre o material e as formas musicais no contexto da música moderna, toda forma musical se mostraria a princípio como objetiva em termos históricos enquanto se adequasse ao material musical disponível em uma dada época engendrando uma dialética fértil de sentido e possibilidades expressivas, tendo sido esse, em larga medida, o paradigma da música tonal, principalmente do classicismo vienense. Isso equivale a dizer que, em um contexto como esse, o caráter objetivo das formas não é percebido pelos compositores como algo exterior a sua

consciência das possibilidades inerentes ao material musical. O cânone formal oriundo do classicismo vienense é engendrado pela tonalidade na mesma medida em que esta é revestida de sentido por aquela.

Esse era o pressuposto fundamental a partir do qual Adorno visava construir sua filosofia da música junto à música de Beethoven em sua obra que permaneceu póstuma, já que este teria sido o primeiro compositor moderno a compor a partir da percepção da quebra da harmonia pré-estabelecida e fundada socialmente entre o material e as formas musicais, sendo seu gesto classicista de reconstrução da objetividade formal em sua fase dita heroica a primeira tentativa, de tantas que viriam, de reconstruir a partir do sujeito estético moderno emancipado a adequação perdida do material musical com as formas musicais históricas.²⁰

Com o advento do Romantismo, e do crescente papel reservado para a concepção de um sujeito individual como o suporte para a autenticidade expressiva e para a originalidade estética, o ideal de equilíbrio entre o material e as formas, capaz antes, até certo ponto, de dar substância ao conceito de estilo clássico²¹, passa a ser perturbado, já que o imperativo moderno de autonomia e liberdade começa a se fazer sentir como a busca pelo alargamento das possibilidades de expressão subjetiva. A partir daí, o equilíbrio no interior da linguagem musical passa a ser cada vez mais precário e o peso específico reservado a cada fenômeno particular no seio das obras começa a enfraquecer sua capacidade de articular o sentido do todo da forma. Até certo ponto, coincide com esse momento a percepção de que o caráter de objetividade ostentado até então pelos esquemas formais não seriam objetivos em caráter originário, absoluto e ontológico, já que tais esquemas não conseguiam absorver todo o peso das particularidades liberadas, o que por sua vez fomenta a continuidade do processo crítico de busca por novos modos de adequação entre o material e as formas.

²⁰ A esse respeito ver principalmente o capítulo quarto intitulado *Tonalidade* do livro de fragmentos póstumos sobre Beethoven. Theodor W. Adorno. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Stanford: Stanford University, 1998. p. 49-59.

²¹ Cf. Charles Rosen. *El estilo clásico: Mozart, Haydn, Beethoven*. Madrid: Alianza, 1986. p. 24-34.

No contexto da Nova Música, após o rompimento com a tonalidade, e da emergência de uma música que acenava com a possibilidade de uma superação da natureza heterônoma dos resquícios do ideal formal clássico, o argumento de retorno à objetividade implícita ou explicitamente veiculado então virtualmente por todas as principais tendências da Nova Música a partir da década de vinte era visto por Adorno como carecendo de rigor. Desse momento em diante, é possível afirmar que toda a reflexão filosófica de Adorno sobre a composição musical no interior da Nova Música é motivada pela urgência em conceber uma reflexão sobre a dialética entre a expressão e as formas musicais que estivesse sintonizada com o estágio mais avançado do material. Também podemos afirmar que essa reflexão atinge um ponto culminante nas formulações da maturidade de Adorno em torno do conceito de *música informal* (*musique informelle*). Para além de seu contexto imediato de emergência junto aos debates de Darmstadt em 61, o conceito de *música informal* pode ser encarado como o exemplo mais bem acabado dessa reflexão, tanto no que diz respeito à dialética entre teoria e práxis da música, aproximadamente nos termos em que tentamos delimitá-la acima, como no tocante a recuperação de um ideal de composição musical livre de determinações formais explicitamente heterônomas que vinha sendo gestado em seus textos desde a juventude.

A relação entre o regime dialético de determinação de teoria e práxis da música, mais especificamente da práxis da composição musical, e o conteúdo conceitual desse ideal enfático de uma música livre é algo sobre o que passaremos a nos deter por um momento agora com o auxílio de alguns comentários sobre um texto de Pierre Boulez, que conseguiu reter conjuntamente sob sua atenção esses dois momentos fundamentais do pensamento musical de Adorno. Em *L'informulé* de 1985, a partir de uma rememoração do debate travado em Darmstadt em 1961 acerca do ideal de uma música informal, o compositor francês visa mostrar que o caráter utópico desse ideal só pôde exercer uma influência concreta sobre a nova geração de compositores na década de 1960, favorecendo a reflexão sobre os destinos da música de vanguarda, porque as reflexões de Adorno, a despeito da diferença de geração, estavam intimamente mediadas por questões compositivas

prementes. Contudo, segundo Boulez, posteriormente ao momento original de onde partiu a reflexão de Adorno sobre tais questões, o ideal extremamente concreto de uma música informal teria sido cada vez mais escamoteado em favor daquilo que o francês chama de “o informulado” (*l’informulé*).

Com esse jogo de palavras Boulez tem em vista diferenciar a proximidade de um ideal, que a despeito de seu caráter utópico encontrava-se intimamente relacionado à realidade material da música, do que chama de o ideal do “informulado”, o qual diria respeito à desfiguração desse aspecto mais concreto da reflexão de Adorno por parte do diletantismo de setores da vanguarda musical. Ao inveterar contra o diletantismo e a favor do *metiér*, Boulez concebe a passagem do informal para o informulado como uma passagem do âmbito da reflexão compositiva mediada nas obras para o âmbito do comentário e de seu gesto vago. “Há duas dezenas de anos Adorno se pôs, e nós nos pusemos, as questões inerentes à existência de uma música informal. Mas passamos do informal ao informulado, do objeto ao gesto”.²² Para além das questões particulares levantadas por Adorno em *Vers une musique informelle*, o que estava em jogo ali em última análise, segundo Boulez, era a reafirmação da primazia do objeto da composição musical, a obra musical, sobre o comentário, e aqui, como deixa claro seu texto, o compositor francês tem em mente a desconfiança expressada na conferência de Adorno em relação aos jovens compositores vanguardistas que procurariam esconder sua falta de conhecimento prático do material por meio de partituras explicadas “mediante diagramas” exteriores à obra.²³

Segundo o compositor francês, essa passagem do informal ao informulado teria se feito sentir principalmente na emergência da figura do compositor diletante no âmbito da música de vanguarda, o que acabaria por dar razão à desconfiança de Adorno de que por trás da tendência pseudomatemática e especulativa em torno da música serial se encontrava, no fundo, a figura do compositor de festival que escapou das classes de

²² Pierre Boulez. *L’informulé*. In: Jean-Jacques Nattiez; Sophie Galaise (Orgs.). *Regards sur autrui*. Paris: Christian Bourgois, 2005. p. 663.

²³ Adorno, *Vers une musique informelle*. GS 16, p. 493.

matemática.²⁴ Mas por trás das investidas de Boulez sobre o diletantismo em seu texto não está meramente uma observação arrogante de um compositor consagrado sobre seus colegas “autodidatas por circunstâncias ocasionais”²⁵. A crítica ao diletantismo aí está estrategicamente para reafirmar a atualidade da exigência de verdade para com o objeto da composição, que Boulez percebe em muitos casos seus contemporâneos (Cage seria o exemplo mais famoso sob a ótica bouleziana por essa época) ter dado lugar à deposição do imperativo da obra de arte, movimento que se tornava visível para o autor na distância que separava a intenção subjetiva da realização objetiva nesses casos²⁶; distância que, por sua vez, fornecia justamente o espaço a ser preenchido pela proliferação do comentário discursivo.

Visando caracterizar a função de encobrimento exercida pelo comentário desvinculado da realidade composicional e das obras, na sequência de seu argumento Boulez se utiliza do termo “fantasmagoria”. Não se utiliza do termo para se referir ao mesmo fenômeno visado por Adorno em relação à música de Wagner, isto é, ao encobrimento do trabalho subjetivo contido na obra de arte por dispositivos imanentes à própria técnica composicional²⁷, mas se refere especificamente ao encobrimento efetuado pelo gênero discursivo que visa ocupar o lugar deixado vago pela obra, que por sua vez se teria tornado um objeto praticamente contingente. Contudo, no entender de Boulez a fantasmagoria do comentário só exerceria uma função ideológica no caso daqueles compositores que não estariam à altura das tarefas imanentes ao material. Nos outros casos, ele nos dirá que: “A fantasmagoria do compositor não é apenas vã, ela ajuda a formular a realidade futura; seu comentário – dito ou não dito – é parte da atividade criativa”.²⁸

É a partir dessa segunda modalidade de relação entre a obra e o comentário que Boulez conceberá o sentido profundo do ideal de uma música informal em Adorno. Para Boulez, tratava-se de um ideal, de uma utopia, de uma fantasmagoria. Porém, como toda utopia verdadeira, projetava o futuro

²⁴ “Músicos são geralmente furões das classes de matemática; seria um destino terrível para eles acabarem nas mãos dos professores de matemática no final das contas”. Ibidem.

²⁵ Pierre Boulez. *A Música Hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 62.

²⁶ Boulez, op. cit. p. 664.

²⁷ Theodor W. Adorno. *Die Musikalischen Monographien*. GS 13, p 82-91.

²⁸ Boulez, op. cit. p. 666.

com base naquilo que foi no passado e na realidade material do presente, sendo a partir dessa conjunção temporal que a relação entre teoria e práxis deveria ganhar seu real sentido revolucionário. O contato com a práxis compositiva, dirá Boulez, ainda que num contexto histórico diferente, foi fator decisivo para que Adorno pudesse formular no vocabulário adequado uma constelação de problemas própria à nova geração. Sobre a proximidade de Adorno à práxis composicional, que transpareceria em seus ensaios sobre a Nova Música, Boulez nos dirá então o seguinte:

É na posição de compositor que ele aborda o fenômeno Schoenberg e o fenômeno Stravinsky. Pouco importa que o compositor Adorno não possa mais ser considerado sobre o mesmo plano que o filósofo Adorno; o essencial, é que suas visões de filósofo foram ditadas por uma relação diretamente profissional com as partituras. Quando ele escreve “Vers une musique informelle”, é ainda o compositor que fala (...).²⁹

Para Boulez, por trás do muito alegado aspecto de obscuridade de muitas das formulações adornianas com relação à composição musical, revela-se uma lição de realidade, e realidade no texto do francês é o fator que desativa a perspectiva do diletantismo. Ao sublinhar a proximidade guardada pelas reflexões de Adorno com a realidade da composição, Boulez descarta a possibilidade de Adorno ter sido apenas um compositor diletante e, mais do que isso, invectiva contra o diletantismo que via grassar em sua época utilizando-se de uma referência à seriedade profissional com que Adorno buscou pela síntese entre o conhecimento dos aspectos materiais e formais ligados à composição musical e o discurso filosófico e sociológico sobre a música. É da constante busca por essa síntese (sempre precária, sempre impossível, porém sempre fértil) que o autor argumenta que deriva o caráter atual do texto adorniano no que se refere a questões musicais técnicas e estéticas em torno do ideal de uma música livre e autônoma no contexto pós-tonal. Mas o mais importante para nossa investigação é que Boulez relaciona diretamente senão o conceito de música informal, que tendemos a situar no

²⁹ Ibidem, p. 668-69.

centro do projeto músico-filosófico de Adorno, os termos do debate sobre a possibilidade de uma música radicalmente autônoma no contexto do pós-guerra ao trato de Adorno com o material musical em sua atividade compositiva e ensaística. Boulez reconhece que antes de impedir uma formulação adequada dos termos desse debate, a proximidade de Adorno à Segunda Escola de Viena é o que propiciara a justeza de sua formulação.

Retomando, pois, a reflexão em torno do sentido do conceito de música informal podemos então começar a nos perguntar qual seria o conteúdo desse conceito, para além de seu caráter aberto e utópico derivado de sua emergência junto a uma reflexão sobre a relação dialética entre a realidade material das obras e o comentário interpretativo assinalado por Boulez? Dissemos anteriormente, com o compositor francês, que esse caráter utópico dizia respeito à confluência entre aspectos da realidade passada, presente e futura na reflexão de Adorno; ou seja, tratar-se-ia de um conceito utópico em sentido bastante estrito. Mas se a abertura em direção ao futuro, a qual deixava entrever esse conceito, o marcava com o sinal do negativo, seu enraizamento no passado não deixa de nos facultar um terreno um pouco mais seguro para a reflexão junto à obra adorniana, de modo que a pergunta pelo sentido e pelo conteúdo do conceito pode ser entendida como aquela sobre as experiências musicais do passado abordadas por Adorno cujos termos não teriam sido esgotadas pelos desdobramentos que levaram ao impasse vivido no presente. Mas de que impasse se tratava em 1961?

Podemos dizer em primeiro lugar que o impasse vivido pela composição musical de vanguarda em 1961 dizia respeito ao fato de a composição musical parecer se encontrar girando aporeticamente em torno dos extremos representados pelo serialismo integral e pela música aleatória. O traço mais perceptível de uma aporia ficaria marcado na observação de que o resultado sonoro de ambos os extremos, pelo menos no que dizia respeito à percepção mais imediata, era a tendência a resultarem em fenômenos musicais muito semelhantes, marcados em ambos os casos pela desapareição de eventos musicais extensos no tempo o suficiente para se caracterizarem como algo parecido a unidades de sentido e pela conseqüente dissociação da ideia de forma. Nesse sentido, como veremos, a reflexão em torno da noção do informal

por Adorno não deixará de ser, na realidade, ainda uma reflexão sobre a forma musical e estética contemporânea. A percepção dessa confluência será creditada principalmente a Ligeti ³⁰, mas também podemos lembrar as palavras de Pousser, alguns anos mais tarde, quando este se referir a esse mesmo estado de coisas: “Precisamente onde as construções mais abstratas foram aplicadas, não raramente temos a impressão de nos encontrarmos na presença de consequências de um livre jogo aleatório” ³¹.

É importante percebermos que de certa maneira tanto a música do serialismo integral como a música aleatória não deixavam de possuir certo caráter informal e que a ideia básica por trás da formulação adorniana, a de uma música que buscava se constituir sem a referência explícita aos modelos formais da tradição, estava na base tanto da poética serial quanto da música da Escola de Nova York encabeçada por Cage. A despeito disso, porém, podemos dizer que no entender de Adorno, na medida em que eram determinados como abstratos, no dizer de Pousser, os procedimentos construtivos seriais e as operações de acaso consistiam em um pulo fora da dialética imanente do material e da linguagem musical, nesse sentido, um pulo dado em detrimento dos elementos materiais particulares (notadamente os elementos musicais morfológicos) dos quais a negação do ideal de forma ainda precisaria partir, e não como resultado do próprio movimento dos momentos particulares em direção a sua negação. A aplicação de procedimentos abstratos *ad hoc* ao material como modo de se alcançar algo como o ideal de uma música livre dos esquemas formais tradicionais resultaria na situação paradoxal de que uma forma musical autônoma e extensa no tempo se constituiria sem que para tanto se dependesse já do jogo de referências imanente entre seções ou entre eventos particulares, apenas que como consequência disso nada em sentido enfático em termos musicais aconteceria no decurso desse processo, nenhum tempo musical efetivo na medida em que

³⁰ “Não há diferença fundamental entre os resultados do automatismo e os produtos do acaso: o totalmente determinado equivale ao totalmente indeterminado. É aí onde devemos buscar o paralelismo entre a música serial integral e aquela de Cage, regida pelo acaso. Ambas se caracterizam pela seguinte constituição: silêncio – evento – silêncio – evento – silêncio – etc.” György Ligeti. *Neuf essais sur la musique*. Genève: Contrechamps, 2001. p. 126.

³¹ Henri Pousser, *The Question of Order in New Music*. In: *Perspectives of New Music*, vol.5, n. 1. 1966, p. 93.

a transformação de nenhum evento musical discreto poderia ser entendida como o “motor” desse processo.

Mas como pensar um conceito de transformação nesse contexto que não significasse simplesmente uma reafirmação dos princípios construtivos associados à tradição vienense da variação em desenvolvimento e do tematismo, que até então teriam, até certo ponto, funcionado como esse motor? Que conceito de evento musical particular poderia substituir o conceito de tema ou mesmo o de motivo? E por fim, como pensar a dialética musical entre o particular e o universal sem recair no paradigma classicista-organicista? Em *Vers une musique informelle* essas perguntas são abordadas a partir de diferentes aspectos, porém, o encaminhamento inicial das mesmas se dá através de uma reflexão que as remonta ao contexto da Segunda Escola de Viena e ao modo como o próprio Adorno pensara tais questões, principalmente em seus textos sobre Schoenberg e Berg no tocante ao problema das grandes formas trazido à tona no contexto vienense na esteira da emergência da técnica dodecafônica em meados da década de 1920.

Essa estratégia no encaminhamento das questões referente ao conceito de música informal fica bastante evidente já no início do texto de Adorno com a seguinte afirmação: “Aquilo com o que temos que ver na evolução desde 1945 não caiu do céu, senão que já se insinua no – como hoje suspeitosamente gosta de chamar-lhe – dodecafonismo clássico”³². Entretanto, o que se segue no texto adorniano não pretende ser apenas a reafirmação inalterada de suas ideias anteriores sobre a relação entre o princípio serial lançado pela técnica dodecafônica com o intuito de recuperar a objetividade das grandes formas na década de vinte, mas sim uma espécie de ajustamento dialético no tratamento dos problemas herdados pelo serialismo da música dodecafônica.

Nesse movimento de autorreflexão, dentre os pontos da evolução anterior a 1945 abordados previamente por Adorno em seus escritos se sobressai de modo um tanto quanto revisto em *Vers une musique informelle* notadamente um deles, porém decisivo. Esse ponto diz respeito ao fato de que a guinada em direção à objetividade no período que se seguiu à chamada fase

³² Adorno, op. cit. p. 494.

expressionista da Segunda Escola de Viena teria sido ditada não tanto pelas exigências do próprio material quanto poderia se pensar tendo em vista os textos anteriores de Adorno sobre o tema até à *Filosofia da Nova Música*. A desconfiança de que tal guinada poderia ter sido impulsionada mais por fatores ideológicos externos à composição (com referência ao campo pessoal, Adorno menciona a reconversão de Schoenberg ao judaísmo à época da aparição das primeiras composições dodecafônicas) do que do próprio movimento imanente ao material é um dos motivos dos quais Adorno deriva a atualidade, em 1961, do modo como a problemática da forma autônoma foi encarada pelos compositores vienenses na primeira década do século, um modo que havia sido julgado esgotado e levando como que necessariamente ao desenvolvimento do dodecafonismo serial na *Filosofia da Nova Música*.

Comparada com a linha de pensamento presente na obra de Adorno até a *Filosofia da Nova Música*, que ainda visava pensar em termos mais enfáticos o caráter de necessidade histórico-imanente da emergência da técnica dodecafônica³³, no texto de maturidade Adorno se mostra mais disposto a admitir que a passagem do atonalismo livre para a técnica dodecafônica se deveu também a outros fatores e não apenas aos imperativos do próprio material. Essa admissão serve aí à conclusão do autor a esse respeito em 1961, que redundava na reafirmação do princípio de liberdade à base da música atonal livre: “À vista da fingida objetividade musical, deve-se empreender novamente o processo que Schoenberg freou quando sua inovação genial fez parecer que o impulsionava”³⁴. No entanto, devemos desde o início ser cautelosos com uma afirmação como essa. Segundo entendemos, o que nos afirma Adorno é que o que deveria de se levar em conta em relação a esse ponto do passado para a formulação adequada do futuro em 1961 seria não

³³ A esse respeito, ver, por exemplo, toda a longa passagem em que Adorno remonta o que chamou mais tarde de a “pré-história” da técnica dodecafônica à crescente emancipação frente às convenções por meio do processo de subjetivação e dominação do material levado a cabo por intermédio da técnica da variação em desenvolvimento de Beethoven em diante na *Filosofia da Nova Música*. Cf. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*. GS 12. p. 50-67. Dos muitos trechos do texto que poderíamos citar como exemplos da passagem, implícita nesse ponto do argumento de Adorno, da noção de “tendência” àquela de “necessidade”, fiquemos com as duas a seguir, que já servem para ilustrar o argumento: “A guinada se produz necessariamente. Deriva precisamente do fato de que o conteúdo do expressionismo, o sujeito absoluto, não é absoluto”. Ibidem, p. 52 e “Estas regras não foram elaboradas arbitrariamente. São configurações da compulsão histórica refletida no material”. Ibidem, p. 65.

³⁴ Adorno, op. cit. p. 497-98.

voltar ao “estilo” expressionista, a uma maneira de compor do passado, mas sim à “perspectiva” de formulação do problema da forma musical autônoma antes da implementação do acento no argumento que insistia na necessidade histórica da técnica dodecafônica.

Por outro lado, mesmo que Adorno tenha discorrido nesses termos menos rígidos em termos histórico-filosóficos sobre esse momento decisivo referente à passagem do atonalismo livre para o dodecafonismo serial em sua maturidade, isso não nos faculta ignorar a especificidade do modo como até a *Filosofia da Nova Música* o autor desenvolveu seu discurso em torno do conceito de material musical. Na realidade, mesmo apesar da clara inflexão dialética que seu pensamento sobre os destinos da composição de música radical sofre após seu contato com o serialismo integral no início da década de 1950, no que diz respeito ao problema central da liberdade frente ao material, que priorizamos aqui, suas posições de juventude e de maturidade são mais distintas com relação ao incremento das mediações, que se complexificam com o desenrolar dos acontecimentos ao longo do tempo, do que em relação às ideias fundamentais. Mas como conectar o ideal de liberdade cristalizado em torno da noção de música informal com aquilo que Adorno entendia ser a dialética histórico-imanente do material musical? O reconhecimento de uma não necessidade na passagem do atonalismo livre para o dodecafonismo serial, admitindo que esse reconhecimento reflita uma tendência mais geral de seu pensamento a partir da década de 1950, não acabaria simplesmente por cindir em dois o pensamento musical de Adorno: até a *Filosofia da Nova Música* a formulação das coordenadas fundamentais da dialética histórica do material musical e, após isso, a ênfase em torno das condições de possibilidade de uma forma musical livre? Como articular necessidade e liberdade aqui? Na realidade, as coisas são mais complexas do que essas questões e hipóteses sugerem. Começemos a ver como isso é o caso e em que sentido as reflexões de juventude de Adorno sobre a dialética do material musical podem ser conciliadas com seu ideal de uma música livre da aparência de repetição dos modelos formais da tradição.

Estabilização, reação e a liberdade subjetiva como ideologia na década de 20

Tendo em vista o modo como começamos a encarar o conceito de *musique informelle* acima, não apenas o limitando a seu momento de aparição em 1961, mas remetendo-o ao núcleo do pensamento musical de Adorno e aludindo ao momento crucial representado pela passagem do atonalismo livre da primeira década do século XX à música dodecafônica dos anos vinte, devemos agora abordar como a questão da liberdade composicional se enraíza com o diagnóstico crítico fundamental referente às tendências musicais de reação e estabilização na primeira metade do século XX, principalmente desde os primeiros ensaios adornianos dedicados a pensar a pertinência do movimento em torno do retorno à objetividade das formas clássicas e pré-clássicas.

As reflexões de Adorno em torno do conceito de uma música informal, tem no gesto de autocrítica de Adorno com relação ao estatuto histórico-filosófico reservado à técnica dodecafônica em sua obra anterior, notadamente na *Filosofia da Nova Música*, um de seus pressupostos fundamentais. Para além de ser motivada pelo desejo teórico de se manter mais fiel a suas ideias acerca da função determinante que reservara à primazia do objeto frente à crítica histórico-filosófica do movimento autônomo e descolado das obras do próprio material musical, essa autocrítica possui igualmente outra fonte, que pode ser localizada no papel que as ideias desenvolvidas sobre a dialética do material musical na *Filosofia da Nova Música* ocuparam no contexto de emergência do serialismo integral no imediato pós-guerra. Pensamos que é inegável, como argumentou Markus Zagorsky, que o conceito de material musical penetrou fundo na consciência da nova geração de compositores serialistas, ainda que o sentido dado a esse conceito fosse acabar indo na contramão das intenções críticas originais de Adorno, quando este cunhara o conceito na década de vinte, visando estabelecer as bases musicais de suas críticas às correntes reacionárias do modernismo musical. Segundo Zagorsky, “ainda que os compositores extraíssem as palavras “progresso” e “material”

dos escritos de Adorno, estas eram equacionadas com a busca por uma *materia prima* como que ainda intocada pela história”.³⁵

Com efeito, desde seu fortemente polêmico ensaio de 1954 sobre o envelhecimento da nova música, tudo se passa como se Adorno; frente à radicalização unilateral do aspecto técnico de sua tese sobre o progresso do material, o que podia ser detectado nas ideias dos compositores da nova geração do pós-guerra; iniciasse um amplo processo de recontextualização de algumas de suas principais ideias anteriores sobre a composição musical mais avançada, e, nesse processo, o foco de suas preocupações começasse a recair cada vez mais sobre o conceito de *forma* e em questões relativas ao *sentido* do conteúdo musical imanente entendido a partir de seu caráter linguístico, do que no movimento histórico do próprio material tomado em si mesmo como critério de progresso. Não deverá nos assustar, portanto, se nos deparamos com afirmações como as seguintes em *O envelhecimento da Nova Música*, “a expansão do material musical chegou até o extremo”³⁶ e, mais adiante:

(...) o material musical não se move em absoluto independentemente do conteúdo da obra de arte: de outro modo, se chega à barbárie. Paulatinamente, os conceitos de progresso e reação deveriam deixar de aplicar-se unicamente e de modo automático ao material musical, pois este tem sido já por muito tempo o portador do sentido musical. O conceito de progresso perde seu direito onde o ato de compor se converte em bricolagem, onde se expulsa o sujeito cuja liberdade é a condição da arte de vanguarda (...).³⁷

Na verdade, a percepção da parte de Adorno acerca do estiolamento da corrente progressista da vanguarda composicional, que havia sido associada à composição dodecafônica na década de 1920 pelo autor e que tinha no serialismo de inícios da década de 50 sua linha de frente mais avançada, já podia ser percebida plenamente na introdução e no ensaio sobre Schoenberg

³⁵ Markus Zagorsky. “*Nach dem Weltuntergang*”: Adorno’s Engagement with Postwar Music. *The Journal of Musicology*, v. 22, nº 4. 2005. p. 683-84.

³⁶ Adorno, *Das Altern der Neuen Musik*. GS 14, p. 153.

³⁷ *Ibidem*, p. 161.

da *Filosofia da Nova Música*. Já aí, após a crítica à racionalidade integral dodecafônica, podíamos ler que: “Progresso e reação perderam seu significado unívoco, de tal forma cresceram os antagonismos.”³⁸ Ora, se Adorno podia afirmar no início da década de 1940, no capítulo sobre Schoenberg de *Filosofia da Nova Música* e no ensaio *O envelhecimento da Nova Música* de 1954, que os conceitos de progresso e reação haviam perdido seu significado unívoco, a despeito de seu posicionamento crítico nem por isso deixar de apontar o caminho tomado por Schoenberg em detrimento de Stravinsky como o caminho mais promissor para a música radical, isso quer dizer que anteriormente a aplicação clara desses conceitos a fenômenos musicais específicos havia sido possível. O que nos obriga a retornar brevemente ao contexto de surgimento do conceito de material na obra de Adorno nos anos vinte, quando o conceito de material aparece pela primeira vez tendo em vista dar conta de uma função específica: servir de base a uma crítica das correntes musicais que pregavam o retorno à ordem objetiva das formas pré-clássicas e clássicas, muitas vezes ao material tonal; e que, ademais, encontravam-se, em alguns casos, nitidamente alinhadas com ideologias políticas fascistas.

As críticas que Adorno move a essas tendências reacionárias da música são efetuadas do ponto de vista, oposto no entender de Adorno, da música da Segunda Escola de Viena, de que ele se considerava um membro pelo menos desde 1925, quando vai até Viena estudar composição com Berg. Tratava-se de correntes musicais como a *Gebrauchsmusik* e a *Haus und Gemeinschaftsmusik* propaladas em associação com a música de Hindemith, e que como nos mostra Almeida, estavam intimamente associadas aos ideais de objetividade do movimento estético mais amplo da *Neue Sachlichkeit*³⁹ no interior da cultura da república de Weimar; o folclorismo que Adorno situava nos países menos desenvolvidos industrialmente do leste europeu (sobretudo Bartók); o neoclassicismo de Stravinsky e tantos outros, e, por fim, a ideia mais geral de um novo tonalismo, ventilada por Hans Gutman⁴⁰ e por aqueles que, como Alfredo Casella em seu artigo *Scarlattiana*, queriam convencer a opinião pública de que o rompimento com a tonalidade e a atonalidade que se seguira

³⁸ Adorno, op. cit. p. 109.

³⁹ Jorge de Almeida, op. cit. p. 159-163.

⁴⁰ Cf. Adorno, *Gegen die neue Tonalität*. GS 18, p. 98-106.

nas obras de Schoenberg, Berg e Webern consistiam, na realidade, em nada mais do que um fenômeno contingente de transição estilística, não possuindo uma motivação objetiva junto à própria base material da música. Na década de 1920, podemos afirmar que Adorno percebera, para além de suas análises de aspectos musicais específicos dessas correntes, um traço mais amplo e abstrato, comum e determinante a todas elas, o imperativo ideológico de retorno à ordem, tão bem caracterizado em seu ensaio contra o artigo de Casella ⁴¹. Um imperativo que se utilizava de uma postura de aparência liberal frente à pluralidade estilística dos meios composicionais para disfarçar o decisivo, o fato de que o material musical tonal e o universo formal a ele associado deveriam ser sancionados como algo de natural, eterno e imutável.

⁴²

Como nos mostrou Jorge de Almeida, podemos encontrar no ensaio de 1927-28 de Adorno, intitulado *Música Estabilizada*, um momento de síntese em sua obra musical de juventude no que diz respeito à conceitualização sociológica mais ampla dessas tendências neo-objetivistas e anti-individualistas. Nesse ensaio, o traço ideológico fundamental detectado por Adorno junto a essas tendências é analisado levando-se em conta principalmente as duas correntes musicais mais influentes de reação musical à época a seu ver, o folclorismo e o neoclassicismo, caracterizando a primeira o modo particular da reação musical nos países menos desenvolvidos industrialmente e o segundo aquelas representativas dos países plenamente industrializados do centro da Europa e a Rússia.⁴³ Na primeira categoria se localizariam principalmente compositores como Bartók e Kodály. Na segunda, Adorno coloca Stravinsky, Hindemith e Honegger. Como apontou Almeida, esse ensaio recebeu um impulso significativo do sucesso com que o repertório folclorista e neoclássico fora recebido pelo público em um concerto da Sociedade Internacional para a Nova Música (IGNM) em 1927. É importante aqui recuperarmos brevemente mais uma vez os aspectos decisivos do

⁴¹ Cf. Adorno, *Atonales Intermezzo?*. GS 18, p. 88-96.

⁴² Não nos aprofundaremos nos diversos pontos mais particulares das críticas de Adorno à música de Hindemith e às correntes de ideias acima mencionadas. Remetemos o leitor principalmente aos capítulos 6, 7, 9 e 10 do livro de Almeida para uma interpretação ampla e detalhada dos mesmos.

⁴³ Jorge de Almeida, op. cit. p. 222.

diagnóstico efetuado nesse ensaio, já que o mesmo nos revela, de modo claro, em que termos a questão em torno da liberdade subjetiva dos compositores associados à estabilização e à reação passaria a ser posta em dúvida pelo conceito adorniano de material nos ensaios em que este conceito seria formulado mais explicitamente do ponto de vista da música da Segunda Escola de Viena. Ao mesmo tempo, isso nos possibilitará entender melhor porque a gênese histórica do conceito adorniano de material musical não é incompatível com suas posições estéticas de maturidade.

Adorno inicia o ensaio *A música estabilizada* justamente questionando a *aparência* de liberdade com que os compositores que não seguiram o caminho lógico de superação da tonalidade junto ao atonalismo e ao dodecafonismo de matriz schoenberguianos pareciam se relacionar com a tradição, isso provavelmente dada a multiplicidade estilística das obras apresentadas no festival da IGNM em 1927. Como afirma Adorno, cada uma dessas obras parecia requisitar sua plena individualidade estilística sobre as demais e o conjunto do repertório apresentado parecia proibir um tratamento interpretativo totalizante. Frente a essa aparência de pluralidade, a intenção do ensaio de Adorno é clara desde o início, denunciar essa aparência progressista de liberdade de escolha que desfrutariam os compositores frente ao material histórico desde uma perspectiva sociológica. O ponto de partida para o argumento de Adorno vale a pena ser citado na íntegra, pois coloca de maneira clara também aquilo que gostaríamos de situar como ponto de partida decisivo para o desenvolvimento da noção de progresso do material posteriormente:

Certamente, encarado de perto quer parecer como se houvésssemos alcançado a transformação da consciência musical: como se a música hoje em dia fosse tão progressista como somente a situação da época em seu conjunto. O poder da música de expressão psicológica e seus reflexos civilizados no Impressionismo onde não se enfraqueceu se extinguiu; a tradição da prática musical burguesa do século XIX perdeu seu último poder peremptório, os compositores se tornaram permissivos na escolha de seu enfoque e dispõem dos meios sem entraves; nenhuma obra se assemelha à outra, nenhuma norma compositiva resulta obrigatória e, na proximidade de tal

multiplicidade expandida, ninguém duvida da realização da liberdade.
44

Será justamente a partir dessa recusa de obras aparentemente tão heterogêneas em admitirem algo em comum entre si que Adorno encaminhará sua análise da situação e será igualmente desse fato que uma abordagem sociológica da questão se justificará a seu ver. Isso quer dizer que nesse ensaio estamos diante de um caso em que Adorno conscientemente abdica de seu ideal epistemológico vinculado à noção de primazia do objeto e de análise imanente das obras para privilegiar uma análise explicitamente sociológica da situação. Diante de obras que julgavam factível não se submeterem a uma lei compositiva imanente de desdobramento do material, como era o caso nas obras da Segunda Escola de Viena no seu entender, a análise imanente como que careceria de objeto. Sendo assim, a questão sociológica de que parte Adorno em sua análise crítica da estabilização musical, para além do paralelo feito com os anos da estabilização econômica que seguiram ao período da hiperinflação na república de Weimar, será situada junto à pressuposição ideológica da parte das correntes folcloristas e neoclassicistas de uma base social coletivista, comunitária, pré-burguesa e pré-moderna como horizonte de legitimação de seus ideais formais neo-objetivistas. Frente a essa questão é que emergirá o questionamento de Adorno em torno do conceito ideológico de liberdade subjetiva que o filósofo creditava à tendência à estabilização musical. Apesar de, como lembra Adorno, nenhum dos compositores associados com a estabilização levarem a sério os meios fornecidos antes pela tradição, compondo de fato como nos séculos passados, por outro lado igualmente nenhum deles parecia disposto a assumir completamente seu isolamento subjetivo, denunciado como o ponto de vista do Romantismo, como impulso fundamental de sua produção. Nas palavras de Adorno:

Com efeito, já ninguém presta juramento à tonalidade, à rítmica simétrica, à forma-sonata, à sonoridade orquestral repleta de sensualidade. Mas isso significa também, ao mesmo tempo, que os

⁴⁴ Adorno, *Die stabilisierte Musik*. GS 18, p. 721.

compositores partem de si e produzem com a força da fantasia e o controle inexorável da consciência liberada? ⁴⁵

A resposta de Adorno a essa pergunta, no que diz respeito às duas correntes da música estabilizada, é definitivamente não. Em seu ensaio de 1927-28, um tipo de sustentação social para uma liberdade semelhante a que esses compositores pareciam acreditar serem os depositários só seria talvez possível de fato de ser uma realidade no âmbito da tradição tonal, quando uma base social peremptória refletir-se-ia em termos igualmente peremptórios no domínio da música, na dialética razoavelmente estável entre o sistema tonal e o universo das formas dadas. Como aludimos acima, em um contexto como esse, seguir a norma coletiva e afirmar a liberdade individual seriam dois momentos de um mesmo fenômeno, dois momentos indissociáveis e mutuamente condicionantes entre si. Por isso é que deveríamos entender que se o antigo regime de imbricação entre música e sociedade havia sido exposto como frágil com relação ao mecanismo de objetivação formal da música através do rompimento subjetivamente impulsionado com a tonalidade, não restaria outro caminho aberto para a música do que insistir na subjetividade autonomizada, visando do aprofundamento ainda mais radical do processo de individualização da expressão e da construção subjetivas um desembocar na nova qualidade, em uma outra objetividade. Desde essa perspectiva, a lei imanente a que se submetiam Schoenberg e seus seguidores é de outra natureza que a antiga norma tonal, assentada em uma prática comum. A liberdade real estaria do lado dos músicos ligados à Segunda Escola de Viena aqui porque a lei imanente de sua música era extraída do aprofundamento da própria crise da norma coletiva por meio do próprio sujeito musical, um sujeito que não se enganava mais quanto às reais garantias fornecidas pelo material emancipado da tonalidade, isto é, nenhuma garantia.

Como enfatiza Adorno, nenhum sujeito imediatamente coletivo, nenhuma classe social propriamente dita, estivera por trás da revolução musical operada pelo rompimento com o sistema tonal e os velhos cânones formais entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX e,

⁴⁵ Ibidem, p. 722.

portanto, nenhuma comunidade de produtores e ouvintes poderia ser pressuposta na década de 1920, como queriam os neo-objetivistas. Foi a figura do indivíduo burguês, destacado e contraposto à totalidade social, que estivera sempre pressuposta naqueles processos de ruptura. Dado esse fato, não haveria como se pensar que após o desencadeamento do processo de autonomização frente à linguagem da tradição os compositores pudessem passar a agir “livremente” em meio a esta como antes, a partir da pressuposição de um sujeito musical coletivo, que saísse fiador tanto no polo da produção como no da recepção, de seus desejos de comunicação e de suas fantasias coletivistas de identificação.

Visando se opor enfaticamente a essa perspectiva anti-individualista da música pelos músicos da reação, Adorno não verá problemas em aproximar a formulação do sujeito musical que deveria ser realmente levada em conta pelos compositores na década de vinte do sujeito sócio-econômico liberal no interior do capitalismo avançado. Ao contrário do antiwagnerismo estridente dos neo-objetivistas de toda cepa, para Adorno será Wagner quem primeiramente movera de modo claro e em termos que ainda se faziam pertinentes naquela década, o processo subjetivo de libertação frente à heteronomia das formas clássicas de produção e recepção musical, tornando aguda a condição nominalista da música moderna. O sujeito expressivo da música wagneriana, assim como o indivíduo burguês criado junto ao modo de produção capitalista, age visando não a destruição da sociedade, mas simplesmente a autoexpressão de seu “patrimônio afetivo”.⁴⁶ Esse sujeito simplesmente não admite mais os resquícios heterônomos da tradição como elementos de mediação. Superá-lo significaria aprofundar o componente subjetivista, e não visar o retraimento da evolução que o levava até aí em direção retrógrada às fontes pretensamente coletivas do musicar antigo, que então garantiriam novamente a mútua compreensão não alienada dos indivíduos. Daí Adorno poder relançar Wagner contra os estabilizadores da música radical que até então havia sido calcada no imperativo de expressão imediata da interioridade:

⁴⁶ “Do mesmo modo que o produtor liberal não deixa que ninguém se intrometa em seus negócios, assim o artista privado que prospera na atmosfera do incipiente alto capitalismo queria expressar sem obstáculos seu patrimônio de sentimentos e intimidade.” Ibidem, p. 722.

...toda dissolução das objetividades formais do século XIX surgiu dialeticamente dos inícios de Wagner e graças a sua origem permanece ainda ali onde se dá anarquicamente ligada ao idealismo burguês. Unicamente a última consequência dialética desse processo, tal como a extraíram Schoenberg e seus mais chegados; isto é, deitar abaixo todas as pontes da compreensão por trás da música monológica para assim emancipá-la do espaço burguês até seu giro e com isso criar espaço para a construção a partir da fantasia em liberdade.⁴⁷

Por óbvio que isso possa parecer, Adorno visa mostrar que a revolução musical expressionista não revoluciona a sociedade capitalista, mas se dá em sintonia com o movimento imanente de expansão desta.⁴⁸ O que essa revolução musical opera de significativo no interior do marco crítico em relação a essa sociedade, contudo, é portar em si mesma a imagem de uma sociedade que poderia superar a atual de uma maneira que não fosse tributária das ideologias estabilizantes de retorno a uma ordem pré-capitalista fundada na natureza. Isso é o que Adorno visa aludir visando sustentar a indivisibilidade dialética dos princípios estéticos subjetivos e objetivos, expressão e construção.

Por fim, esse é o saldo que podemos retirar para nossa leitura subsequente do conceito de material musical do diagnóstico crítico de Adorno em torno da estabilização musical. Pois no fundo, por trás do gesto profundamente adialético, que Adorno percebe subjazer nos diversos neo-

⁴⁷ Ibidem, p. 722-23.

⁴⁸ O terceiro parágrafo do ensaio de Adorno se dedica a postular em que sentido o movimento da sociedade capitalista poderia ser lido no interior do processo de rompimento com a tradição tonal nas primeiras décadas do século XX. Significativo aqui são as seguintes passagens, que cumprem a função de sublinhar a impossibilidade de se recuperar, na esfera da música, meios expressivos pré-burgueses e coletivos, como queriam os representantes da estabilização: "A transição da economia nacional à mundial tem seus reflexos exatos na música. (...) Decisiva é a relativização do sistema tonal mesmo, em cuja necessidade e caráter de dado natural já não se crê e que se pode racionalmente substituir por qualquer sistemas de referência distintos, não poucos dos quais talvez sejam muito mais apropriados para a representação dos acontecimentos musicais que o esquema tonal (...)." E com relação a sistemas de alturas pseudo-revolucionários, calcados em uma superação parcial da tonalidade (poderíamos pensar nos modalismos, politonalismos, etc.) temos que: "(...) os novos sistemas de alturas, ainda que não estejam constituídos, por exemplo, de maneira romântico-exótica, senão racional, tem que valer como território colonial da tonalidade muito mais do que se alcançaria se separando radicalmente da mãe pátria tonal, que sem exceção os exprime como usufrutuário enriquecido inclusive lá onde aos novos sistemas de alturas se concede algo de autogestão; e a disputa em torno dos esquemas de ordenamento da nova música lembra em escala reduzida as lutas que os Estados progressistas e reacionários travam a propósito de seus mercados de consumo." Ibidem, p. 723-24.

objetivismos, reside uma separação radical entre esses princípios, sendo a nova objetividade que acreditava se alcançar calcada na simples exclusão do componente subjetivo e expressivo individual. Por isso a afirmação radical do sujeito expressivo ainda romântico possui seu papel no argumento adorniano aqui. Esse gesto, após o caminho aberto nas primeiras décadas do século pelos desdobramentos expressionistas do subjetivismo psicológico do romantismo, é que, em sintonia com o movimento da sociedade como um todo, era denominado como estabilização. Do polo classicista da tendência, cristalizado paradigmaticamente em torno do recém-estreado em 1927 *Oedipus* de Stravinsky, Adorno afirmará:

O classicismo somente é unitário na vontade de recuperar velhas formas; no qual se expressa, talvez, a impossibilidade de encontrar novas formas de tal índole que possam ser apercebidas pela sociedade vigente: ademais, com a renúncia à música de expressão psicológica e com a acentuação de caráter lúdico; nisso se expressa a crítica do individualismo privado em favor de um coletivo, e, ao mesmo tempo, o propósito (inconsciente, certamente) de se desviar da seriedade na crise da evolução progressista mediante a serenidade imperturbável (...).⁴⁹

No caso de Stravinsky, o jogo irônico e mesmo cínico com as velhas formas, apesar de se revelar impotente aos ouvidos de Adorno frente à determinação social da música, ainda merecia um pouco mais de crédito do que o classicismo que parecia se levar a sério de Hindemith e de alguém como Honegger, citados pelo autor como exemplos extremos de classicidade estabilizante. Já no polo folclorista, apesar do caráter mais primitivo do material utilizado, o desejo de coletivo se revelava igualmente decisivo. O aspecto anti-histórico da tendência à estabilização poderia ser aqui ainda mais decisivo, dado que o atraso na industrialização e na socialização dos indivíduos acresceria decisivamente o aspecto mítico do conteúdo musical. E ainda que Adorno reconheça, aqui e em outros textos, o êxito de Bartók em fundir os materiais de inspiração folclórica com as exigências da forma musical autônoma, sua avaliação é, no fundo, negativa:

⁴⁹ Ibidem, p. 725.

A arte do folclorismo se estabiliza na medida em que recupera as fontes naturais do musicar que lhe parecem eternamente frescas; aqui o individualismo quer encontrar seu corretivo no nacionalismo, que é do mesmo tronco que ele mesmo.⁵⁰

Portanto, será apenas no raio de ação da música composta por Schoenberg, Berg e Webern onde Adorno localizará um conceito de liberdade capaz de não dissociar a-dialeticamente e a-historicamente os momentos subjetivo e objetivo da música, e de onde o filósofo visará extrair uma orientação relativa à técnica compositiva e ao problema do relacionamento entre o material musical e as formas capaz de salvaguardar uma imagem dialética de uma sociedade talvez pós-revolucionária, na qual a expressão subjetiva e a construção da objetividade não se encontrassem mais em oposição dicotômica alienada, uma oposição que os compositores neo-objetivistas mostraram não ser fácil de tolerar à medida em que a pressão social sobre os indivíduos caminhava em direção à integração totalitária.

Visto desde esse diagnóstico sociológico, o conceito adorniano de material musical terá como um de seus pressupostos fundamentais a certeza da ausência de uma sanção coletiva e propriamente social das formas musicais, uma ausência que, sendo assim, refletiria um momento histórico onde nenhuma forma de liberdade subjetiva poderia ser fundada na pressuposição de um acordo inter-subjetivo não problematizado quanto ao significado do material e das formas musicais por parte dos compositores. Não será difícil agora entendermos como mesmo ao recorrer à categoria do progresso para a caracterização da verdadeira tendência musical que seria a guardiã das esperanças em torno da ideia de uma coletividade social não baseada na violência contra os indivíduos, Adorno nunca elevava tal categoria sobre o pressuposto fundamental da liberdade subjetiva de expressão.

⁵⁰ Ibidem, p. 726.

A liberdade de ação subjetiva diante da noção de progresso do material

Como Adorno escreve no início de seu ensaio *Reação e progresso* de 1930, que juntamente com o debate com Ernst Krenek *Problemas de trabalho dos compositores*, do mesmo ano, traça os contornos gerais do conceito adorniano de material musical, qualquer um que lance mão do conceito de reação para caracterizar uma tendência hegemônica da produção musical corre o risco de ser visto como alguém que acredita na possibilidade do progresso no campo da arte, uma ideia que anteriormente a Adorno já havia sido profundamente problematizada por Ernst Bloch, no início de seu capítulo central sobre a filosofia da música em *O Espírito da Utopia* e por Max Weber, em sua célebre palestra *O sentido da “neutralidade axiológica” nas ciências sociais e econômicas*. De modo que antes de comentarmos os textos de Adorno de 1930, devemos nos deter brevemente no que esses dois autores já haviam dito sobre a questão do progresso estético.

Em seu livro, cuja parte central é dedicada à elaboração de uma filosofia da música e que muito influenciaria Adorno⁵¹, Bloch recusa construir uma filosofia da história da música a partir da utilização do conceito de progresso com relação à dimensão técnica da composição musical. Na visão de Bloch: “Claramente nada desvia tanto, mesmo dos mais importantes artistas, como inseri-los ou fixá-los dentro de alguma sucessão de desenvolvimentos no ofício, de uma história meramente mediadora e reiterada de fórmulas técnicas.”⁵² Do ponto de vista do autor a respeito da história da música ocidental, após um

⁵¹ Adorno discorre sobre a influência exercida pelo livro de Bloch sobre seu pensamento no ensaio *Henkel, Krug und frühe Erfahrung* de *Notas de Literatura*. Cf. Adorno, GS 11, p. 556-566.

⁵² Ernst Bloch. *The Spirit of Utopia*. Stanford: Stanford University, 2000. p. 38. Outros dois trechos do livro de Bloch a respeito da mesma questão e que valem a pena serem citados são os seguintes: “Uma vez que alguma coisa foi descoberta, períodos posteriores não possuem nenhum interesse ou empatia por isso na qualidade de um problema técnico ou de uma invenção fresca, se realmente ela não foi mais do que um problema técnico; a verdadeira particularidade dos grandes compositores não é então definida pela história da técnica musical.” E ainda, “temos que reconhecer para nosso próprio desgosto que uma classificação histórica em termos de ofício e de técnica termina antes de tudo aquilo que é essencial na história da música, de fato ela mesmo torna a incomparabilidade da vida individual mediando a si mesma através da técnica ainda mais forçadamente óbvia do que seria possível sem a tentativa de uma “teoria do progresso” puramente técnico-formal”. *Ibidem*, p. 38 e 40 respectivamente.

período de elaborações incipientes ao longo da alta Idade Média e do Renascimento, onde os rudimentos técnicos da música foram depurando-se paulatinamente, a partir de Orlando di Lasso e de Palestrina, e principalmente a partir de Bach, como que a totalidade do que diz respeito à técnica em música passaria a ser algo praticamente resolvido e sugerido de uma vez por todas, destacando-se os grandes compositores posteriores a esses marcos decisivamente a partir de suas novas re-elaborações de um mesmo universo de questões e, sobretudo, pelas suas conquistas no âmbito de uma expressão musical cada vez mais livre de entraves materiais e formais. Dado o forte acento posto por Bloch no aspecto radicalmente subjetivo da criação musical moderna, o filósofo também se opõe à construção de uma história sócio-econômica da música:

Só é possível explicar algo em termos sociais, ou abarcá-lo totalmente nesses termos, onde o ponto de vista socialmente interessado e interpessoal coincide com seu objeto, como na moralidade enquanto relação entre pessoas, ou na economia, na lei e no estado, como formas de relacionamento entre as pessoas.⁵³

Partindo dessas impossibilidades, Bloch idealizará uma filosofia da história da música calcada na não sincronicidade entre a esfera musical e as demais esferas da vida. Com efeito, o pressuposto fundamental dessa filosofia será a ideia a respeito da evolução da música, até certo ponto, em sentido contrário ao do *Zeitgeist*. Enquanto este estaria evoluindo sempre em direção ao futuro e, portanto, tornando-se, em certo sentido, cada vez mais velho, segundo Bloch, as obras dos grandes compositores dariam provas concretas acerca do fato contrário, de que a música não apenas deveria ser vista como a mais jovem das artes, como já apontara Nietzsche em *Humano, Demasiado Humano*, como de fato estaria tornando-se cada vez mais jovem à medida que ia deixando para trás cada vez mais seus entraves acadêmicos, técnicos e formais, aproximando-se com isso a um conteúdo espiritual em flagrante

⁵³ Ibidem, p. 42.

oposição ao caráter reificado do *status quo*.⁵⁴ Nesse sentido, toda a história da música pode ser lida por Bloch numa chave expressionista, sendo o expressionismo histórico de inícios do século XX, a seu ver, apenas a encarnação mais recente de um mesmo princípio universal e constitutivo da música moderna:

Esse enfraquecimento do inessencial, que é essencial praticamente a toda a história da música e o incremento na subjetivação, a adequação da busca e a aventura do espírito moderno em si mesmo e em direção a si mesmo, mesmo em seu *imprévu*, e particularmente na convicção desse *imprévu*, pertence a uma ideia expressionista dirigida ao essencial, uma ideia repetidamente fazendo o *trouver* triunfar sobre o *construer*.⁵⁵

Portanto, Bloch não verá nenhuma função a ser desempenhada pelo conceito de progresso em sua história filosófica da música, sendo a mesma construída de modo tão radical que mesmo o mínimo caráter cronológico da historiografia será subvertido. A temporalidade paradoxal própria às obras musicais e à atividade criativa dos compositores anunciada por Bloch de certa forma aponta para um elemento fundamental daquela noção de historiografia inconsciente que Adorno associará ao sentido possível para a primazia do objeto na relação das obras com a realidade empírica na passagem da *Teoria Estética* que citamos acima. Isso ocorre porque o novo para Bloch paradoxalmente se reflete como algo de bloqueado ou perdido no passado e que seria recuperado no presente à medida que o imperativo expressivo musical fosse cada vez mais destruindo as objetividades formais rígidas que, no seu entender, impediriam a essência subjetiva da música de se afirmar plenamente.

⁵⁴ “Porque eles mergulham fundo, constructos sonoros não possuem simplesmente jovialidade como um atributo: eles se tornam cada vez mais jovens precisamente ao tornarem-se mais velhos e ao descansarem em si mesmos, adquirindo essa qualidade velho-novo daquilo que está escondido nesse repouso. Eles então avançam como artistas e obras de arte, não de modo inadvertido, junto ao avanço vazio e formalista do tempo; pelo contrário, o que é novo arredonda-se visando encontrar sua medida e seu rigor; transforma-se numa dignidade, por fim em um reencontro, e no final é exatamente aquilo que é mais precipitado, doloroso, que se deixa ir, que é mais paradoxal para si mesmo ou que também permanece mais próximo do que é velho, mais primordialmente básico, mais simples, dado, imemorialmente desejado, perdido para o mundo adulto.” Ibidem, p. 44.

⁵⁵ Ibidem, p. 45.

A reflexão musico-filosófica de Adorno sobre a gênese histórica da técnica dodecafônica, atrelada ao desenvolvimento de seu conceito de material, não poderá acompanhar a recusa total da categoria de progresso por Bloch. Para este, a história da música moderna tende a ser englobada, como dissemos, por um círculo restrito de questões técnicas cuja evolução ao longo do tempo não nos forneceria critério algum para a asseveração da atividade dos compositores. E mesmo aquilo que realmente importa para Bloch, a autoafirmação cada vez mais desimpedida da subjetividade, não comportará uma teleologia histórica. O *telos* utópico da música em sua obra é aproximado via percursos subjetivos altamente particulares e não teleológicos. Para descrever os caminhos pelos quais a música moderna teria encaminhado o processo de (re)encontro com sua essência utópica, Bloch lançará mão de três espécies de matrizes intemporais da criação musical, três grandes tapetes como eles os chamará, tomando de empréstimo um termo do jovem Lukács de *Alma e forma*⁵⁶, categorias surgidas historicamente, mas que, uma vez consolidadas no âmbito moderno, passariam a ser caracterizadas de uma vez por todas cada uma por um conjunto de possibilidades musicais a serem continuamente reelaboradas em direção a um estágio cada vez mais condizente com sua própria ideia. Junto a cada uma dessas categorias, desses tapetes, Bloch tratará de pensar a realização específica de grandes compositores e grandes obras tomando sempre como ponto de fuga a vocação utópica da arte.⁵⁷

⁵⁶ A imagem da história como um tapete é proposta por Lukács no último ensaio de *Alma e forma* que trata do problema da história no interior da forma da tragédia. A passagem em questão é a seguinte: “existe uma ordem escondida no mundo da história, uma composição na confusão de suas linhas irregulares. É a ordem indefinível de um tapete ou de uma dança; interpretar seu significado parece impossível, mas é ainda menos possível desistir de tentar interpretá-lo. É como se toda a configuração de alegres linhas estivessem esperando por uma única palavra que está sempre na ponta de nossas línguas, mas que ainda não teria sido pronunciada por ninguém.” Georg Lukács. *Soul and Form*. Massachusetts: The Mit, 1974. p. 167.

⁵⁷ Não há espaço aqui para nos aprofundarmos nos tapetes de Bloch, apenas os mencionamos rapidamente a seguir. O primeiro tapete inclui o que Bloch chama de o “cantar para si mesmo”, a dança e a música de câmara. O segundo inclui o *Lied*, “Mozart ou *Spieloper*”, o oratório, “Bach ou as *Paixões*” e a fuga. O terceiro, chamado significativamente de “forma-acontecimento”, inclui, nos termos de Bloch, a “ópera simbólica, as grandes obras corais, e Beethoven-Bruckner ou a sinfonia”. Principalmente as reflexões de Bloch sobre esse terceiro tapete desenvolvem algumas ideias acerca da forma-sonata, da sinfonia e de Beethoven que seriam influentes no modo como Adorno pensaria o sinfonismo beethoveniano posteriormente. Para uma leitura aprofundada da complexa filosofia da música do autor, cf. Benjamin M.

Já no caso do ensaio de Max Weber *O sentido da “neutralidade axiológica” nas ciências sociais e econômicas*, o ponto de partida e o foco da questão é outro, estabelecer em que medida dever-se-ia separar a esfera prática de valores e dos juízos de valor da esfera empírica da teorização científica. Tendo como pano de fundo os termos dessa distinção é que, na parte final de seu texto, Weber irá levar a cabo algumas análises de caso em que conceitos pertencentes à esfera dos valores tendem a ostentar um estatuto aparentemente axiologicamente neutro, interferindo com o regime de verificação empírica no interior de discursos científicos. Um desses estudos de caso dirá respeito à utilização do conceito de progresso no interior de reflexões estéticas, históricas e sociológicas sobre a arte e sobre a música. Apesar de Weber deixar claro que sua posição mais geral sobre essa problemática se encontra na recusa em se trabalhar conscientemente com valorações práticas no interior do discurso científico, o que do ponto de vista de um filósofo dialético como Adorno seria uma impossibilidade, sua palestra desdobra tópicos que seriam extremamente importantes para a formulação adorniana da noção de progresso do material musical.

Sabemos que o modo como Adorno tendeu a pensar o conceito de técnica em sua reflexão sobre a música remete diretamente à sociologia da música de Weber e à tese mais ampla de sua sociologia a respeito do processo moderno de racionalização. Contudo, o “diálogo” entre os autores a respeito do papel da técnica deixa entrever uma tensão fundamental e uma ruptura que cabem ser assinaladas justamente a partir da maneira como em cada caso o conceito de progresso é pensado em função da técnica. A questão posta primeiramente por Weber, e que Adorno precisou recuperar para a formulação da base de sua crítica filosófico-sociológica às correntes da reação musical, é aquela que pretende elucidar em que medida a técnica constitui um critério para a avaliação do progresso no âmbito da arte.

De modo semelhante ao que fizera Bloch, Weber dissocia a valoração de obras individuais, a comparação entre obras ou aspectos das mesmas e mesmo questões amplas a respeito de estilos do critério de correção técnica,

afirmando a impossibilidade em se conceber o juízo estético em termos técnicos e de progresso. Também visando preservar a autonomia da esfera estética de uma reflexão “trivial” sobre problemas “meramente técnicos”, o autor não obstante reserva para a História e para a Sociologia empíricas a função de compreender o processo de racionalização em termos de progresso tomando a técnica como critério.⁵⁸ Eis a fonte da tensão a que nos referimos, assim como a ruptura já se deixa antever. Ambas dizem respeito ao modo como Adorno, ao formular pela primeira vez sua reflexão sobre a dialética histórica do material musical em seus textos das décadas de 1920 e 1930, precisará romper com a dissociação weberiana das esferas visando recontextualizar o sentido da racionalização técnica no âmbito da música moderna. Sem dúvida, em *Reação e Progresso* Adorno aproxima-se de Weber no que diz respeito a que o objeto do juízo sobre o progresso estético não é a obra, aspectos isolados da mesma ou mesmo estilos, mas sim seu material.⁵⁹

Contudo, a ideia de uma reflexão estética axiologicamente neutra será o ponto de ruptura entre os dois autores, e podemos dizer que ao introduzir o seu conceito de material musical como o real objeto desse tipo de juízo sobre o progresso, Adorno estará também visando superar o vácuo introduzido por Weber entre a esfera estética e as demais esferas da ação social.⁶⁰ Para tanto, o modo como Weber concebeu o papel da técnica na asseveração do progresso, reservando-a para o âmbito da história e da sociologia empírica da arte, terá que ser reconduzido para o interior das questões materiais da arte e, no caso da música, para o interior das questões técnicas relativa à práxis composicional, o que tornará impossível para Adorno continuar na senda da neutralidade axiológica de Weber, já que a dissociação das questões estéticas das questões técnico-composicionais será justamente o problema que fornece o ponto de partida para Adorno.⁶¹

⁵⁸ Cf. Max Weber. *O sentido da “neutralidade axiológica” nas ciências sociológicas e econômicas*. In: *Sobre a teoria das ciências sociais*. Lisboa: Presença, 1979. p. 160-161.

⁵⁹ Adorno, *Reaktion und Fortschritt*. GS 16. p. 133-34.

⁶⁰ “A radical separação entre a esfera dos valores e a esfera empírica caracteriza-se pelo fato de que o emprego de uma determinada técnica, por muito avançada que seja, não traz a menor indicação quanto ao valor estético da obra de arte”. Idem, op. cit., p. 166.

⁶¹ Cf., por exemplo, com a posição da maturidade de Adorno na *Teoria Estética*: “No setor da história, o individual estético e o seu conceito entram em comunicação recíproca. A história é inerente à teoria estética. As suas categorias são radicalmente históricas; isso confere ao seu

Weber reconheceu em seu texto que do ponto de vista empírico histórico-sociológico o processo de racionalização no âmbito da música podia ser reduzido a uma problemática de tipo “técnico”, sendo esse processo de racionalização não apenas movido como indissociavelmente ligado aos impulsos expressivos e a “vontade criadora”.⁶² Ora, ao reconhecer a vinculação entre o aspecto expressivo e o construtivo, não estaria Weber já deixando entrever uma possível religação da esfera estética com a empírica? Pois será justamente através da mudança de ênfase da esfera da empiria de volta para a estética que podemos apreciar como Adorno finalmente pôde estabelecer a imanência do trabalho junto ao material na obra como o local privilegiado da *ratio* musical moderna. Para entendermos em que sentido isso ocorre, lembremos-nos de como a partir desse ponto alto de *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*, no qual o verdadeiro início do processo de racionalização da música é situado junto à emancipação da música junto a fins rituais e práticos, a caracterização do processo de racionalização moderna da música passa a ser feita concentrando-se na questão da emergência da tonalidade harmônica a partir do sistema de temperamento igual da oitava.⁶³

Ao contrário de Weber, para quem o local da racionalidade técnica havia sido pensado preferencialmente no âmbito empírico a partir do processo de formação de escalas, sistemas de afinação e construção de instrumentos, Adorno visará pensar o processo de racionalização do material estético no contexto da música autônoma a partir dos problemas composicionais

desabrochamento o caráter vinculatorio que, por causa de seu caráter de aparência, está submetido à crítica, mas tem força suficiente para quebrar o relativismo estético que deve representar a arte como justaposição solta das obras de arte. Por duvidoso que seja, do ponto de vista da teoria do conhecimento, dizer de uma obra ou até da arte no seu conjunto que são “necessárias” -, nenhuma obra de arte deve existir incondicionalmente -, também as relações entre as obras são as da necessidade que se prossegue na sua constituição interna. A construção de tais relações conduz ao que a arte ainda não é e onde a estética teria finalmente o seu objeto”. Adorno, op. cit. p. 532. Para uma visão sumária sobre os modos mais correntes em que se apresenta o debate sobre o progresso no âmbito da história da música e da estética musical ver o texto de Dahlhaus *Progresso e vanguarda*. Carl Dahlhaus. *Schoenberg and the New Music*. Cambridge: Cambridge University, 1990. p.14-22.

⁶² Idem, op. Cit., p. 162.

⁶³ “Com o desenvolvimento da música a uma “arte” estamental (seja sacerdotal, seja aoídica), com o ultrapassamento do emprego meramente prático-finalista das fórmulas sonoras tradicionais e, por conseguinte, com o despertar das necessidades puramente estéticas, inicia-se regularmente sua verdadeira racionalização”. Max Weber. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 86.

propriamente ditos, principalmente junto ao problema da forma.⁶⁴ Nesse sentido, como apontou Heinz-Klaus Metzger em um texto citado por Adorno em plena querela com os serialistas na década de 50, torna-se possível afirmar que o problema da finalidade externa da música passa a ser posto como o problema da forma no contexto da música autônoma, determinando a ideia da forma como conteúdo sedimentado e, em termos kantianos, como “finalidade sem fim”: “Desde que a arte se liberou do serviço ao poder, as obras legítimas deixaram de perseguir em todos os casos um fim ostensivamente externo a elas mesmas, e isso se reproduz uma vez mais em sua composição técnica interior”.⁶⁵

A incorporação da norma racional externa enquanto finalidade imanente da obra de arte será uma ideia em direção a qual Adorno saberá fazer entrecruzarem-se motivos diversos da reflexão moderna sobre a arte e sobre a sociedade. Na *Teoria Estética*, por exemplo, os nexos entre os conceitos weberianos de racionalização e técnica, kantiano de finalidade sem fim e marxiano de forças de produção e relações de produção acabam convergindo para a determinação tanto da participação da aparência estética no caráter fetichista da mercadoria, quanto do aspecto de crítica social da obra de arte. Aí poderemos ler que:

Se as obras de arte são efetivamente a mercadoria absoluta como aquele produto social que rejeitou, para a sociedade, toda a aparência do Ser – aparência que habitualmente as mercadorias mantêm com dificuldade -, a relação de produção determinante, a forma da mercadoria, insere-se então tanto nas obras de arte como a força social produtiva e o antagonismo entre as duas.⁶⁶

⁶⁴ Com isso não queremos dizer que questões que podem ser vistas como propriamente composicionais e vinculadas a uma reflexão sobre as formas musicais esteja totalmente ausente da perspectiva de Weber. A partir do parágrafo 31 de *Os fundamentos*, quando passa a ser tematizada a emergência da polifonia na Idade Média, as considerações dessa natureza comparecem em seu texto, ainda que não constituam nunca, de fato, o foco de sua exposição.

⁶⁵ Citado por Adorno no texto *Crítérios da Nova Música*. Adorno não referencia a fonte, tampouco os tradutores para o inglês e para o espanhol. A passagem se encontra em: *Kriterien der neuen Musik*. GS 16, p. 193-94. Sobre o movimento de emancipação da música junto a fins externos e a emergência do conceito de obra musical autônoma na música burguesa ver os capítulos 7 e 8 de: Lydia Goehr. *The imaginary museum of musical works: an essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon, 1992. p. 176- 242.

⁶⁶ Idem, op. cit., p. 356.

Na medida em que reflete enquanto aparência a forma da mercadoria, aparência da aparência, a arte se transformaria em crítica da mesma. Ao introduzir seus conceitos de forças de produção e relações de produção estéticas Adorno poderá estabelecer a base materialista e dialética de sua reflexão sobre a práxis artística. A passagem da perspectiva teórica weberiana da *Verstehen* para a da crítica estética vinculada à práxis se dá então à medida que Adorno atrelará definitivamente racionalização do material não apenas ao progresso como à reificação e à alienação. Ao fazer isso, o critério para a avaliação do progresso do material musical, a técnica, será ao mesmo tempo tomado como a fonte do problema mais amplo referente à relação entre o sujeito compositivo e o material, o que impedirá Adorno de hipostaziar a técnica e a noção de progresso do material.

Se retornarmos agora, tendo em vista essas considerações teóricas, aos dois principais textos de 1930 mencionados acima, onde Adorno dispõe originalmente do conceito de progresso em sua formulação do conceito de material musical, poderemos entender melhor sua estratégia. Adorno manterá o critério da técnica com relação à formulação da tese a respeito de uma tendência histórica do material visando com isso mostrar que a liberdade de escolha dos compositores é mediada objetivamente pelos próprios recursos materiais, para além de seu círculo imediato individual de ação. A intenção principal desse movimento é afirmar que o material *tonal*, ainda preso a modos de justificação e mesmo a práticas que visavam remetê-lo à natureza, é liberto de sua aparência de imutabilidade pelo processo de racionalização, que desemboca na crítica imanente do sistema tonal levado a termo pela emancipação da dissonância no interior do atonalismo livre e da dodecafonía. É tão somente a partir da ruptura com o sistema tonal que o material musical passa a ser possível de ser encarado como história sedimentada, como prenhe de subjetividade. Daí Adorno se recusar, desde o início, a considerar o som como o suporte último para seu conceito de material em detrimento da figura, que já é sempre subjetivamente articulada:

Pois o material não está, como os doze semitons com suas relações de harmônicos fisicamente preestabelecidas, dado de maneira naturalmente imutável e idêntica em qualquer época; em vez disso a história se sedimentou nas figuras nas quais ele [o material] se enfrenta ao compositor. E o compositor nunca encontra o material desprendido dessas figuras.⁶⁷

A figura aqui remete, em sentido amplo, sempre aos ecos dos sujeitos que trabalharam o material ao longo da história e, em última análise, a ideias musicais concretas cristalizadas em obras musicais, e não a qualquer concepção fisicalista do som como substrato material da música. Afora isso, do ponto de vista do material emancipado da tonalidade de onde Adorno retira seu conceito de material, será enquanto uma figura fundamental que a escala cromática será reconcebida na posição de série. Isso é relevante para o conceito adorniano de material já que mostra que o critério composicional realmente soberano para a avaliação do progresso, que deverá ser encarado junto ao trabalho de transformação e de desmitologização do material (crítica da aparência de natureza do som) no interior das obras não seja nunca em Adorno puramente técnico objetivo e empírico, nos termos de Weber, mas sempre também estético subjetivo e *composicional*. Adorno nomeia esse critério compositivo de *Stimmigkeit* (coerência ou consistência). É por meio desse critério, que se sobrepõe à mera técnica, que a dissociação entre a esfera empírica e estética que Weber supunha incontornável do ponto de vista exclusivo da teoria mostra-se não ser sustentável quando passamos ao ponto de vista da práxis compositiva, já que a coerência composicional nunca poderá ser simplesmente tomada como sinônimo do modelo de coerência empírica calcada na adequação entre meios e fins.

Com relação à coerência como critério compositivo, o progresso entabula uma dialética entre sujeito e objeto na qual o acento deverá recair na capacidade de transformação subjetiva do material e da técnica, capacidade pautada, portanto, pela coerência imanente das obras e da forma estética. Isso fará com que se por um lado Adorno possa afirmar que o progresso “não significa outra coisa que assumir o material cada vez na etapa mais progressista de sua dialética”, e que “é nessa dialética do material onde se

⁶⁷ Adorno, *Reaktion und Fortschritt*. GS 17, p. 133.

encontra encerrada a liberdade do compositor”, por outro lado o progresso em sentido mais lato, como progresso na desmitologização, será sempre dependente dos modos subjetivos de instaurar coerência estética partindo dos pontos de arranque materiais, extraindo destes consequências formais por intermédio das obras. Portanto, Adorno também poderá afirmar que “é meramente por sua coerência imanente como uma *obra* demonstra ser progressista”.⁶⁸ Ou seja, o progresso técnico e do material, por si só, nunca foram tomados como garantias de progresso para Adorno.

Mesmo assim, a principal objeção que essa vinculação entre progresso e coerência/consistência interna da obra sempre gerou foi a de que a mesma geraria entraves demasiado proibitivos à liberdade de ação dos compositores. Vimos anteriormente que, até certo ponto, isso deve ser visto como um movimento deliberado da parte de Adorno frente ao conceito ideológico de liberdade subjetiva situado no centro das poéticas reacionárias do modernismo musical. Essa será a principal objeção de Krenek, que era um músico familiarizado e entusiasta dos desenvolvimentos musicais mais recentes da Segunda Escola de Viena, ao modo como Adorno elaborava suas ideias sobre a dialética histórica do material. No debate com Adorno, Krenek fornece uma concepção do material que se aproxima da concepção adorniana da reação⁶⁹, mas também mostra que o atrelamento da liberdade compositiva à submissão

⁶⁸ Ibidem, p. 134. Grifo nosso.

⁶⁹ Essa concepção está dada pela primeira fala de Krenek no debate de 1930, que se segue a exposição inicial dos contornos radicalmente histórico-sociológicos do conceito de material musical por Adorno. Em sua primeira fala, que abre o debate, Adorno afirma a indissolubilidade dos problemas materiais da música dos problemas materiais da sociedade, afirmando que estes refletem-se naqueles. Essa ideia de mediação entre material musical e conteúdo social é imediatamente seguida pela exposição do que Krenek entendia por material: “Aqui deveríamos de perguntar de que maneira repercutem as condições extramusicais no material mesmo. Primeiramente teríamos que esclarecer o conceito de material musical. Eu o entenderia assim: o conjunto de todos os meios expressivos musicais: a harmonia, o ritmo e a melodia, enquanto estes podem ser encontrados como circunstâncias naturais, como possibilidades do compor a todo o momento. Queria que me compreendessem desse modo: que a estrutura físico-objetiva do material não é decisiva para o compositor, mas sim que esse deve levar em conta somente os modos subjetivos de manifestação do material. Por outro lado, o material mesmo não deve ser pensado como já formado, senão que representa para o compositor a mera possibilidade de dar forma.” No que segue, Adorno visará refinar sua posição tentando mostrar em que medida o material musical não deveria de ser pensado apenas como substrato imediato da composição e sim já sempre como mediado por esforços composicionais do passado. Adorno; Krenek, *Arbeitsprobleme des Komponisten*. GS 19, p. 433. Uma reconstrução passo a passo do debate entre Adorno e Krenek para além do foco na questão da liberdade de ação dos compositores que privilegiamos aqui pode ser encontrada em: Max Paddison. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University, 1997. p. 81-97.

aos imperativos do material pautado pelo critério da coerência estava longe de ser uma concepção evidente e desprovida de problemas do ponto de vista da práxis.⁷⁰

No entender de Krenek, meios musicais pertencentes ao passado não estariam fadados a serem *a priori* descartados pela atividade composicional mais recente, e mesmo o critério composicional da consistência e da coerência não deveria, a seu ver, ser posto como um critério tão soberano. Em última análise, segundo Krenek tudo o que diria respeito ao relacionamento dos artistas com os materiais dependeria das finalidades específicas que os compositores se propusessem realizar. Krenek mostra não estar disposto a conceber uma diferença específica entre finalidade empírica e finalidade estética. Seu conceito de finalidade musical é indistinguível do conceito empírico. Krenek reconhece que os materiais portam exigências objetivas de realização e que a vontade subjetiva de expressão não deveria ser idealizada ingenuamente em termos românticos, porém, o compositor simplesmente não consegue se convencer de que o material emancipado da tonalidade deva ser visto como o único material possível de ser levado em conta significativamente no presente. Para ele a posição que sustentava a possibilidade de se resignificar meios do passado em um contexto contemporâneo não necessariamente pressuporia, como Adorno afirmava ser o caso, que o material do passado estava sendo tomado como uma fonte originária de sentido.

⁷⁰ A necessidade de proximidade às demandas do material liberado da tonalidade é a constante obsedante nas interpretações fornecidas por Adorno às obras da Segunda Escola de Viena até a *Filosofia da Nova Música*. Algumas das primeiras formulações canônicas a esse respeito são encontradas nos dois textos da década de 30 citados acima. Passagens das mais significativas seriam: “Em cada obra o material coloca demandas concretas e o movimento com que cada uma sai à luz frente àquelas é a única forma histórica vinculante para o autor. Coerente é uma obra que satisfaz plenamente essas demandas.” Ou ainda: “Um autor é tanto mais livre quanto mais estreito seu contato com seu material. Quem sem rodeios atue desde fora sobre este, como se não demandasse nada dele é precisamente sua vítima ao aceitá-lo naquela fase de sua historicidade mais além da qual aponta a nova demanda material a que precisamente se opõe em razão de sua suposta liberdade.” Adorno, *Reaktion und Fortschritt*. GS 17, p. 134-35. A nova demanda material a que se refere Adorno aqui é claramente aquela trazida pela superação da tonalidade, a demanda do atonalismo e da dodecafonía. A teoria adorniana do material é uma teoria que visa sustentar a legitimidade histórica do material atonal e dodecafônico. Por outro lado, essa demanda não pode ser hipostaziada como possuindo um caráter puramente objetivo, mas sim necessita ser vista igualmente como a demanda esquecida dos próprios sujeitos histórico-musicais do passado, a demanda por liberdade expressiva.

Mesmo assim, a posição de Krenek precisa contar com a pressuposição de uma harmonia pré-estabelecida entre a atividade composicional e a sociedade que o material pós-tonal que servia de base ao conceito adorniano de material visava desativar de uma vez por todas. Essa necessidade, ideológica aos ouvidos de Adorno, salta à vista nas seguintes palavras de Krenek:

Posso conceder que o sentido dos fenômenos harmônicos na história não pode permanecer igual. Mas seria possível, em todo caso, que os mesmos elementos harmônicos se tornassem úteis, ao longo do desenvolvimento histórico, a novas intenções mais livres e através disso recebessem um novo sentido. A pergunta sobre em que medida o compositor queira utilizar meios tradicionais deve ele mesmo decidir, segundo minha opinião, em completa independência espiritual do material. Sem dúvida, eu não quero negar com isso a dependência do compositor do processo histórico. Mas essa dependência está dada de por si a partir do momento em que entra em cena o compositor no processo histórico, sem que esse precise se ocupar disso por si mesmo. Essa dependência evidente, com certeza, determinará espontaneamente a escolha de seu meio de expressão musical (...).⁷¹

Em *Reação e Progresso* esta opinião acerca da possibilidade de se reutilizar materiais próprios a outras épocas no presente fora criticada a partir de dois aspectos de uma mesma tentativa que aparentemente visaria restaurar o “protossentido” (*Ursinn*) dos materiais em um contexto histórico geral totalmente modificado após a experiência de superação da tonalidade. O primeiro desses aspectos, nessa época, dizia respeito a uma espécie de transposição do procedimento surrealista da montagem de fragmentos de meios decadentes no interior de um novo contexto de imanência.⁷² Tratar-se-ia, segundo Adorno, de uma tentativa fadada ao fracasso de casar o conceito de obra e de forma, dependentes da pressuposição de uma lei orgânica de desenvolvimento imanente do material, com a “citação” de restos heterônomo

⁷¹ Adorno, op. cit., p. 434.

⁷² Adorno explica em *Reação e Progresso* que a aproximação entre o procedimento da montagem em compositores como Weil e Stravinsky com o surrealismo era feita apenas em termos de uma analogia, sem compromissos com filiações estilísticas de fato.

dos materiais do passado, que inevitavelmente romperiam com o a lógica imanente da forma e da obra autônoma.

Na verdade, como observará Adorno, as obras dos dois principais partidários desse tipo de procedimento à época, Kurt Weil e o Stravinsky de *L'histoire du soldat* demonstrariam que, ao fim e ao cabo, o mesmo acabava sempre por se fazer valer mais por seu valor de *schock* proveniente da fricção entre materiais velhos e novos, e indissociável da pressuposição consciente da impossibilidade de qualquer restauração literal de um protossentido, do que por uma real recuperação de sentidos históricos originários de determinados materiais, como o sentido dos acordes tonais, por exemplo. No melhor dos casos, esse tipo de prática alcançaria como que um efeito literário, metamusical, contudo, pagando com isso o preço da busca por autonomia da obra e do sujeito musical:

Ao usar os meios decadentes, o compor surrealista os utiliza como decadentes e obtém sua forma do “*scandal*” que produzem os mortos em sua súbita aparição entre os vivos. O compositor surrealista sabe que a imanência formal se rompe ao chocar com o meio antigo; mas ele mesmo persegue o afundamento dessa imanência formal que na música restauradora se lhe prepara, por assim dizer, passando por cima da cabeça desta.⁷³

Adorno reconhece que esse modo de compor consegue atingir uma espécie de coerência de segundo grau ao afirmar a própria incoerência das montagens a partir dos “escombros do sido” como signo de sua coerência. Não obstante isso, Adorno insiste, com a reafirmação da necessidade imperiosa de se partir na composição da expressão historicamente atual das condições para os sentidos dos fenômenos musicais, que essa via tanto não faria justiça aos materiais, quanto franquearia ao sujeito musical apenas o caminho da reafirmação da heteronomia empírica.

O segundo aspecto que Adorno analisa com referência a essa suposta busca pela recuperação dos sentidos originários dos materiais históricos

⁷³ Adorno, op. cit., p. 137.

aparecia à época nas tentativas de cópias estilísticas. Se no compor surrealista o procedimento restaurador ainda dependia da contradição entre o velho e o novo, aqui se abdicaria totalmente do novo visando à recuperação do sentido originário do antigo. Adorno não cita nenhum exemplo dessa corrente em *Reação e Progresso*, mas podemos pensar novamente no neoclassicismo de Hindemith que se levava a sério como caso privilegiado. A insuficiência e mesmo a impossibilidade última, em termos históricos, desse tipo de tentativa de reconceber o mais fielmente possível uma imagem da música do passado era legível para Adorno a partir da aura de “estilização” que aderiria a essas obras. “Todas as cópias de estilo dão indícios de si mesmas como tais e seu estilo se faz, sem mediações, reconhecível como ‘estilização’”.⁷⁴ A aura aderida a essas cópias, que gostariam de não ser cópias, aponta irremediavelmente para o sujeito, que se gostaria de excluir do processo desde o início.

Podemos concluir esse capítulo dizendo então que o material a que Adorno se refere nos dois textos de 1930 que comentamos acima diz respeito, sobretudo, ao material liberado da tonalidade, o material atonal livre e dodecafônico. Esse é o material real pressuposto pelo conceito adorniano de material. Quanto ao material tonal, é do ponto de vista desse material atonal e dodecafônico que se tornara possível não mais encará-lo remetendo-o à natureza do som e à ordem imutável da série harmônica.⁷⁵ O material tonal se apresenta legível após o desvelamento de seu caráter histórico unicamente através das figuras musicais, fragmentos de sujeito-objeto musical. Nenhum protossentido natural ou mesmo histórico cabe ainda pressupor junto ao conceito adorniano de material, sendo o processo de conhecimento entabulado pelas obras frente ao material sempre um processo que, para alcançar a extração de algum novo sentido dos materiais, necessita da mediação ativa por parte do sujeito musical e estético no presente.

O que de rígido e formulaico se apresente aos ouvidos dos compositores no presente não deverá nunca ser confundido com um signo de uma essência natural que caberia desvelar. Por trás dessa aparência de objetividade dos

⁷⁴ Ibidem, p. 137.

⁷⁵ “O material se tornou mais claro e livre, sendo arrancado *para sempre* aos vínculos míticos do número, tal como estes dominam a série harmônica e a harmonia tonal.” Ibidem, p. 138. Grifo nosso.

materiais históricos se encontrará apenas outras camadas de subjetividade, sendo na transformação empurrada pelo contato de um sujeito no presente com os ecos das tentativas de subjetivação do passado onde Adorno localizará o sentido estético da primazia do objeto e do progresso na desmitologização musical com relação a seu conceito de material: “Arrancar à eternidade muda os protótipos musicais é a verdadeira intenção do progresso em música” ⁷⁶. A eternidade muda aqui não é a da Natureza, mas sim a da segunda natureza, aquela que diz respeito à obliteração do trabalho subjetivo pelos próprios sujeitos e à necessidade de rememoração transformadora partindo-se dos indícios emancipatórios coagulados nas figuras musicais.

⁷⁶ Ibidem, p. 138.

2.

**A composição como modo de conhecimento do material musical:
da atonalidade livre à técnica dodecafônica**

Já antes da guerra, em seu Tratado de Harmonia, Schoenberg contrapôs, com uma segurança infalível, ao “retrocedamos até a natureza” de Debussy – quem acreditava na primazia das simples relações dos harmônicos superiores –, a fórmula “avancemos até a natureza”: até uma natureza que é essencialmente histórica, cujo em si proto-histórico se encontra desfigurado, e que já não é capaz de deixar ouvir seus direitos mais que nas exigências que dirige ao compositor como material da composição – mas, com isso, precisamente como material histórico.

Adorno, Der dialektische Komponist.

Segundo o que começamos a ver no capítulo anterior, a crítica mobilizada por Adorno às correntes musicais pertencentes à reação estabilizante nos anos de 1920 e ao serialismo integral da década de 1950, com efeito, dois dos objetos privilegiados de sua crítica filosófico-musical, apoia-se em um lugar discursivo comum: em uma espécie de “pivô” teórico-prático representado pelo modo como Adorno entendia a música e concepções composicionais e teóricas oriundas do interior da Segunda Escola de Viena. Será a partir do interior de um modo discursivo associado a maneiras específicas de se conceber a composição, nascido sob a influência de Schoenberg, que Adorno poderá, nesses dois momentos separados por aproximadamente trinta anos, confrontar-se tanto com aqueles compositores que imaginavam poder dar início a movimentos de retorno e recuperação de um conjunto fixo e imutável de valores musicais junto a imagens idealizadas do passado histórico da música, quanto com a nova geração de compositores serialistas que, a partir do início da década de 1950, visavam calcar seus projetos modernistas radicais na recusa incondicional a toda e qualquer referência aos materiais históricos e à subjetividade. Em ambos os casos, será do interior da Segunda Escola de Viena que Adorno falará, ainda que de uma versão própria do que se costuma designar com esse rótulo.

Frente às mediações impostas pelo próprio movimento histórico ao longo desse período, da reação e da estabilização dos anos vinte à aporia dos anos cinquenta, período caracterizado no interior da música tecnicamente mais progressista do modernismo musical pela radicalização do princípio serial, algumas concepções de Adorno em torno da base musical eminentemente vienense, desenvolvida junto a seu conceito de material musical, acabam tendo que se articular de modos distintos e quase que aparentemente contraditórios entre si. Como vimos, quando de sua emergência, o debate em torno do conceito de material musical fora indissociável de uma teorização sobre o progresso técnico da música. Isso levará Adorno a defender a técnica dodecafônica na esteira de seu debate sobre o material musical com Krenek no final dos anos vinte e ao longo da década de 1930. Já quando do diagnóstico adorniano em torno da associação da técnica dodecafônica com o retorno a modelos formais do passado por Schoenberg, da fetichização da série pelo último Webern e, por fim, da ainda mais gritante fetichização da totalidade dos meios musicais localizada por Adorno junto aos serialistas, o foco de Adorno deixará de recair sobre os desdobramentos da noção de inspiração weberiana a respeito da progressiva racionalização dos meios técnicos e passará a apontar para as condições de possibilidade para formas musicais coerentes e para o sentido musical imanente a estas formas, entendido para além das questões unicamente técnicas.

Nesse ínterim, o neoclassicismo e as tendências reacionárias vão perdendo sua força no interior do cenário composicional do século XX. Lembremos apenas da dita conversão tardia de Stravinsky à técnica dodecafônica. Esse segundo momento, de inflexão dialética na reflexão de Adorno em torno da práxis composicional motivada pelo serialismo integral não dispensará suas reflexões anteriores sobre o progresso da dimensão técnica do material, mas deslizará o acento para o que o filósofo chamará de “o caráter de linguagem” deste, sua dimensão propriamente histórica com relação aos sujeitos musicais do passado e em atenção a qual a instauração de forma e sentido nas obras musicais deveria ser repensada, após a recusa serialista à totalidade dos aspectos do material emancipado da tonalidade que ainda fossem portadores de traços idiomáticos convencionais. Esse segundo

momento da reflexão de Adorno sobre os destinos da composição musical no século XX, que inicia já na crítica à radicalização técnica guiada pelo imperativo de autonomia da obra musical movida pelo dodecafonismo serial na *Filosofia da Nova Música*, e que se alimentará da tomada de consciência paulatina de Adorno em torno dos desdobramentos das vanguardas musicais do pós-guerra ao longo da década de 50, desembocará, por fim, em sua concepção de uma música informal em 1961, em um momento onde o próprio movimento serialista estará conhecendo sua dissolução em direção à plethora de tendências da música pós-serial.

Ainda, segundo o que afirmamos anteriormente, é junto a esse ideal de uma música livre de determinações formais externas ao próprio contexto imanente das obras musicais, associado ao conceito de música informal, que podemos remontar a desdobramentos de questões próprias à música da Segunda Escola de Viena, onde reside a maior fonte de Adorno para uma reflexão sobre a imbricação dialética entre teoria e práxis da composição musical. As raízes do conceito de música informal remontariam, segundo Adorno, à questão da forma musical na passagem do momento caracterizado pela atonalidade livre para aquele caracterizado pela técnica dodecafônica. Ora, partindo desse viés de leitura, a versão adorniana para o que significaria compor música sob o regime da Segunda Escola de Viena se não coincide com seu ideal de música informal, parece nos colocar frente a frente com alguns de seus aspectos decisivos. Isso nos obriga agora, portanto, a começar a recuperar essa passagem da atonalidade livre para o dodecafonismo serial. Faremos isso primeiramente focando no ponto de vista do próprio discurso fornecido à época pelos protagonistas da Segunda Escola de Viena com relação a tal passagem e, posteriormente, junto ao comentário de alguns dos aspectos centrais da crítica de Adorno a hipostatização unilateral quer do princípio estético da expressão, representado pelo impulso expressionista da música atonal livre de inícios do século XX, quer pelo neo-objetivismo dodecafônico e serial. Essa estratégia nos colocará muito próximos, acreditamos, de aspectos musicais e estéticos decisivos da busca adorniana por um conceito de forma musical crítica e livre de limitações heterônomas

aparentes e que se alimenta, porém não reproduz nunca de modo literal, de ideias próprias a ou inspiradas na música da Segunda Escola de Viena.

Assim, antes de iniciarmos a abordagem de alguns dos principais ensaios escritos por Adorno em sua juventude sobre algumas das principais obras musicais e sobre os problemas composicionais enfrentados por Schoenberg e Berg (Webern será um caso à parte, veremos por que mais adiante) a partir de meados da década de vinte, o que nos ocupará ainda por bastante tempo no nosso próximo capítulo, nos dirigiremos inicialmente para o comentário de algumas das principais fontes vienenses de informação sobre a composição atonal e dodecafônica na época que se estende aproximadamente entre 1911 e 1924. Época na qual, não apenas muitas das principais obras dos compositores acima vieram à luz, como a base conceitual e musical para todo o debate posterior sobre essas e suas obras subsequentes foram pela primeira vez formuladas. Uma leitura desses textos nos fornecerá uma ideia mais clara de como os envolvidos na emergência das práticas compositivas e ideias sobre a música associadas à Segunda Escola de Viena encaravam os principais problemas referentes à composição musical.

Apesar de grande parte das ideias que serão trazidas ao longo desse comentário serem extensamente conhecidas pela literatura musicológica dedicada a estudar a produção musical e teórica de Schoenberg e seus seguidores, tentamos aqui agrupar em um mesmo comentário um conjunto de textos a que se costuma fazer referência isoladamente nos mais diferentes contextos críticos e que foram originalmente cruciais para o desenvolvimento de uma reflexão cujo objetivo primordial era o da autorreflexão acerca das próprias práticas e ideias artísticas, bem como defender a posição radical tomada por Schoenberg e seus seguidores no contexto mais amplo do modernismo musical. A importância desse comentário para um estudo sobre a compreensão adorniana da composição musical atonal e dodecafônica, e principalmente para uma melhor compreensão da passagem de uma a outra a partir de meados dos anos vinte irá se tornando mais evidente, espera-se, ao longo da exposição e principalmente a partir dos desdobramentos que se seguirão no próximo capítulo.

A concepção expressionista da composição musical em *Harmonielehre*

Apesar de ter se estabelecido amplamente como uma categoria histórica aparentemente inequívoca utilizada para se referir ao conjunto de compositores, procedimentos composicionais, obras musicais e ideias que emergiram em torno de Arnold Schoenberg a partir da primeira década do século XX, o conceito “Segunda Escola de Viena” é de difícil análise quando tentamos delimitá-lo de maneira excessivamente estreita remetendo-o a qualquer um desses aspectos isoladamente. Como podemos depreender de uma leitura de um texto do musicólogo Joseph Auner que se volta para esse problema⁷⁷, o que falta a maioria das apresentações e interpretações da Segunda Escola de Viena, que favorecem ora a ênfase biográfica na figura de seus três principais membros, Schoenberg, Berg e Webern, ora em aspectos técnico-composicionais invocados por noções como “emancipação da dissonância” e “método de compor com doze sons relacionados apenas uns com os outros”, ou ainda a relação peculiar da música desses compositores com o ambiente cultural vienense, é a tentativa em se articular a relação íntima, porém nem sempre fácil de ser determinada, entre cada um desses momentos com um fato crucial muitas vezes tomado como óbvio e pouco problemático: o fato de que a formulação do conceito da Segunda Escola deveu-se primeiramente aos próprios compositores envolvidos em sua emergência. Segundo Auner:

Uma característica crucial do conceito de Segunda Escola de Viena é que ele se originou com os próprios compositores através de suas composições, escritos e outras atividades. Isto em marcado contraste com noções como as de “Primeira” Escola de Viena, que são constructos retrospectivos, e grupos como a Nova Escola Alemã ou Les Six, os quais foram formulados por críticos e que tiveram pouca coesão interna, ou com movimentos como os dos Futuristas Italianos

⁷⁷ Joseph Auner. *The Second Viennese School as a historical concept*. In: Bryan R. Simms (Ed.). *Schoenberg, Berg and Webern: a companion to the Second Viennese School*. Westport: Greenwood, 1999. p. 1-36.

que foram conhecidos primeiramente por suas polêmicas ao invés de por meio de um corpo de obras.⁷⁸

Harmonielehre, publicado originalmente em 1911, é o texto fundamental a partir do qual esse discurso de autorreflexão teórico-musical e histórico-filosófico por parte dos membros e entusiastas da Segunda Escola de Viena passou a ser articulado. A despeito dos limites modestos do ensino artesanal da composição tonal em que Schoenberg situa inicialmente o projeto do livro, não obstante, o mesmo acabou seguindo o desejo mais íntimo do compositor, por fornecer muito mais do que o pretendido.⁷⁹ Na realidade, esse “livro-texto” absolutamente peculiar recebe seu sentido maior do desejo de Schoenberg em fornecer uma *apresentação* das bases da música tonal a partir de uma crítica das pretensões sistemáticas de explicação ostentadas pelos tratados tradicionais de harmonia até então, ao mesmo tempo em que com isso pretende *justificar* a expansão do material musical “esteticamente viável” em direção à superação da tonalidade, superação esta cujo resultado será avaliado como um fenômeno nem mais, nem menos inscrito na natureza do que a própria tonalidade. O que essa dupla intenção acaba por levar a cabo é um discurso complexo no qual a teoria da harmonia, antes subentendida como um *sistema* de explicação do material natural da música, é criticada em função da prática histórica real da composição musical, a qual seria a verdadeira responsável pelo conhecimento do substrato objetivo da música, o material musical.

No entender de Schoenberg, as teorias tradicionais da harmonia sempre disfarçaram o fato de não conseguirem alcançar uma sistematização total da natureza do som apelando para argumentos de ordem estética amparados em

⁷⁸ Ibidem, p. 5.

⁷⁹ “Gostaria que este livro fosse, até onde isso seja possível, um livro didático e servisse, portanto, a um objetivo prático: colocar nas mãos do aluno um método seguro de exercitar-se. Porém, não por isso abstenho-me de abrir, ocasionalmente, através de hipóteses, perspectivas de relações mais complexas; das semelhanças e afinidades entre a criação artística e outras atividades humanas; das relações recíprocas entre o que se dá na natureza fora de nós e o sujeito operante ou contemplador. Repito: o que digo a esse respeito não pretende ser tomado como teoria, mas como analogias mais ou menos desenvolvidas, em que o mais importante não é que elas sejam corretas em todos os aspectos, senão que ocasionem um panorama físico ou psicológico mais amplo”. Arnold Schoenberg. *Harmonia*. São Paulo: UNESP, 1999. p. 54.

juízos de gosto sobre a beleza das formações harmônicas. Decorre disso suas críticas ferozes à estética e sua apologia do trabalho artesanal da composição, que se tornaram um dos tópicos mais lembrados de seu livro. A despeito disso, nem sempre esse modo de reformular o problema da relação entre a teoria da harmonia e a estética em favor da composição musical contemporânea foi bem compreendido. Autores como Dahlhaus, por exemplo, insistiram que a separação entre a reflexão estética e a atividade artesanal, que a princípio possuía uma razão de ser, deveria ser relativizada se quiséssemos compreender a unidade mais profunda por trás do pensamento de Schoenberg. Para Dahlhaus, a “diferença entre estética e aprender um ofício, que Schoenberg enfatizou, não sem um toque de ironia, no primeiro capítulo de seu *Harmonielehre* (1911), é, estritamente falando, de uma importância praticamente secundária”.⁸⁰ Dahlhaus reconhece que:

Natureza como a origem da música, história como desenvolvimento, o gênio como o executor do que a natureza tem prefigurado, e a obra-prima como o resultado final: no pensamento de Schoenberg isso forma um complexo cujos componentes individuais parecem ser inextricavelmente interligados.⁸¹

Contudo, segundo o musicólogo, deveríamos abandonar, juntamente com a distinção enfática proposta por Schoenberg entre estética e a práxis da composição, o “conceito metafísico de natureza” com o qual Schoenberg

⁸⁰ Carl Dahlhaus. *Schoenberg and the new music*. Cambridge: Cambridge University, 1990. p. 73. A interpretação fornecida por Dahlhaus a essa diferenciação encontra-se nas primeiras páginas de sua *Estética Musical*: “A estética que Schoenberg, com um gesto desdenhoso, rejeitou como palavreado supérfluo era uma metafísica do belo musical, degenerada no jornalismo em justificação do estado de coisas existentes, e em cujo nome os guardiões de tradições esgotadas protestavam contra o novo, que não compreendiam e ao qual se fechavam. Por outro lado, por ofício, que se opunha à estética estiolada, Schoenberg entendia apenas um complexo de exercícios que se mantinham nos limites da tonalidade, por conseguinte, da linguagem que Schoenberg deixara atrás de si como morta e falida, ao passo que a estética tradicional divisava nela o pressuposto concedido ou garantido pela natureza da expressão musical inteligível.” Carl Dahlhaus. *Estética Musical*. Lisboa: 70, 2003. p. 11-12. O problema em admitirmos a separação entre estética e a práxis da composição no pensamento de Schoenberg para Dahlhaus estaria, principalmente, no fato de que isso só reforçaria o abismo já existente entre compositores e ouvintes, o que poderia resultar em que “(...) um se converta num filisteu timorato, enredado em problemas exclusivamente técnicos, e o outro vire diletante que intenta pairar sobre a coisa enquanto é simplesmente incapaz de, com seriedade, por ela se adentrar”. Idem, p. 11.

⁸¹ Ibidem, p. 73-74.

operaria ao longo de sua reflexão sobre a harmonia, isso em favor de uma abordagem do conjunto de seu pensamento que se orientasse por pressupostos empíricos, o que nos levaria a poder apreciar a relação entre sua atividade como compositor e como teórico nos termos de uma poética musical não prescritiva.⁸² Apesar dessa reflexão de Dahlhaus resultar em hipóteses bastante importantes para a articulação do conjunto do pensamento de Schoenberg, não acreditamos ser possível essa eliminação sumária da reflexão do compositor sobre a harmonia de sua crítica à aliança entre a estética e as teorias tradicionais da harmonia, e tampouco suas referências a conceitos como gênio, natureza, etc. O projeto inteiro de *Harmonielehre* ficaria absolutamente incompreensível sem as incursões de Schoenberg pelo campo do que Dahlhaus chama de metafísica.

Na realidade, antes de assumirmos que tais incursões de fato continuam operando no terreno da metafísica, devemos poder expor melhor o que Schoenberg tem em mente ao articular sua reflexão nos termos em que o faz. Por outro lado, seguindo o nosso propósito aqui, de retomar nas palavras do principal formulador um conceito de composição musical que seria crucial para Adorno, as partes do livro de Schoenberg que Dahlhaus condena como metafísicas serão justamente as mais importantes. Soma-se a isso o fato de o entendimento do próprio Adorno a respeito do projeto de *Harmonielehre* ser mais dialético e cauteloso em termos filosóficos do que o proposto por Dahlhaus. Já analisamos em nossas primeiras páginas em que sentido a relação entre teoria estética e práxis da composição deveria se conjugar. A leitura de Adorno a respeito da separação proposta por Schoenberg a que já fizemos referência será novamente reformulada pelo filósofo na *Primeira Introdução da Teoria Estética*:

⁸² “Mas se nós abandonamos a ideia metafísica de natureza de Schoenberg – e em uma descrição que pretende ser considerada empírica nada mais é justificado – então a teoria não mais aparece como a reconstrução dos fundamentos naturais da natureza, que sustenta o gênio compositor, mais intuitivamente do que conscientemente, mas como a essência de princípios e categorias historicamente determinados, os quais estão na base do pensamento musical de um compositor. E a teoria de uma Obra individual nós podemos chamar de poética, para usar uma palavra do âmbito da pesquisa literária.” Ibidem, p. 73-74.

Com uma legítima vontade crítica perante uma estética ignara, Schoenberg decretou a separação dogmática entre o ensino do ofício e a estética, que se aproxima dos artistas da sua geração como, por exemplo, os do Bauhaus; tal separação é refutada por Boulez em nome do *métier*. O próprio *Tratado de Harmonia* de Schoenberg só conseguiu se impor porque se limitava a meios que, já a muito, tinham cessado de ser os seus; se tivesse mencionado os seus [próprios meios], teria sido constantemente constrangido a uma reflexão estética, por falta de instruções artesanais a transmitir de modo didático. Este tratado é uma resposta ao envelhecimento fatal da modernidade pela ausência de tensão da obra técnica total.⁸³

Na verdade, como será possível de depreendermos ao longo de nosso trabalho, tudo se passa como se Adorno fosse aquele que, com seu projeto musico-filosófico, visasse justamente preencher esse hiato entre a esfera técnico-artesanal e a esfera estética destacado por Schoenberg. Entender o livro de Schoenberg como uma resposta ao envelhecimento da modernidade, que será determinado, como teremos a oportunidade de ver mais adiante, pela perda de tensão entre os critérios estético-musicais e os critérios empíricos, significa justamente fazer a leitura de *Harmonielehre* também como uma reflexão sobre pressupostos estéticos, em sua interferência com princípios composicionais. Portanto, tomando essa segunda leitura como a mais interessante para nosso propósito, devemos seguir agora o raciocínio de Schoenberg sobre a função representada pelos juízos estéticos no interior das teorias tradicionais da harmonia. Assumiremos então com o autor que conceitos fundamentais como consonância e dissonância, que a princípio deveriam ser apreciados apenas a partir de uma descrição sistemática das relações naturais, passam a ser pensados como dicotomias estéticas carregadas de valor subjetivo. Será frente a isso que Schoenberg irá divisar seu ideal de apresentação da harmonia não como um sistema de explicação subjetiva da natureza do som, mas como uma exposição objetiva do material básico da música tonal e de suas potencialidades construtivas. Contudo, e essa é uma peculiaridade extremamente significativa, ao retirar o estudo da harmonia do âmbito de uma determinação sistemática da natureza do som que devesse tomar por base a estrutura psicológica do sujeito e de sua percepção, Schoenberg não abre mão totalmente da base objetiva daquelas teorias que

⁸³ Adorno, op. cit., p. 508-09.

visa criticar: a série harmônica. Não obstante, o estatuto desta passa a ser largamente relativizado em seu tratado.

Para Schoenberg, a Harmonia é um ramo do ensino da composição musical ⁸⁴ e, tendo isso em vista, o estatuto da série harmônica em seu livro passa de fundamento natural das tentativas de descrição sistemática do som e da harmonia para substrato material da percepção dos *compositores*. Disso decorre que as tentativas em se fundar uma teoria sistemática da harmonia sobre a estrutura acústica da série harmônica passam a dar lugar a uma reflexão sobre as possibilidades de exploração artística dos meios musicais fornecidos pela mesma. Provém daí o sentido de afirmações como as seguintes em relação ao papel da série harmônica para Schoenberg: “O realmente importante é basear-se em pressupostos que, sem pretenderem ser leis naturais, satisfaçam nossa necessidade formal de sentido e coerência”. ⁸⁵ Ou seja, Schoenberg não abdica totalmente da ideia de que o som é o material original da música tonal e de que a estrutura desse som nos é descrita, até o momento, pela série harmônica, mas muda a perspectiva a partir da qual esses fenômenos são abordados.

Do ponto de vista das tentativas de sistematização da harmonia, que Schoenberg considera como um ponto de vista subjetivo, a série harmônica foi tomada como um dado natural definitivo em fixa oposição ao sujeito e que deveria fundar a origem e garantir o sentido último das teorias harmônicas. O subjetivismo das teorias tradicionais da harmonia corresponde aqui, portanto, ao positivismo das ciências naturais. Porém, a fundação de um sistema da harmonia sobre essa base nunca pôde ser efetivamente bem sucedido, haja vista os inúmeros fenômenos harmônicos que não puderam ser reduzidos a tal fundamento. ⁸⁶ Frente a isso, Schoenberg divisa sua tarefa como uma apresentação a partir do objeto, o que a princípio contornaria as inúmeras dificuldades de descrição sistemática do som trazidas pelas limitações

⁸⁴ Ibidem, p. 49.

⁸⁵ Ibidem, p. 57.

⁸⁶ O mais notável desses fenômenos sendo, como se sabe, o modo menor. Cf. Ibidem, p. 153 e seguintes. “Se já a mais elementar imitação da natureza baseia-se, talvez, num complexo múltiplo e sintético, e se já é difícil, para o entendimento, responder à pergunta pelos objetos exteriores que são o modelo, então surgem dificuldades insuperáveis à análise quando se toma a impressão no sujeito observador como ponto de partida das investigações.” Ibidem, p. 55-56. Veremos logo a seguir como funciona a teoria da imitação à base dessas palavras.

intrínsecas à percepção e à capacidade humana de analisar o fenômeno sonoro ligando-o aos fenômenos harmônicos por meio da série harmônica.⁸⁷ Nesse sentido é que esta passa a ser admitida como uma espécie de fundamento precário, como uma espécie de hipótese interpretativa que, mais uma vez, os *compositores* precisariam levar em conta até que um dado mais abrangente em relação à natureza do som viesse a ser construído.⁸⁸

Bem entendida, essa passagem do ponto de vista subjetivo dos teóricos e dos sistemas para o ponto de vista da atividade criativa e objetiva do material marca, no interior do discurso da *Harmonielehre*, a passagem de uma posição que pretende situar os fundamentos da harmonia *exclusivamente* no âmbito da natureza e na relação não problematizada de mútua adequação entre os dados naturais e a estrutura perceptiva dos sujeitos, para outra que salientará a *relação entre natureza e história* como constituindo o fator determinante. O subjetivismo de que Schoenberg acusa as tradicionais teorias da harmonia diz respeito também, então, ao fato de o material sonoro da música não trazer inscrito em si mesmo nenhuma exigência de sistematização. Esta exigência marca as teorias tradicionais da harmonia com o signo do subjetivismo. O modo como Schoenberg especulou a respeito da necessidade subjetiva de impor ao material uma hierarquização sistemática será tratada de maneira notável quando de sua exposição da tríade diminuta sobre o VII grau da escala maior. Schoenberg inicia sua reflexão sobre esse acorde com considerações sobre a origem empírica provável do uso das dissonâncias.

⁸⁷ “Posso, portanto, alegar duas razões para prescindir do sujeito como fundamento de minha observação. Primeiramente, por não desejar oferecer uma teoria dos sons, ou das harmonias, mas sim, e apenas isso, uma exposição de certos procedimentos artísticos. E, em segundo lugar, porque semelhante exposição não tem a pretensão de ser tomada por teoria. Logo, posso fundamentar a observação no objeto, a matéria da música, se consigo que aquilo que pretendo mostrar esteja de acordo com o que desse objeto se sabe ou se supõe.” Ibidem, p. 56.

⁸⁸ A reflexão sobre o estatuto ontológico frágil e a função *psicológica composicional* em relação à criação artística a partir dos quais Schoenberg admite a série harmônica como hipótese fundamental de sua apresentação da harmonia se encontra basicamente no capítulo “Consonância e dissonância”, onde se lê o seguinte, que serve para ilustrar o dito acima em nosso texto: “Sob esse enfoque, pouco importa, para a explicação dos problemas da harmonia, que a função dos harmônicos superiores tenha sido rechaçada ou posta em dúvida pela ciência. Se conseguíssemos explicar os problemas de maneira a obter um sentido e, assim, expô-los com clareza, ainda que seja falsa esta teoria dos harmônicos superiores, seria então possível alcançar um resultado positivo mesmo se, passado certo tempo, fosse demonstrado – o que não necessariamente deve ocorrer – que tanto a teoria dos harmônicos como a interpretação que dela se deu estavam erradas.” Ibidem, p. 57. Com efeito, a primazia da prática compositiva sobre as teorias musicais é gritante nessa passagem.

De início, dirá o autor, provavelmente as dissonâncias teriam ocorrido na prática casualmente, como notas de passagem, por exemplo, como um ornamento em uma melodia executada sobre um acorde maior. Notemos aqui o papel fundamental da remissão a um contexto de práxis musical para conceber geneticamente um fenômeno harmônico. Depois, provavelmente tencionou-se anotar esse fenômeno, o que possibilitaria a repetição do mesmo efeito sempre que desejado, e não mais como uma ocorrência casual. Através dessa passagem da ocorrência casual das dissonâncias para seu manejo possibilitado pela escrita, Schoenberg situa um impulso decisivo em direção ao estabelecimento de uma explicação sistemática do material pelas teorias harmônicas: “Posto frente ao dilema de escolher entre a repetição e a renovação das sensações, o espírito humano decidiu-se, também aqui, pelo *agarrar-como-posse* [*Besitzergreifen*]: e fundou um sistema.”⁸⁹ Pode-se entender, portanto, em que sentido os pressupostos fundamentais da compreensão do material musical relevada pelas teorias sistemáticas da harmonia tonal e a prática real da composição musical encontravam-se em contradição para Schoenberg.

Mas o que seria uma dissonância, para além da imagem limitada que nos é dela fornecida pelas teorias da harmonia? O que seria uma dissonância na prática? Do ponto de vista que encara a série harmônica como base material para a percepção e formalização artística do som, mas não necessariamente como sentido último da natureza do som e das descrições sistemáticas da harmonia, Schoenberg oferece argumentos para a expansão da visão tradicional sobre a distinção entre consonâncias e dissonâncias sobre a qual repousam as tradicionais teorias harmônicas. Isso é feito através de considerações amplas sobre a natureza do processo criativo em música. Para a concepção presente na *Harmonielehre*, a evolução da criação artística e da arte em geral consiste no caminho que leva da imitação do exterior à imitação da natureza interna *do material*.⁹⁰

No que compete à música, para Schoenberg, a natureza exterior do som, sua aparência sensível mais imediata nos é dada pelos primeiros

⁸⁹ Ibidem, p. 94-95.

⁹⁰ Ibidem, p. 55.

harmônicos, que compreendem o substrato material da música tonal. Contudo, os harmônicos superiores, a partir do quinto parcial, apesar de estarem mais “escondidos” à percepção humana, sempre forneceram à percepção inconsciente dos compositores o fundamento das distinções timbrísticas.⁹¹ Partindo da noção de que todos os aspectos que compreendem o processo da composição musical no fundo podem ser entendidos como uma tentativa de sempre produzir imitações cada vez mais completas do espectro sonoro⁹², Schoenberg argumentará que a admissão dos harmônicos superiores como alturas reais em uma obra corresponde à percepção de que, do ponto de vista do objeto, a distinção entre consonâncias e dissonâncias nada mais é do que uma que diz respeito a diferenças de grau, e não de essência no fenômeno do som, uma distinção que repousa, portanto, sobre o maior ou menor grau de penetração na materialidade do som impulsionada pela capacidade perceptiva e pela ação criativa dos sujeitos.⁹³

Nessa passagem do ponto de vista meramente subjetivo, que se atém à ilusão da explicação teórico-sistemática da harmonia com a ajuda das valorações estéticas sobre as consonâncias e dissonâncias, para aquele da relação dos sujeitos com o material na prática real da composição desponta o papel ocupado pelo conceito de gênio na reflexão schoenberguiana. O compositor genial e não o teórico é quem pode nos levar a conhecer o interior do material musical ao nos fornecer reproduções que almejam a veracidade de sua essência, porque ao contrário da preocupação dos teóricos e estetas, dirá Schoenberg, não é a bela aparência o que almejam os grandes mestres da composição. A beleza poderá surgir, mas apenas “como epifenômeno dessa

⁹¹ Ibidem, p. 58. “Os harmônicos mais distantes são registrados pelo subconsciente e, quando afloram à consciência, são analisados e relacionados ao complexo sonoro total.” Apesar de utilizar o termo subconsciente nessa passagem, em outros momentos em que é questão o mesmo fenômeno descrito aqui Schoenberg se refere ao mesmo objeto com o termo inconsciente.

⁹² “Repito: a matéria da música é o som. Este, portanto, deverá ser considerado em todas suas peculiaridades e efeitos capazes de gerar arte. Todas as sensações que provoca, ou seja, os efeitos que produzem suas peculiaridades têm, em algum sentido, uma influência sobre a forma (da qual o som é elemento constitutivo). Em última análise, sobre a obra musical”. Ibidem. Uma leitura exaustiva que explora todas as dimensões dessa concepção extremamente ampla de imitação ao longo do texto da *Harmonielehre* pode ser encontrada em: Matthew Arndt. *Schenker and Schoenberg on the Will of the tone*. Journal of Music Theory, 55:1. Yale, 2011. p. 89-146.

⁹³ “(...) definirei consonância como as relações mais próximas e simples com o som fundamental, e dissonância como as relações mais afastadas e complexas”. Ibidem, p. 59.

grande capacidade de compadecimento que ergue o homem médio, como produto secundário da execução daquele trabalho necessário que o gênio realiza ao penetrar a natureza”.⁹⁴ A fecundidade do processo de criação em música advém, isso sim, do fato deste ser encarado por Schoenberg como um processo de *conhecimento* do som por intermédio da imitação do material por parte do gênio criador. Por isso é que Schoenberg poderá tomar como critério para a composição musical não a produção de uma aparência de beleza, ou o belo, mas sim a veracidade [*Wahrhaftigkeit*] na expressão da essência do material.⁹⁵ O nome dado a essa modalidade de relacionamento do gênio com a essência da natureza do som por Schoenberg é o *sentimento da forma* [*Formgefühl*], noção esta cuja melhor formulação nos é fornecida quando o autor se refere a seu próprio processo criativo junto ao material no limiar da tonalidade:

Ao compor, decido-me somente através do sentimento, por meio do sentido da forma. Este me diz o que devo escrever, e tudo o mais fica excluído. Cada acorde que estabeleço corresponde a uma obrigação, a uma coação de minha necessidade expressiva; mas também, talvez, à constrição de uma lógica inexorável, ainda que inconsciente, da construção harmônica. Tenho a sólida convicção de que essa lógica existe também aqui, ao menos na medida em que existia nos terrenos da harmonia outrora cultivados. Como prova disso, posso alegar o fato de que a correção da ideia repentina [*Einfall*] por escrúpulos formais externos, correção à qual se inclina frequentemente a consciência desperta, na maioria das vezes corrompe a ideia. Para mim, isto prova que a ideia já era uma necessidade, que as harmonias ali estabelecidas são partes integrantes da vida, onde nada se pode modificar.⁹⁶

⁹⁴ Ibidem, p. 456-457.

⁹⁵ “O que dizer, então, a respeito da beleza? O seguinte: a beleza existe apenas a partir do momento em que os improdutivos começam a sentir sua falta. Antes não existe, pois o artista não precisa dela. A ele lhe basta a veracidade [*Wahrhaftigkeit*]. Basta-lhe haver-se expressado, dizer o que tinha que ser dito conforme as leis da *sua* natureza. Porém, as leis da natureza do homem genial são as leis da humanidade futura.” Ibidem, p. 456. Outra passagem importante em relação a esse ponto é a que segue: “Poder-se-ia suspeitar que desejo circunscrever o conceito de beleza através do verdadeiro, da veracidade. De fato, isto já pode ser uma vantagem, pois ao menos exclui aquelas investigações puramente formais, aqueles experimentos que querem basear a beleza em uma operação aritmética.” Ibidem, p. 457. De modo não totalmente diferente a Adorno, também para Schoenberg, portanto, a veracidade e a verdade são pensadas em chave mimética e crítica com relação ao formalismo da abstração e da pressuposição de identidade entre sujeito e objeto.

⁹⁶ Ibidem, p. 574.

Implícito nessa concepção schoenberguiana do gênio, que concebe a composição musical como um processo de conhecimento e de expressão do som através de seu sentimento da forma, está a ideia de que a natureza segue em seu desvelamento para o sujeito alguma medida de razão e de necessidade que, do ponto de vista do sujeito do gênio corresponde a sua necessidade inconsciente de expressão. A natureza se manifesta no gênio como criação inconsciente. O senso formal corresponderia, portanto, à coincidência do racional *na* natureza com o natural, não conhecido ou inconsciente no sujeito, correspondência esta que engendraria a ideia inspirada [*Einfall*]. O fato de esta, por sua vez, não ser comumente passível de melhoramentos por parte do uso consciente do entendimento dá mostras de que a criação a partir do senso formal estaria pautada pela lógica da própria natureza do som, sua essência, que transcende a capacidade de representação parcial fornecida pela música tonal. Mas isso não significa que a criação a partir do senso formal deva ser entendida como algo restrito à composição no âmbito da música que visa romper com os limites da tonalidade. Fica claro que no entender de Schoenberg todo grande compositor da tradição o possuía. Decorre disso que o próprio processo histórico de conhecimento e expressão do material sonoro pela composição musical seria impulsionado pelo senso formal dos compositores. Mais do que isso, Schoenberg afirmará que essa tentativa sempre renovada do sujeito em aproximar sua percepção ao substrato “natural” do som é o que fornece a cada época seu senso formal característico:

(...) cada época possui um determinado sentido da forma, o qual diz quão longe há de se ir na realização de uma ideia e até onde não se pode ir. A questão, portanto, reside em tratar de cumprir determinadas condições, através da convenção e através do sentido formal de cada época, condições essas que, graças às suas possibilidades, trazem à tona uma expectativa que garanta a satisfação da necessidade conclusiva.⁹⁷

⁹⁷ Ibidem, p. 196.

Portanto, o processo de desvelamento do substrato material que se pretendia natural do som descreve os contornos gerais de uma história da composição musical. Parte-se da percepção inicial do som como eufonia, como unidade. Logo, o fenômeno dos harmônicos dá-se a conhecer. Daí em diante, seguindo o raciocínio de Schoenberg, a exploração das potencialidades expressivo-construtivas do material sonoro passa pela constante tentativa de adequação entre o ouvido e o som através da imitação guiada pelo senso formal, o que descreve para Schoenberg o mecanismo por trás da criação musical entendida como conhecimento. Na condição de um acordo temporário entre homem e natureza, acordo este dependente em larga medida do estágio em que se encontravam as tecnologias de construção dos instrumentos de reprodução da música no início da modernidade, dessa exploração do som teria surgido nossa escala maior temperada e seus acordes próprios. Estabelecido esse acordo, portanto, estavam postas as condições básicas para o estabelecimento de uma música amparada na consecução do efeito da tonalidade.

Entretanto, tratava-se, como deixa claro o fato de Schoenberg sublinhar o caráter histórico e artificial do advento do temperamento igual da oitava, apenas de um estágio intermediário da evolução do relacionamento entre o homem e o material.⁹⁸ Como dirá o compositor, “em todos os níveis, a imitação do modelo, da sensação ou do conjunto de sensações é apenas de uma precisão relativa”.⁹⁹ Isto é, do ponto de vista do próprio objeto, o temperamento e o sistema tonal estariam longe de corresponder a uma cópia fiel do som. Nesse sentido, a tonalidade não deixa de ser entendida por Schoenberg como um fenômeno inerente à natureza do som, porém trata-se de um fenômeno que deixa entrever apenas um estágio inicial de conhecimento do material sonoro, conhecimento que devido a sua restrição não descreve por completo a natureza, mas apenas circunscreve determinadas possibilidades formais de expressão. Daí o sentido maior da definição de tonalidade fornecida por Schoenberg: “A tonalidade é uma possibilidade formal, brotada da essência

⁹⁸ Schoenberg desenvolve essa linha de raciocínio no início do capítulo “O modo maior e os acordes próprios da escala”. Cf. *Ibidem*, p. 61-68.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 55.

mesma da matéria sonora, de alcançar uma determinada unidade graças a uma certa homogeneidade.”¹⁰⁰

Admitindo-se que a tonalidade não esgota as possibilidades sonoras oferecidas pelo material e que do ponto de vista do objeto as distinções no interior da série harmônica são apenas de grau, fica aberto o caminho para a admissão de todo o restante de sua gama como material a ser expresso pela composição. A principal consequência disso é, depois da admissão de toda formação vertical como acorde passível de tratamento artístico, a elevação da escala cromática à base primeiramente de uma tonalidade expandida e, posteriormente, de uma politonalidade (a palavra que Schoenberg usa para se referir à atonalidade no capítulo sobre a escala cromática).¹⁰¹ Contudo, uma questão permaneceria em aberto. Através da distinção entre consonâncias e dissonâncias, das consequentes convenções no tratamento destas e das possibilidades de articulação fornecidas pelas diferentes possibilidades de modulação e formas de cadência, o material tonal descrevia um conjunto extremamente ordenado de possibilidades de diferenciação capazes de sustentar um ideal de forma que poderia, portanto, derivar seus princípios de articulação diretamente do material. A homogeneidade do material tonal e a unidade formal derivada desta a que Schoenberg alude só era possível graças ao aspecto altamente hierarquizado e diferenciado do material tonal.

Já o material expandido e mais tarde emancipado da tonalidade se apresenta a princípio como um todo indiferenciado, ou apenas fracamente diferenciado, e de cujo interior tornava-se difícil extrair algum princípio de distinção capaz de servir a consequências formais. Como relacionar a forma musical ao material nesse caso extremo? Com sua reflexão acerca da imitação inconsciente dos harmônicos superiores, do sentimento da forma, Schoenberg

¹⁰⁰ Ibidem, p. 69. Outra passagem significativa sobre o conceito de tonalidade é a seguinte: “A evolução [*Entwicklung*] da música ainda não alcançou um estágio em que se possa falar da eliminação da tonalidade. Ademais, a necessidade de explicar as condições da tonalidade procede também da exigência de estudar seus efeitos nas obras antigas. Mesmo se o presente nos possibilita visionar um futuro livre das exigências restritivas deste princípio, ainda hoje (e muito mais no passado) ele tem sido um dos meios mais importantes da técnica musical, um dos recursos que mais contribuem para assegurar à obra uma organização que responda às necessidades do material, aquela ordem que nos permite o sereno prazer das belezas contidas em tais obras.” Ibidem, p. 71-72.

¹⁰¹ Ibidem, p. 536.

fornece uma resposta apenas parcial a esse problema, na medida em que a mera identidade entre expressão do material e forma, que decorre dessas noções, não será considerada suficiente para solucionar o problema da articulação de movimentos musicais de grande fôlego no interior da atonalidade livre. Como dar forma coerente ao tempo se o caráter indiferenciado do material parece impedir o jogo fértil de referenciação imanente entre o mesmo e o outro, o idêntico e o não idêntico, nos termos de Adorno? Como sabemos, esse será o problema fundamental a partir do qual emergirá a técnica dodecafônica, e nos deteremos nesse ponto logo à frente. Por enquanto, antes de passarmos a abordar o modo como as ideias desenvolvidas por Schoenberg em *Harmonielehre* foram recebidas pelo círculo de seus seguidores mais imediatos, tentemos avaliar, por fim, em que sentido tais ideias podem ser classificadas como metafísicas, como queria Dahlhaus.

A nosso ver, é inegável que Schoenberg concebia o som como o material sonoro da música e que seu conceito de som não é totalmente redutível à dimensão histórica. Isto é, um fundo não conhecido permanece em sua concepção do som, mesmo para além daquilo que nos é descrito pela série harmônica, a qual, como vimos, é admitida em sua reflexão apenas como a melhor construção teórica possível até então em relação à natureza do som. Contudo, essa abertura em direção ao infinito da natureza do som é o que possibilitaria aos compositores sua busca pela veracidade ou verdade do material. O caráter inesgotável das possibilidades sonoras, o fato de o som ser um modelo que sempre se apresentará incompleto às tentativas de imitação pode ser entendido menos como uma ideia metafísica do que a “ideia regulativa”. A hipótese que proporciona a Schoenberg a mobilização de uma crítica às expectativas de completude, estas sim de teor metafísico, dos sistemas harmônicos, sistemas que, assim como o sistema de grafia musical, só deveria ser admissível “se considerado como uma das tantas simplificações que o espírito humano tem que idealizar para poder dominar o material”,¹⁰² o que deveria nos ajudar a entender as razões por trás do fato de que “o sistema

¹⁰² Ibidem, p. 94.

de simplificação das coisas tenha sido considerado como o sistema das coisas mesmas”.¹⁰³

Quanto à noção schoenberguiana de imitação e a seu conceito de gênio, podemos igualmente questionar se suas funções no interior do pensamento do autor são de fato totalmente metafísicas. O princípio de imitação é admitido por Schoenberg antes como um princípio de ordem psicológica, no que diz respeito ao ato de compor, e não de ordem necessariamente metafísica.¹⁰⁴ Imitação, entendida nessa chave psicológica, descreve para Schoenberg o processo *empírico* por meio do qual o compositor tenta adequar sua escuta ao material, relacionando através da imaginação aquilo que ouve com sua habilidade técnica e com sua capacidade de reflexão, distinção e combinação. Isso tudo tendo como critério para a exposição a veracidade em detrimento da bela aparência. Decorre daí que igualmente o conceito de gênio, na medida em que aponta para o sujeito desse tipo de processo, não deve ser simplesmente dispensado como metafísico antes de uma reflexão mais demorada, já que o resultado do processo descrito por Schoenberg como a tentativa de imitação verdadeira do material pelo gênio guiado pelo senso formal é antes uma crítica a um sujeito entendido como um Eu absoluto que garante a identidade, a forma e o sentido do objeto, sendo que a expressão desse sujeito nada mais é do que o processo de sua imersão e de seu desaparecimento no objeto. Essa é a dialética do gênio em Schoenberg, não muito distinta no fundo das posteriores reflexões de Adorno em torno da racionalidade estético-mimética.

Dito isto, podemos reconhecer que se há uma metafísica em *Harmonielehre*, tal metafísica deve ser circunscrita como uma insistência no caráter transcendente do objeto de conhecimento em relação ao sujeito. No entanto, é no âmbito da história que ocorrem as tentativas de conhecimento desse objeto, o material musical, e é aí onde este recebe sua expressão. Portanto, é no âmbito da história que o foco das preocupações de Schoenberg em relação a esse material se desenrolam. Contudo, essa busca histórica

¹⁰³ Ibidem, p. 94.

¹⁰⁴ “É fundamental a seguinte hipótese de caráter psicológica: o desenvolvimento dos recursos artísticos harmônicos explica-se, sobretudo, pelo fato de que a imitação consciente ou inconsciente de um modelo, e pelo fato de que a imitação assim originada pode então tornar-se modelo e, por sua vez, vir a ser imitada.” Ibidem, p. 530.

perde o sentido tão logo excluamos completamente a possibilidade de existência daquelas “zonas inexploradas” no material, as quais alude Schoenberg em seu livro, que permitem e impulsionam a busca dos compositores. Como diria Schoenberg, “como nos resta a esperança de que o mundo, para nosso intelecto, continuará sendo, por muito tempo, um enigma, apesar de todos os Beckmesser, a arte ainda não encontrou seu fim”.¹⁰⁵ Por fim, talvez devamos reconhecer que provavelmente a metafísica ainda cumpra uma função indispensável no interior da reflexão de Schoenberg sobre a práxis da composição, que de fato não será completamente redutível à psicologia. Mas não no interior de sua compreensão e apresentação da harmonia, que é diferente de se afirmar que a metafísica compreende todo o campo intelectual no qual o autor se movimenta em seu grande tratado.

A recepção imediata do tratado de Schoenberg

Em relação ao discurso de autorreflexão interno à Segunda Escola de Viena, que estamos privilegiando aqui, devemos reconhecer que a percepção do enraizamento da ruptura com a tonalidade no âmago da própria tradição e a consequente afirmação da necessidade de sua superação não foi algo que teve lugar exatamente ao mesmo tempo em que o abandono da tonalidade passou a ser sentido como uma perda capaz de instaurar a percepção de uma crise. Em outras palavras, até que o sentimento de liberação frente à natureza convencional do sistema tonal não fosse substituído pelo sentimento de crise de indeterminação frente à história e às formas musicais. No caso da música, e de Schoenberg especificamente, isso significa dizer que a verdadeira crise não será a do sistema tonal, mas sim a representada pela atonalidade. A princípio, o rompimento com a tonalidade representou uma liberação que permitiu a emergência de um novo regime de relacionamento entre o sujeito e o material musical guiado por uma nova concepção acerca da expressão. Apenas a partir de meados da década de vinte é que a retórica de crise aparecerá

¹⁰⁵ Ibidem, p. 67.

explicitamente no âmbito dos debates em torno da divulgação da técnica dodecafônica.

Em torno de 1910 e frente às composições atonais livres, opinião pública e os membros do círculo schoenberguiano concordavam no ponto principal, isto é, de que se estava diante de uma música nunca antes ouvida, de uma música enfaticamente nova. O caráter ou a função crítica dessa música era dado então pela afirmação peremptória da necessidade de ruptura com a velha ordem da prática comum pelos protagonistas da vanguarda contra o gosto conservador do público. Nesse momento, somente o público sente o abandono da tonalidade como uma perda. Da parte dos compositores e artistas envolvidos no processo de criação, a afirmação da liberdade subjetiva era o fator dominante. Isso pode ser comprovado quando nos voltamos para a publicação do volume coletivo *Arnold Schönberg*, um *Festschrift* organizado e publicado por alguns de seus alunos, ex-alunos e amigos em 1912 e que consiste em um dos primeiros e mais importantes documentos relativos à recepção das ideias expostas em *Harmonielehre*. Em termos gerais, o tom e o conteúdo dessa publicação são ditados praticamente em sua totalidade pela ideia de que a música mais recente de Schoenberg, suas composições atonais livres, constituiriam uma revolução no âmbito da história da música, por revolução sendo entendida, nesse contexto, a ruptura radical e não revisada com a tradição. Já na introdução do volume, Karl Linke, um ex-aluno de Schoenberg, expressa isso de modo extremamente claro:

Tudo aquilo que fora chamado de música ou tradição teve que ser derrubado. Esse muro foi uma vez muito vivo, mas ele morreu no momento preciso em que se tornou tradição. Os ídolos de uma era morta tiveram que ser esmagados por alguém que sentiu nossa era tão completamente dentro de si mesmo a ponto de poder expressá-la (...).¹⁰⁶

Para Linke, cujas palavras representam bem o espírito que anima a publicação do volume em homenagem a Schoenberg como um todo, a

¹⁰⁶ Karl Linke. *As Introduction*. In: Walter Frisch (ed.). *Schoenberg and his world*. Princeton: Princeton University, 1999. p. 208.

liberação em relação à tradição e à harmonia significam a liberação das capacidades expressivas da música de uma linguagem que se acreditava capaz de articular e expressar de maneira universal o conteúdo subjetivo da música em toda sua extensão. Frente a essa pretensão universal e naturalizante, a ruptura ganhava seu sentido na reafirmação da irredutibilidade da experiência historicamente situada de Schoenberg junto a “nossa era” e em detrimento do caráter “abstrato” da expressão subjetiva da música do passado. O que Schoenberg expressa em suas peças atonais, segundo Linke, não é a universalidade genérica de uma subjetividade idealizada e plasmada com a ajuda dos meios de articulação oferecidos pelo sistema tonal. A fonte da expressão nas obras atonais livres não é a própria música, mas advém da vivência de “sua época”, uma vivência marcada, sobretudo, pela alienação e pelo sofrimento.

Linke ainda chama a atenção para o fato de que implícito na visão que afirmava a fundação natural do sistema tonal estava a crença de que esse sistema corresponderia em larga medida aos mecanismos de funcionamento gerais da audição musical, ou seja, os modos de relacionamento entre os sujeitos e a música, na medida em que ambos eram naturalizados, eram mediados por uma concepção da audição fundada na percepção passiva e apenas aparente dessa identidade, o que vimos ser um ponto extremamente importante da crítica de Schoenberg aos sistemas harmônicos. A esse modelo de relacionamento, a música expressionista de Schoenberg vetaria o mecanismo de identificação do ouvinte com um conteúdo expressivo pretensamente universal, na medida em que fundado na natureza, lançando o desafio de um mergulho na particularidade individual. No âmbito do ideário expressionista que permeia os textos do *Festschrift*, essa guinada se apresenta como um mergulho do sujeito em direção a sua interioridade. Em relação aos modos de relação entre os ouvintes e a música, isso traria uma importante consequência, percebida por Linke em sua introdução:

A música de Schoenberg não serve o ouvido do modo costumeiro como foi até agora. Porque é o *ouvido* que deve servir. Ele tem na maioria das vezes a função que uma caneta tem para escrever: ele é

um meio. (...). Apenas a interioridade a qual produziu música pode ouvi-la. Mas a interioridade não pode servir, porque ela é livre do mundo externo. Ela não segue nenhuma regra, não conhece nenhuma estética. Ela conhece apenas compulsão, a inexorável compulsão de expressar aquilo que a oprime, sem a menor consideração por aquilo que irá resultar.¹⁰⁷

Diferente do conceito de interioridade que Adorno situará no centro de sua interpretação materialista da filosofia de Kierkegaard em sua tese de doutorado de 1929, cujo teor subjetivista não seria superado dado o retorno da objetividade sob a forma da reflexão especular e ilusória do mundo exterior no interior do Eu, o mergulho na interioridade advogado pelo expressionismo de Schoenberg refluiria para o domínio da objetividade como expressão nua da alienação entre sujeito e objeto, decorrendo disso seu caráter crítico. Ao contrário do caráter de imagem, de um *intérieur* burguês cuidadosa e inadvertidamente representado em toda sua extensão como um espaço interno onde o sujeito pode estabelecer-se frente à desagregação da situação social em Kierkegaard segundo Adorno¹⁰⁸, o aspecto da interioridade expressionista é o do aparente caos do inconsciente¹⁰⁹, que impede o sujeito de permanecer em seu interior, ao mesmo tempo em que se estabelece como origem da compulsão a uma expressão violenta e desagregadora das convenções sócio-históricas da música. A esse respeito, são importantes ainda as seguintes colocações de Linke em relação ao expressionismo de Schoenberg: “Tudo aquilo que vive como um sonho abaixo da consciência pode ser ouvido e torna-se consciente no momento certo. Isso já é música. Ela tem uma energia e um fluxo enormes e não é construída de acordo com nenhuma das leis que conhecemos”.¹¹⁰

Conjuntamente com a introdução fornecida por Linke ao volume coletivo, as contribuições de Kandinsky e Gütersloh sobre as pinturas de Schoenberg são igualmente centradas na ideia de que a fonte do caráter disruptivo das

¹⁰⁷ Ibidem, p. 208.

¹⁰⁸ Adorno, *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen*. GS 2. A esse respeito ver principalmente os capítulos II e III.

¹⁰⁹ Cf. Ibidem, p. 208: “Isso é o que nos parece tão novo e chocante na música de Schoenberg: esse incrivelmente seguro manobrar através do caos de novos sons, e o total mapeamento de profundezas dentro das quais nenhum caminho levou antes, e das quais nós não recebemos nenhuma mensagem (...)”.

¹¹⁰ Ibidem, p. 207.

mesmas é sua compulsão à expressão imediata da interioridade inconsciente. Afora esses textos, destaca-se o artigo de Webern que se debruça sobre as composições de Schoenberg, desde *Verklärte Nacht* até *Die Glückliche Hand*. O artigo de Webern está calcado na crítica daqueles que denunciavam a música de Schoenberg como produto de um teórico especulativo. Contra esse preconceito, Webern afirma que a teoria tradicional da música em nada pode ajudar a compreender a obra schoenberguiana, sendo que apenas um modo de recepção que se entregasse imediatamente à música faria justiça ao regime de imediatidade em relação à expressão à base das mesmas. Também para Webern, portanto: “O relacionamento de Schoenberg com a arte está enraizado exclusivamente na necessidade de expressão. (...) ele cria padrões expressivos completamente novos, por isso ele necessita de meios de expressão inteiramente novos”.¹¹¹

Praticamente todos os comentários analíticos sobre a produção de Schoenberg fornecidos por Webern em seu texto revelam a intenção do autor de sublinhar o aspecto inaudito da música de seu ex-professor e de situar a fonte para isso no impulso à expressão e no sentimento da forma. Mesmo quando se trata de comentar os dois primeiros quartetos de cordas e a *Sinfonia de Câmara op. 9*, apesar de Webern claramente fazer menção às formas tradicionais e ao sentido revestido pelo trabalho temático nessas peças, no final isso apenas é feito com o intuito de se reconhecer o salto qualitativo em relação à tradição. Soma-se a isso à ênfase dada pelo autor à presença, já nessas três composições, de um material musical no limiar da atonalidade, e no caso do último movimento do segundo quarteto, um material já completamente atonal.¹¹² Assim, se já nessas peças Webern situa algo de incomensurável com o passado, não espanta que quando se trata de apresentar as peças da fase da livre atonalidade o acento sobre a quebra com a tradição se deduza naturalmente. Nesse ponto de seu argumento, Webern pode então ilustrar a tese exposta no início de seu texto a respeito da insuficiência do conhecimento teórico proveniente da teoria tradicional da

¹¹¹ Anton Webern. *Schoenberg's Music*. In: Idem, op.cit., p. 210.

¹¹² Webern aponta os acordes construídos a partir da sobreposição de quartas, a presença da escala de tons inteiros e melodias construídas a partir de grandes intervalos como os três principais aspectos do substrato material novo que contribuiu decisivamente para a quebra com a tonalidade na segunda fase de Schoenberg. Cf. Ibidem, p. 220.

harmonia frente ao terreno novo desbravado a partir das *Drei Klavierstücke op.11* e *Das Buch des Hängenden Gartens op.15*.

Dado o seu caráter apologético, apesar de importante como testemunho de como se articulou a recepção imediata das ideias desenvolvidas em *Harmonielehre* por parte de seus alunos e entusiastas mais próximos, o volume coletivo de 1912 compreensivelmente não avança significativamente o questionamento iniciado por Schoenberg em seu tratado. Não obstante, deixa claro que à época a ênfase do debate interno à Segunda Escola de Viena recaía inteiramente sobre a necessidade de superação da tonalidade e de seu regime de expressão que eram vistos como caducos, sendo o foco das diferentes contribuições justamente o aspecto mais intrigante da reflexão schoenberguiana sobre o processo composicional, o caráter inconsciente da expressão musical. É nesse escrito que pela primeira vez é claramente explicitada a visão de que a música atonal de Schoenberg exercia uma função de crítica da cultura. Uma função que exigia dos ouvintes uma modificação em seu modo habitual de relacionamento com a música pela escuta, antes fundado na pressuposição não problematizada de uma harmonia pré-estabelecida entre os sujeitos e a tonalidade. A música deixava de poder ser encarada como um espaço de projeção para os sentimentos do Eu e como um espelho para a reflexão da aparência de uma falsa interioridade e passava a ser percebida como expressão do rompimento dos limites da subjetividade por parte de impulsos inconscientes. Entrelaçam-se aqui, portanto, um motivo pertencente ao âmbito da reflexão de Schoenberg sobre a produção, aquele referente ao sentimento da forma, e outro à esfera da recepção.¹¹³

Mas como havíamos visto anteriormente, a noção de sentimento da forma, implementada por Schoenberg, não excluía a hipótese de que a expressão de uma parcela do material não conhecida pelo sistema tonal seguisse alguma medida de razão. No final de seu tratado sobre harmonia, essa suposição leva o compositor a especular inclusive sobre a impossibilidade

¹¹³ Além do que já expusemos acima sobre a natureza do processo criativo para Schoenberg, podemos citar uma última passagem notável de *Harmonielehre* sobre isso: “A criação do artista é instintiva. A consciência tem aí pouca influência. Ele tem a sensação de algo como se o que ele faz lhe fosse ditado. Como se apenas agisse conforme a vontade de uma força interior, cujas leis ele não conhece. É somente o realizador de uma vontade que lhe é oculta, do instinto, do inconsciente que nele habita.” Schoenberg, op. cit. p. 572.

de entendermos a distinção entre timbre e altura como absoluta, já que os harmônicos superiores que sempre estiveram por trás da percepção do timbre agora emergiam do inconsciente como alturas reais nas composições: “Não posso admitir, de maneira tão incondicional, a diferença entre timbre e altura tal e qual é habitualmente expressa. Acho que o som se faz perceptível através do timbre, do qual a altura é uma dimensão.” ¹¹⁴

Esse tipo de reflexão, que será central aos jovens compositores serialistas após a Segunda Guerra, estava por trás de peças como *Farben*, terceira das *Orchesterstücke op.16*, e pode ser entendido como uma tentativa de buscar meios de articulação formais no interior do material emancipado da tonalidade. No entanto, das peças que Schoenberg comporia antes do hiato que se iniciaria em sua produção a partir de 1913, *Pierrot Lunaire*, com sua preocupação com procedimentos contrapontísticos e com texturas originadas na música tonal, seria o indicativo de que as possibilidades formais trazidas pelo novo material estariam sendo incorporadas de maneira distinta do que o fora no início, o que parecia apontar para o fato de que ao fim e ao cabo o novo material mostrava-se não ser completamente suficiente como garantia de coesão interna da composição. Mas seria apenas após treze anos de silêncio que Schoenberg apareceria com uma nova ideia.

Guinada em direção à objetividade e à retomada das grandes formas

Visando situar, a partir do interior das coordenadas teórico-musicais estabelecidas pelos próprios membros da Segunda Escola de Viena, esse momento decisivo em relação à composição musical da primeira metade do século passado, marcado pela emergência da técnica dodecafônica, podemos nos focar agora por um instante em alguns dos principais textos publicados na revista *Anbruch* em 1924 em um segundo *Festschrift* dedicado à comemoração do quinquagésimo aniversário de Schoenberg. Esse volume da *Anbruch* como

¹¹⁴ Ibidem, p. 578-79.

um todo é exemplar da nova orientação em relação à tradição a qual passava a determinar a composição musical no âmbito do círculo de influência de Schoenberg. Uma correta apreciação do teor de alguns de seus principais textos nos proporciona uma excelente oportunidade de traçar as linhas de força mais significativas da estratégia vienense junto à disputa em torno da legitimidade da herança histórico-cultural da música europeia, que ganhava força através da oposição, fomentada pela crítica jornalística da época, entre o caminho tomado por Schoenberg e aquele escolhido por Stravinsky.

Segundo nos informa Scott Messing em seu exaustivo estudo junto a essas fontes jornalísticas sobre a gênese e as mutações sofridas pelo conceito de neoclassicismo, 1924 é o ano em que a partir de uma primeira turnê europeia a música de Stravinsky passa a ser plenamente identificada com ideais composicionais e formais opostos à estética do romantismo alemão, potencializada ao máximo pela harmonia hipercromatizada da música de Wagner e extrapolada por Schoenberg. Mais do que isso, sua música passa a ganhar ampla aceitação pública e a exercer uma influência que começava a tender a colocar o domínio da escola de Schoenberg, mesmo no contexto alemão, em xeque. Para Messing: “Ao contrário de Stravinsky, Schoenberg suportou críticas muito difundidas e às vezes viciosas fora de seu círculo imediato durante 1923 e 1924 quando suas primeiras composições dodecafônicas foram apresentadas”.¹¹⁵ É tendo em vista essa valorização da música de Stravinsky e do ideário neoclássico associado à mesma e as repetidas críticas dirigidas contra Schoenberg e seus discípulos à época, que devemos situar o tom e o conteúdo dos textos publicados na *Anbruch* por autores e artistas tão diferentes como Berg, Eisler, Loss e, principalmente, a orientação programática da contribuição de Erwin Stein, *Novos princípios*

¹¹⁵ Scott Messing. *Neoclassicism in music: From the genesis of the concept through the Schoenberg/Stravinsky polemic*. Rochester: University of Rochester, 1996. p. 140. Outra passagem importante do mesmo estudo nesse mesmo contexto é a seguinte: “Talvez não seja coincidência que Schoenberg frequentemente escreveu sobre a desorientação dos jovens compositores nessa época. Ele posteriormente identificou 1924, a época da primeira turnê europeia de Stravinsky, como o ano em que o público se tornou hostil em relação a ele, indicando o período entre 1922 e 1930 como “a primeira vez na minha carreira que eu perdi, por um curto tempo, minha influência sobre a juventude”. Ibidem. A passagem de Schoenberg citada por Messing se encontra no texto *The youth and I* publicado na coletânea *Style and Idea*.

formais, que apresentava a técnica dodecafônica pela primeira vez ao grande público.

A contribuição de Berg para o volume comemorativo da *Anbruch* é intitulada *Por que a música de Schoenberg é difícil de entender?* e constitui um dos exemplos paradigmáticos da retórica de defesa que a escola schoenberguiana havia sido forçada a adotar desde o início do século XX, quando das primeiras execuções públicas de suas peças, e que em 1924 se fazia necessária frente às investidas da crítica jornalística berlinense no contexto das estreias das primeiras composições dodecafônicas de Schoenberg.¹¹⁶ O texto de Berg é importante por trazer dois argumentos em sua defesa da música de Schoenberg, argumentos estes que podem ser vistos como sintomas de uma mudança de direção em relação à poética expressionista do período anterior à primeira guerra, calcada no imperativo de expressão imediata de conteúdos mentais inconscientes e crítica em relação ao papel obstrutor das funções estruturais convencionais e do ideal formal clássico.¹¹⁷

Em primeiro lugar, partindo de uma breve análise dos compassos de abertura do *Quarteto de cordas op. 7* de Schoenberg, que é tomado estrategicamente como exemplo por Berg justamente por ainda ser uma peça tonal, Berg afirma que a dificuldade inerente à audição e à compreensão da obra se deve ao desenvolvimento de todos os elementos da linguagem musical (melodia, harmonia, ritmo, timbre, instrumentação, etc.) em igual medida como o fator determinante na composição da mesma. Ou seja, ao contrário do que poderia parecer aos ouvintes da época acostumados ao repertório médio de concertos e óperas constituído basicamente por peças compostas no século XIX, onde o grau de diferenciação das diferentes dimensões do material musical estaria subordinado à melodia e à harmonia, a música de Schoenberg

¹¹⁶ Cf. Leon Botstein. *Schoenberg and the audience: Modernism, Music, and politics in the Twentieth-Century*. In: Walter Frisch (Ed.). *Schoenberg and his world*. Princeton: Princeton University, 1999. p. 39-47.

¹¹⁷ Essa mudança de retórica foi apontada por Henri Pousseur no breve comentário de introdução que antecede a tradução do texto de Berg na edição francesa de seus escritos. Cf. Alban Berg. *Écrits*. Monaco: Rocher, 1957. p. 67-68. Segundo Pousseur, essa mudança é clara se compararmos o texto de Berg na *Anbruch* de 1924 com o texto de Webern dedicado à apresentação da produção atonal livre de Schoenberg e publicado doze anos antes no primeiro *Festschrift* dedicado a Schoenberg.

tinha como princípio construtivo básico, muito antes das composições dodecafônicas, a expansão das possibilidades expressivas de todos os elementos da linguagem musical em igual medida. Em segundo lugar, esse ideal composicional é entendido por Berg em termos históricos como uma universalização da técnica de composição através da união das possibilidades abertas individualmente pelos principais compositores da tradição austro-germânica desde Bach.¹¹⁸ O conceito que surge no final de seu texto, Berg não o disfarça, é o conceito de clássico: “(...) aqui estamos lidando com a obra de um dos poucos mestres que irão sustentar por tempo imemorial o título ‘clássico’ – para muito além dos ‘classicistas de nosso tempo’ terem se tornado uma coisa do passado”.¹¹⁹

A estratégia de se reivindicar o conceito de clássico à produção schoenberguiana mais recente se torna ainda mais contundente na contribuição de Eisler ao volume de 1924. Em seu texto, intitulado *O reacionário musical*, o autor parte da acusação comumente levantada contra Schoenberg em seu período atonal livre, isto é, a de ter cortado os vínculos com a tradição, instaurando com isso um estilo musical completamente novo e caótico, visando inverter o argumento. Para Eisler, acima de tudo e mesmo em sua fase mais revolucionária, Schoenberg foi sempre o compositor clássico por excelência. Assim como Berg, Eisler entende o conceito de clássico aqui a partir da capacidade de Schoenberg em equilibrar o desenvolvimento de todas as dimensões do material musical, que seria levado às últimas consequências em sua obra, com uma preocupação legítima com o sentido das formas da tradição. Eisler chega a afirmar que mesmo *Erwartung* não abandona completamente à referência ao universo formal do passado, sendo a forma do monodrama devedora, segundo o autor, de uma reflexão sobre o gênero operístico: “(...) o monodrama *Erwartung*, op. 17: em termos formais ele pode ser comparado mais de perto com um *finale* ou com uma “cena e ária” de uma

¹¹⁸ “A compulsão inexorável que consiste (eu repito) em extrair as conclusões mais distantes de uma *universalidade musical escolhida por conta própria* é encontrada apenas em um lugar, nas composições de Schönberg”. Grifo nosso. In: Alban Berg. *Why is Schönberg's music so difficult to understand?* p.204.

¹¹⁹ Ibidem, p. 204.

ópera pré-wagneriana”.¹²⁰ Ao passar a comentar as peças mais recentes de Schoenberg compostas a partir da técnica dodecafônica, a *Serenata op. 24*, a *Suíte para piano op. 25* e o *Quinteto de sopros op. 26*, Eisler introduz a noção de que aí a técnica dodecafônica estaria cumprindo a função de uma “nova tonalidade” capaz de sustentar o retorno ao trabalho com modelos formais clássicos. Mas Eisler vai ainda mais longe em seu tom polêmico, quando sustenta no final de seu texto, a hipótese de que o rompimento de Schoenberg com a tonalidade deveria ser entendido como um meio de se alcançar um entendimento renovado do ideal formal clássico:

O mundo musical tem de reaprender a não mais considerar Schoenberg como um destruidor e subversivo, mas como um mestre. Hoje está claro para nós: ele criou um novo material para fazer música com a plenitude e unidade de um clássico. Ele é o verdadeiro conservador: ele mesmo criou uma revolução a fim de ser capaz de poder ser um reacionário.¹²¹

Palavras, que para além da ironia, demonstram o quão incisiva foi sentida pelo círculo schoenberguiano a ascensão de uma ideologia neoclássica com seu imperativo de retorno a Bach associado à Stravinsky. O mais interessante, contudo, é que até esse momento a polêmica em torno de Schoenberg e Stravinsky fomentada pelo periodismo cultural da época havia se dado, sobretudo, em torno dos pretensos valores culturais e da vindicação da tradição em termos nacionalistas por ambos os partidos da disputa. O estudo de Messing não deixa dúvidas quanto a isso. Com exceção do *Pierrot* por parte de Stravinsky e da *Sagração* por parte de Schoenberg, a música dos dois compositores era desconhecida quase que integralmente um do outro. Os textos jornalísticos analisados por Messing que primeiramente deram voz a dicotomia tampouco extraíam seus juízos da experiência demorada com a música, mas eram igualmente alimentados pela necessidade quotidiana de fornecer repercussão a noções vagas associadas ao termo neoclassicismo,

¹²⁰ Hanns Eisler. *Der musikalische Reaktionär*. In: Arnold Schönberg zum 50. Geburtstage, 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch, 6. Jg., August-September-Heft 1924. p. 312. Disponível na página do Arnold Schönberg Institute na internet: <http://www.schoenberg.at>

¹²¹ Ibidem, p. 313.

como objetividade, clareza, simplicidade, etc, as quais eram pensadas em função de uma identidade cultural própria à música francesa em oposição à música austro-germânica, que era associada com a turva herança romântica. Como atesta Messing, esse movimento deixava entrever o real sentido da polêmica como um debate dominado por certo “elitismo cultural” antigermânico por parte de algumas colocações de Stravinsky e da imprensa. Elitismo que recebia seu sentido da busca por fontes musicais remotas nas tradições russas, italianas, espanholas, no jazz, em Erik Satie e no folclore, com a intenção de formular uma plataforma para um estilo universal de reação ao romantismo alemão. Segundo Messing: “O desejo de juntar diversas culturas em uma única trama nacionalista era um estratagema comum na retórica anti-Alemanha; (...) Stravinsky apenas alargou uma analogia já questionável ainda mais para que essa pudesse incluir seu próprio *background*”.¹²²

Tendo em vista a ausência quase que completa até esse ponto de uma reflexão propriamente musical que pudesse proporcionar à polêmica alimentada entre a música de Stravinsky e a de Schoenberg consequências estéticas maiores, o artigo de Erwin Stein para o *Festschrift* da *Anbruch* pode ser visto como a principal contribuição do volume. Trata-se de um texto muito mais longo que os demais e que tinha a tarefa de apresentar pela primeira vez, a pedido de Schoenberg, uma descrição da técnica dodecafônica, bem como de embasar a emergência dessa técnica em um ideal estético de retorno à composição das grandes formas instrumentais autônomas, símbolos do classicismo vienense. O texto pode ser dividido em duas partes, a primeira voltada para a formulação teórica dos princípios técnico-estéticos do dodecafonismo serial junto a uma reflexão mais ampla sobre a crise da atonalidade e a segunda para breves comentários de cunho analítico sobre as

¹²² op. cit., p. 119. Ainda nesse sentido são importantes as seguintes colocações de Messing: “A década de 1920, durante a qual o termo neoclassicismo e Stravinsky foram unidos, encorajou uma visão da criatividade artística que era sustentada por um nacionalismo estridente. Neoclassicismo era mais fácil de identificar quando era expresso em valores culturais: simplicidade, objetividade, pureza e clareza eram transformados de retórica vaga em atributos quantificáveis. Qualquer que fosse o significado pejorativo que o termo pôde ter antes da Primeira Guerra Mundial, ele foi perdido nas polêmicas do pós-guerra que buscaram atrelar uma terminologia indiscutivelmente elusiva e obras individuais de Stravinsky em uma trama estética única e unificada”. Ibidem, p. 129.

primeiras composições dodecafônicas de Schoenberg, que parte das, com exceção da *Valsa*, ainda não dodecafônicas *Cinco peças para piano* op.23 e vai até a *Suíte para piano* op. 25. Trata-se de um texto que se afasta do tom polêmico e combativo dos demais textos pertencentes ao mesmo volume em favor de uma linguagem técnica originada no âmbito da instrução musical nas aulas de composição de Schoenberg.

Stein abre seu texto afirmando que antes de expor os novos princípios formais, a partir dos quais a produção mais recente de Schoenberg estava organizada, era necessário tratar por um momento do panorama de crise junto ao qual a música atual vinha se debatendo. Em relação à técnica composicional, por crise Stein tem em mente a dificuldade extrema trazida à articulação de formas musicais extensas e ricas em diferenciações por um material liberado da exigência de resolução das dissonâncias, de um material atonal. Afora a perda da capacidade de articulação de relações e contrastes antes garantidos pela exigência de resolução das dissonâncias (princípio da cadência), Stein aponta a perda da função de centro tonal ocupado pela tônica como igualmente decisivo para a instauração de um contexto no qual o aspecto formal das obras passa a ser problemático. Em última análise, a riqueza conquistada do ponto de vista dos acordes particulares, os quais em um contexto altamente cromático passam cada vez mais a valer por si mesmos, acaba por comprometer a diferenciação e a hierarquização harmônica necessária para a configuração de grandes formas.

A preocupação de Stein nesse momento inicial de seu argumento é dupla. Primeiro a de mostrar como da autonomização e da conseqüente dissolução das funções tonais dos acordes particulares a partir do relaxamento da obrigação em se resolver as dissonâncias em um contexto modulatório generalizado podemos passar, por exemplo, do movimento entre fundamentais para uma série de doze sons. Nas suas palavras: “Os casamentos consanguíneos multiplicados de todos os acordes e de todas as tonalidades acabarão por apagar as distinções de parentesco e, ao invés de 24 tonalidades, nos encontramos em presença de uma série de 12 sons”.¹²³ O

¹²³ Erwin Stein. *Nouveaux principes formels*. In: H. H. Stuckenschmidt. *Musique nouvelle*. Paris: Buchet/Chastel, 1956. p. 310.

propósito desse primeiro ponto também é o de garantir o enraizamento da técnica dodecafônica nos desdobramentos sofridos pelo sistema tonal desde o *Tristão* e desde as primeiras obras de Schoenberg. Segundo, o autor avança uma consequência desse argumento ao afirmar a independização das demais dimensões do material musical em relação à harmonia, em especial a dimensão melódica, no contexto pós-tonal, o que juntamente com a perda das diferenciações funcionais no âmbito da harmonia levariam à crise da forma.¹²⁴ Ou seja, a harmonia não fornecia unicamente um princípio formal no que diz respeito à dimensão propriamente harmônica, mas ao subordinar melodia, timbre, ritmo, trabalho temático, dinâmica, etc. a si forneceria de antemão ao trabalho composicional um material extremamente homogêneo, organizado e por isso mesmo, extremamente fecundo à fantasia formal dos compositores.¹²⁵ A intenção aqui já é a de preparar o terreno para a apresentação da técnica dodecafônica como aquele princípio unificador que viria a reorganizar o material completamente liberado de um princípio unificador no contexto do atonalismo livre. Isso fica claro logo na sequência do texto, quando Stein passa a abordar as composições da fase da atonalidade livre como um fenômeno de transição, sintoma mesmo da crise:

(...) essas peças de caráter aforístico, cuja brevidade mesma permite esquivar-se da realidade do problema formal. (...). Bem entendidas, essas peças não possuem uma forma; elas repousam sobre uma unidade intrínseca do pensamento exposto.¹²⁶

Uma perspectiva mais promissora para o tratamento do material emancipado da tonalidade, segundo Stein, seria aberta pela aplicação dos novos meios aos antigos tipos formais, ainda que também aqui o autor reconheça apenas um fenômeno que não poderia perdurar, já que a exigência formal seria cumprida apenas em termos análogos e aproximativos em relação

¹²⁴ Ibidem, p. 311.

¹²⁵ “A dissolução da tonalidade abalou todos os princípios generativos da forma musical. Com efeito, a tonalidade terminava por segurar todos sob sua dependência: o ritmo, a dinâmica e a harmonia de timbre. (...) O elemento melódico, isto é: o trabalho temático, o desenvolvimento do motivo, a variação melódica lhe estavam, pelas razões mais fortes, subordinados.” Ibidem, p. 311.

¹²⁶ Ibidem, p. 312-313.

ao que ocorria com a tonalidade. A contradição entre os novos meios liberados do jugo da tonalidade e as antigas estruturas tonais não seria passível de resolução, já que na ausência de um princípio unificador, a cada momento um aspecto isolado como o ritmo, a melodia ou a harmonia seria chamado a ocupar o papel desse princípio ausente, sem que com isso todas as dimensões da música fizessem referência a um denominador comum. O autor está ciente da artificialidade dessa via e admite que a função da escala cromática em um contexto modulatório generalizado como esse só poderia ser negativo, aquele de evitar que as antigas funções construtivas da tonalidade como a cadência e o centro tonal viessem a ser trazidos de contrabando para o interior da nova linguagem. A própria equalização das notas na figura da escala cromática retirada de um ambiente tonal enuncia essa essência negativa ao dissolver a hierarquia funcional, a referência das notas da escala a funções melódicas e harmônicas específicas.¹²⁷

Mas então podemos perguntar no que consistia a via tomada por Schoenberg em suas primeiras peças dodecafônicas? Qual a função ocupada pela nova técnica nessas composições? A resposta de Stein passará por uma reflexão entre a relação entre a série dodecafônica e o sentido revestido pelo trabalho temático em meio ao novo material, reflexão esta que tratará de reconciliar o trabalho pré-composicional de construção de séries com o trabalho composicional propriamente dito de apresentar, variar e desenvolver motivos e temas tendo em vista o estabelecimento de relações de identidade e contraste capazes de estabelecer a forma. Em primeiro lugar, Stein aponta a fixação de uma determinada ordem para as notas da escala cromática como o principal fator que contribuiria para que se pudesse voltar a estabelecer diferenciações no interior do material: “Para que a série de doze sons seja apta a engendrar a forma, é necessário que ela seja diferenciada; o que não é possível senão na medida em que uma limitação, seja em qual sentido que for, lhe seja imposta”.¹²⁸ Segundo o autor, a solução encontrada por Schoenberg ao problema de como limitar uma série de doze sons em suas primeiras

¹²⁷ Ibidem, p. 314. Além das referências feitas à hesitação do atonalismo livre frente ao problema das grandes formas, e a utilização de modelos formais oriundos da música tonal junto ao material liberado da tonalidade, Stein também menciona as possibilidades abertas pela politonalidade como outra tentativa de se responder a esse mesmo problema à época.

¹²⁸ Ibidem, p. 315.

composições dodecafônicas passaria necessariamente pela atribuição de uma ordem única e determinada para a escala cromática, a qual nessa forma seria então identificada como uma *figura fundamental* [*Grundgestalt*], que passaria, por sua vez, a ser encarada como repositório e base de todas as ocorrências temáticas da obra: “No que concerne à forma, é capital que se institua uma série, uma figura fundamental que sirva de subestrutura à peça. Desse modo, as repetições de toda natureza advém novamente orgânicas (...).”¹²⁹

O interessante e mais importante aqui é percebermos que em decorrência desse procedimento a repetição, fundamental para a articulação da forma, que é abolida em um nível, isto é, no nível da disposição melódica das notas da escala cromática na série, impendido assim a reaparição de um material com características tonais, é não só readmitida como pretensamente *regulada funcionalmente* no nível da forma com a reconcepção do trabalho temático a partir da fixação das relações entre os intervalos, sua ordem; o grau necessário de diferenciação necessário para a articulação formal ainda podendo ser incrementado por intermédio das operações de inversão, retrogradação e retrogradação da inversão da série, mas também das manipulações rítmicas dos motivos, etc. Nesse sentido, de fato, a função da técnica dodecafônica em relação às grandes formas não seria a de se constituir em analogia à tonalidade, mas sim a de substituir a mesma, e isso na medida em que possibilitaria não um retorno do material e dos tipos formais do passado, mas uma reconstrução do tipo de relação entre forma e material antes existente no âmbito da música tonal.

Situar a série como figura fundamental, como uma subestrutura, como o faz Stein, significa ao mesmo tempo considerá-la como fonte das ocorrências temáticas e como pertencendo a um nível estruturalmente distinto, mais baixo do que o dos temas. Distingue-se não apenas um trabalho pré-composicional do trabalho de composição, como se conceitua a forma como dependente da relação entre a articulação estabelecida no nível do material com aquela operada no nível da própria forma. Para o autor a série é uma figura fundamental, mas não um tema. Não apenas a série não determina o ritmo

¹²⁹ Ibidem, p. 315-16.

como igualmente não determina completamente as ocorrências temáticas. Ela fornece um repositório comum a estas, porém os diferentes temas não são necessariamente idênticos à série. Um tema pode estar construído a partir de mais de uma forma serial, a partir da combinação de transposições de formas seriais, ou mesmo a partir de apenas fragmentos da série. Isso ainda sem considerarmos a intervenção do aspecto rítmico. As possibilidades de combinações nesse sentido são, com efeito, inumeráveis. Devido a isso, como afirmará Stein em relação à *Serenata* op. 24: “Ela [a série] não é mais que material”.¹³⁰

Material, porém, não mais indiferenciado como a simples escala cromática emancipada da tonalidade. Com o conceito de *Grundgestalt* o que Stein quer mostrar é que não apenas uma determinada ordem para as notas isoladas é imposta à escala cromática, mas igualmente e mais importante do ponto de vista da forma, são fixadas a ordem dos intervalos formados pelas notas contíguas da série, ordem esta que constitui uma subestrutura intervalar invariável capaz de garantir coerência à manipulação temática e contrapontística do material através da inversão, retrogradação e da inversão da retrogradação. Por isso o autor afirmará que: “Certas variantes típicas do motivo melódico possuem, além disso, um papel essencial; elas transformam consideravelmente a fisionomia do motivo, mas respeitando sua estrutura”.¹³¹ Isso quer dizer que motivos, melodias, temas e harmonias aparentemente distintas entre si e que constituirão a trama temática de uma composição, no fundo, encontram sua identidade e unidade garantida na estrutura intervalar determinada pela fixação da ordem das notas da escala cromática na figura da série. Transformações temáticas, a criação composicional de relações de

¹³⁰ Ibidem, p. 327.

¹³¹ Ibidem, p. 316. A expressão *motivo fundamental* também é utilizada por Stein como sinônimo de *figura fundamental*, o que muitas vezes pode confundir o sentido da reflexão, em jogo ao longo de todo o texto, sobre um nível subestrutural, determinado como trabalho pré-composicional e que não comportaria o conceito de motivo, e um nível onde o tecido temático é desenvolvido, nível este identificado com o trabalho composicional propriamente dito. Na verdade esse uso linguístico possui um sentido explicado por Stein na seguinte passagem: “A figura fundamental serve de lei à peça projetada. Ela mesma não é o tema, mas somente o material designado a lhe doar o nascimento. Por isso podemos designá-la justamente pelo nome de “motivo”, no sentido primitivo do termo. Porque ele é o princípio dinâmico que motiva todo o curso melódico e harmônico.” Ibidem, p. 319. Motivo, portanto, no sentido de razão inicial do movimento.

autorreferência e de diferenciações entre parcelas do material passam novamente a possuírem um fundamento nas propriedades imanentes ao próprio material. Daí por que Stein afirmar que:

Os motivos fundamentais aparecem a todo o momento e por todos os lugares. É absolutamente supérfluo – e, além do mais, totalmente impossível – que o ouvido os possa seguir e reconhecer em meio a todas as combinações. Eles passam ao primeiro plano quando possuem um papel temático. Eles não deverão ser conhecidos, por outro lado, quando sua ação construtiva é de outra ordem, por exemplo, harmônica. A relação é pressentida, mesmo se ela não é compreendida; ela é garantida pela unidade dos meios empregados que tem como tarefa, nada mais nada menos do que assegurar a unidade da forma.¹³²

Mas uma questão permaneceria em aberto e já se fazia pressentir nas observações analíticas de Stein sobre a “aplicação” desses “novos princípios formais” por Schoenberg em suas primeiras peças dodecafônicas. Por que a reconstrução da relação de dependência mútua entre o material e a forma no contexto pós-tonal deveria resultar na reaparição de formas musicais oriundas da música tonal? Não seria de se esperar que o novo material, mesmo depois desse processo de reorganização, pudesse dar origem a formas igualmente inéditas? Esse será um problema que Stein não mencionará em seu texto. Aí, o fato de as primeiras composições dodecafônicas de Schoenberg pretenderem ser Suítes, Serenatas; e que formas de danças antigas como o minueto, a gavota, a museta, a valsa, o rondó e, por fim, a forma-sonata voltassem a ser objeto de reflexão não parecia se evidenciar como problema maior. Quando trata de analisar as primeiras composições dodecafônicas seriais de Schoenberg, o foco de sua atenção recai somente no modo como nessas peças o compositor utiliza séries para conquistar a homogeneidade necessária para o tratamento novamente temático do material. A conclusão de Stein, no entanto, parece contradizer o fato de que as referências ao universo formal da música do passado era um aspecto inegável da fase mais recente da composição musical: “A expressão – tomada de perto – é a forma. E isso que

¹³² Ibidem, p. 320.

reconhecemos vulgarmente em música como sendo “pleno de expressão”, isso é precisamente essa forma que se representa a significação profunda das coisas. Nós não a podemos conceber de outro modo que como expressão”.¹³³

A dialética entre expressão e construção: a entrada de Adorno no debate sobre a técnica dodecafônica

Pode-se dizer que as ideias sobre a composição musical elaboradas no raio de influência de Schoenberg e expostas brevemente acima estão em toda a parte e, ao mesmo tempo, em nenhum lugar específico nos escritos musicais de Adorno a partir da década de 1920. Isso porque, como dissemos antes, apesar de elementos centrais dessa orientação composicional alimentarem certo “pivô” argumentativo a partir do qual Adorno poderá mobilizar suas críticas tanto às tendências musicais de reação à ruptura maior com a tonalidade, quanto àquelas tendências mais tardias de fetichização dos meios técnicos, suas reflexões críticas também transformarão esses elementos em objeto de crítica, os mesmos saindo desse processo de reflexão amplamente modificados e, podemos dizer, enriquecidos.

Com relação ao ideário expressionista que impulsionou a reflexão fundamental de Schoenberg em *Harmonielehre*, ao contrário do que se poderia pensar num primeiro momento, tendo em vista a maneira como Adorno remeteria sua crítica ao serialismo, à música aleatória e sua ideia de música informal ao momento da atonalidade livre, em detrimento da técnica dodecafônica em sua maturidade, sua reflexão sobre esse ponto não descartará a autoconsciência do momento da construção alcançada primeiramente junto a essa técnica. Acreditamos que devemos ter isso claro desde o início. Bem entendido, em nenhuma parte da reflexão adorniana sobre a Nova Música teremos razão em tomá-la como uma apologia de retorno ao expressionismo musical de inícios do século. Suas referências a obras pertencentes a esse momento histórico como modelos precoces de música

¹³³ Ibidem, p. 334.

informal não devem ser tomadas ao pé da letra. Como já afirmamos no capítulo anterior, o que interessava a Adorno com relação a esse momento de ruptura com os cânones formais era um modo específico de se conceber a *relação entre o material e a forma*, momento em que se tentava pensar as possibilidades desta derivar em termos significativos o mais estreitamente possível do material *emancipado da tonalidade*, sem que a mediação pelas categorias estruturais e linguístico-musicais tradicionais pertencentes à música *tonal* comparecesse *de modo explícito e normativo*.

Isso e não a reafirmação do “estilo” expressionista de composição em chave anacrônica será como deveremos entender o sentido das referências positivas do filósofo à música radical de inícios do século XX em suas formulações de maturidade em torno do conceito de música informal. Desde seus primeiros textos Adorno foi um crítico da mera afirmação solipsista dos impulsos inconscientes que legitimavam o expressionismo, como demonstrou Jorge de Almeida¹³⁴, e esse viés crítico permanece operativo, mesmo quando transformado, até seus mais importantes escritos tardios, como *Critérios da Nova Música* e o próprio *Vers une musique informelle*. De fato, seria no mínimo estranho que um autor que começara sua carreira filosófica com uma tese de doutoramento que visava encontrar um lugar para o conceito de inconsciente no interior da arquitetura kantiana do sujeito transcendental, motivado por um desejo de crítica às chamadas “filosofias irracionais da vida”, passasse, mais tarde, e depois de estabelecer com a ajuda da psicanálise freudiana o retorno cego e não elaborado racionalmente dos impulsos inconscientes como fonte maior para os comportamentos violentos e totalitários da razão, a localizar na expressão imediata dos impulsos inconscientes seu conceito de liberdade musical. Levando isso em conta, uma passagem que resume bem o posicionamento de Adorno frente à dinâmica imposta pela expressão mimético-musical dos impulsos inconscientes pode ser encontrada em *Critérios da Nova Música*:

¹³⁴ Cf. Almeida, op. cit., p. 27-50.

Não é seguro se a expressão, segundo o desejo expressionista, é em geral possível inteiramente sem convenção; se a tese, implícita em toda música expressiva, de que as configurações musicais expressam algo psíquico, não contém também sempre um momento de arbítrio, de fixação e ajuste, tal como Nietzsche receava. Uma vez que a expressão se emancipou da linguagem musical pré-estabelecida, uma vez que se converteu em um fim para si mesma, se aliena da dinâmica do todo musical, na qual deixa um momento – o mimético, menos o reflexo determinado de um conteúdo determinado que o impulso imitativo como tal -, e, enquanto algo fixo, aludido, é ela mesma vítima daquilo contra o que a arte expressiva se rebela, a reificação. Se a expressão sedimentada há de ser inequívoca, precisa de gestos e vocábulos afiados. A verbalização da música, que a subjetiva, a dessubjetiva ao mesmo tempo mediante a cunhagem de *clichês*. Isso não se pode exorcizar por nenhum decreto ou expediente artístico; o paradoxo reside na ideia mesma do Expressionismo enquanto a de uma objetivação daquilo que é hostil à objetivação.¹³⁵

Essas eram ideias centrais já no modo como Adorno concebera o dito caráter de necessidade na passagem do solipsismo expressivo da livre atonalidade para o construtivismo objetivista do dodecafonismo serial na *Filosofia da Nova Música* e mesmo antes, em suas análises críticas de obras de Schoenberg, Berg e Webern ao longo das décadas de 1920 e 1930. Em *Schoenberg e o progresso* a coincidência dialética do mecanismo de subjetivação mais radical através da expressão e da integração mimética dos *schocks* pela textura musical com a dessubjetivação e com a reificação, patentes através da lei do contraste resultante de tal integração, era o principal fator que levava Adorno a afirmar a transição para o âmbito da racionalização dessa lei como lei formal imanente da música dodecafônica. Isto queria dizer que apesar dos “ataques aos tabus da forma”, aos vocábulos convencionais para a expressão de estados psicológicos idealizados e estereotipados da música tonal promovido pelas “manchas” musicais das composições expressionistas, praticamente involuntárias e não redutíveis a nenhuma lei formal, o rompimento com a aparência da forma pela subjetividade corpórea do expressionismo não conseguia alcançar para além da aparência estética fundada na racionalidade autônoma, acabando por refluir para dentro de si

¹³⁵ Adorno, op. cit., p. 206-07. Retornaremos ainda a explorar em mais detalhes o significado que Adorno reservava ao “caráter de linguagem” do material musical e da própria música no penúltimo capítulo de nossa tese.

mesma, ao solipsismo psicológico e, por fim, ao próprio princípio da objetividade de que visava escapar.¹³⁶

Juntamente com esse posicionamento crítico de Adorno em torno da afirmação de um conteúdo expressivo inconsciente que se pretende apresentar em termos imediatos, pode-se também entender melhor a diferença entre o aspecto central com relação à noção da composição como modo de cognição do material em Schoenberg e em Adorno. Vimos acima como o fato de Schoenberg ainda manter o conceito de som à base de sua reflexão sobre o ato criativo, mesmo que em termos teóricos prudentes, como a base para sua concepção do material musical, se por um lado isso o liberava das restrições impostas de fora pelos juízos estéticos desligados do contato com a práxis, por outro, como Adorno será alguém a mostrar, isso não afastará o fantasma de uma objetividade imediata do material a ser localizada no interior do som. As especulações de Schoenberg sobre a inseparabilidade entre timbre e altura, quanto a isso, serão retomadas em chave muito mais ampla e radical mais tarde nas buscas por uma matéria prima musical totalmente purificada das marcas do sujeito pela música eletrônica e pelo serialismo pontilhista, ao que Adorno se oporá enfaticamente.

Em *Vers une musique informelle*, ao caráter de imediateidade do material denunciado pela fixação nos sons isolados na música pontilhista dos inícios do serialismo da década de 50 será contraposto aquele traço central da concepção histórica do material plasmado no conceito de figura musical, que Adorno havia situado como uma espécie de grau mínimo de articulação subjetiva do material a ser sempre pressuposto para o encontro possível entre os compositores e o material ainda na década de vinte, um grau mínimo de articulação subjetiva do material que deveria de ser reconhecido

¹³⁶ Cf. com toda a elaboração prévia relativamente a *Critérios* que essas ideias receberam na passagem que se estende da página 52 à página 54 de *Filosofia da Nova Música*, onde se lê a respeito da inscrição da guinada ao objetivismo da técnica dodecafônica no seio do próprio expressionismo, dentre outras coisas, que: “Toda a coerência expressionista que desafia as categorias tradicionais da obra de arte aspira por sua própria natureza a poder ser tal como é e não de outra maneira, e com isto aspira, pois, à exatidão da organização. Enquanto a expressão polariza a estrutura musical para seus extremos, a sucessão destes constitui, por sua vez, uma estrutura. O contraste, como lei da forma, não é menos obrigatório do que a “transição” da música tradicional. Poder-se-ia definir a última técnica dodecafônica como sistema de contrastes, como integração do que não está relacionado.” Adorno, op. cit., p. 52.

incondicionalmente para se evitar que o material estético da música resvalasse para uma concepção que o tomaria com o sentido que este possui enquanto elemento da mera empiria:

Para a teoria da música é seguramente frutífera a noção hegeliana de que, certamente, toda imediatez estaria mediada, dependeria do oposto a ela, mas o conceito mesmo de algo imediato, enquanto algo que veio a ser, que surgiu, não se dissipa simplesmente na mediação. Entretanto, em música esse imediato relativizado até converter-se em momento não seria o som, mas a figura individual distintamente apreensível em seu lugar temporal como algo de certo modo plástico, diferente do contraste e do progresso. Em comparação com ela, no fenômeno musical os sons são extraíveis abstratamente; seriam primários no máximo acusticamente, não no âmbito compositivo.¹³⁷

Essa é uma passagem que nos diz muito sobre uma diferença crucial entre o modo como Schoenberg e Adorno concebiam o processo formal resultado do trabalho compositivo sobre o material musical. Na *Filosofia da Nova Música*, a contradição dialética entre a figura e o que Adorno chama aqui de “contraste” e “progresso”, referindo-se ao contexto de imanência da forma musical, fora desdobrada como delimitando um conceito bastante claro do que Adorno entendia, em termos musicais claramente dependentes da poética schoenberguiana, por composição. Nesse livro, essa contradição fora pensada em outras palavras, mas a ideia não deixava de ser a mesma. Em *Schoenberg e o progresso* Adorno conceberá a dialética imanente da composição musical como dependente da contradição produtiva entre a *Einfall* (a ideia inspirada, ideia temática) e a consequência (*Konsequenz*). Esses seriam os dois elementos básicos do processo dialético que se daria na forma musical. Adorno insiste que sua concepção para a *Einfall* distancia-se da mera interpretação psicológica e que apontaria para a *lógica* imanente e objetiva nas obras musicais:

¹³⁷ Adorno, op. cit., p. 520.

Inventou-se o conceito de *Einfall* para distinguir o tema *ψύσει* da consequência *θεσει*. A *Einfall* não é uma categoria psicológica nem um feito de “inspiração”, mas um momento do processo dialético que se dá na forma musical. Ela representa o elemento subjetivo irreduzível desse processo e, nesse caráter de irreduzível e indissolúvel, o aspecto da música como ser, enquanto a elaboração temática representa o devir e a objetividade; esta última contém em si, como momento de impulso, aquele primeiro momento subjetivo, assim como, inversamente, o momento subjetivo como ser possui objetividade. A partir do romantismo a música consiste na contraposição e na síntese destes momentos. Não obstante, parece que estes se subtraem a tal fusão, do mesmo modo que o conceito burguês de indivíduo está em permanente contradição com a totalidade do processo social.¹³⁸

O processo responsável em mediar os momentos subjetivos e objetivos do processo musical chamado forma musical será pensado por Adorno junto ao trabalho de variação e transformação do material coagulado nas figuras representativas da *Einfall*. Isso se dará por meio da elaboração filosófica dos conceitos compositivos de variação e de desenvolvimento, e em alguns casos, por meio da elaboração adorniana da noção schoenberguiana de *variação em desenvolvimento* (*Entwickelnde Variation*).¹³⁹ Na realidade, o uso dessas noções musicais tende a ser indistinguível em muitos momentos em Adorno e todas elas apontam para significados que extrapolam com o alcance semântico já bastante amplo que as mesmas possuíam em Schoenberg. Além do mais, como teremos a oportunidade de perceber ao longo de nosso trabalho,

¹³⁸ Nota 23 de *Filosofia da Nova Música*. Cf. Adorno, op. cit., p. 126.

¹³⁹ “A passagem da organização musical à subjetividade autônoma realizou-se graças ao princípio técnico do desenvolvimento. No início do século XVIII, o desenvolvimento constituía uma pequena parte da sonata. A dinâmica e a exaltação subjetiva cimentavam-se nos temas expostos uma vez e aceitos como existentes. Mas com Beethoven o desenvolvimento, a reflexão subjetiva do tema, que decide a sorte daquele, converte-se no centro de toda a forma. Justifica a forma, mesmo quando esta segue preestabelecida como convenção, já que volta a criá-la espontaneamente. Auxilia-o um meio mais antigo que, por assim dizer, havia ficado para trás e somente numa fase mais tardia revelou suas possibilidades latentes. Frequentemente na música ocorre de resíduos do passado chegarem ao estado atual da técnica. E aqui o desenvolvimento se lembra da variação.” Ibidem, p. 57. Ou ainda: “A espiritualização, como “variação em desenvolvimento”, se faz princípio técnico. Esse princípio supera toda imediatez ao confiar-se a seu próprio movimento.” Adorno, *Arnold Schönberg (1874-1951)*. GS 10, p. 162. Versões diferentes, porém no fundo essencialmente próximas dessa compreensão motivico-temática da composição musical herdada de Schoenberg são encontradas em inúmeras passagens dos ensaios e das monografias musicas de Adorno. Ao longo de nosso texto, na medida em que for se mostrando necessário para o melhor entendimento dos fenômenos formais específicos aos quais estivermos nos referindo, forneceremos nossa interpretação às nuances necessárias a essa compreensão dialética do processo musical imanente das obras. Por ora, a passagem citada de *Filosofia da Nova Música* nos fornece um ponto inicial adequado.

naturalmente Adorno modulava o sentido de seus conceitos básicos de variação, de desenvolvimento e de variação em desenvolvimento de acordo com as obras a serem interpretadas. Isso não significa que uma compreensão básica, como a citada acima, não continue a lhe fornecer um ponto de partida. Apenas que nas interpretações de Adorno de obras de Schoenberg esse processo será distinto daquele que poderemos encontrar em suas análises das obras de Berg ou Webern, e o filósofo saberá extrair consequências maiores, e não apenas de caráter técnico-musical, desse tipo de diferença.

Como é sabido da literatura musicológica, por meio da centralidade dispensada à noção de variação em desenvolvimento, da elaboração de uma reflexão teórico-musical, pedagógica e composicional sobre as implicações formais dessa noção, assim como outras categorias próprias ao seu ponto de vista organicista, Schoenberg poderá visar ler a história da música moderna do ponto de vista de sua própria prática artística, reconduzindo os fundamentos desta até Bach, ao mesmo tempo em que com isso fornecerá uma legitimação histórica para suas extensões na linguagem musical. Uma das passagens mais famosas onde o compositor menciona a variação em desenvolvimento nessa chave, que alguns críticos rotulam e pretendem dispensar simplesmente como historicista, é a seguinte:

A música de estilo homofônico-melódico de composição, ou seja, a música com um tema principal acompanhado e baseado na harmonia produz seu material por *variação em desenvolvimento*, conforme chamo esse processo. Isso significa que os elementos característicos de uma unidade básica produzem todas as formulações temáticas que proporcionam, de um lado, fluência, contraste, variedade, lógica e, de outro lado, unidade de caráter, afeto, expressão e toda a diferenciação necessária – assim é elaborada a *ideia* de uma peça.

¹⁴⁰

Como se pode perceber aqui, a variação em desenvolvimento concentra sob si tanto o momento expressivo quanto construtivo, como afirmará depois Adorno, sendo um mecanismo que aponta para a indissociabilidade entre

¹⁴⁰ Arnold Schoenberg. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Berkeley: University of California, 1985. p. 397.

forma e conteúdo. Apesar de aqui Schoenberg definir a variação em desenvolvimento a partir da referência ao estilo clássico de Mozart, Haydn e Beethoven, em outro texto Bach é incluído também como predecessor, “J. S. Bach foi também o primeiro a introduzir aquela técnica tão necessária ao progresso da sua ‘nova música’: a técnica da *variação em desenvolvimento*, que tornou possível o estilo dos grandes clássicos vienenses.”¹⁴¹ Schoenberg via na variação em desenvolvimento um procedimento oposto ao das sequências melódicas de inspiração wagneriana e o valorava igualmente em grau maior: “Na *variação em desenvolvimento* repousa um mérito estético muito maior do que em sequências sem variação.”¹⁴² Para o compositor, isso se devia ao fato de considerar a transformação lógico-racional de um cerne melódico, a elaboração desse cerne até alcançar algo parecido à expressão de uma prova de uma determinada ideia, por assim dizer, um mecanismo racional considerado como necessário a um pensamento musical que se quisesse lógico.

No fundo, com sua formulação da noção de variação em desenvolvimento o pensamento musical de Schoenberg visava fornecer, em estreita relação com a elaboração da técnica dodecafônica, uma explanação racional para aquela lei musical de apresentação do material que era pressentida e como que “inferida” inconscientemente e exclusivamente do ponto de vista da noção de *Formgefühl* no interior da música atonal livre. Com a noção de variação em desenvolvimento, o funcionamento inconsciente do sentimento da forma passaria como que a se tornar autoconsciente, sendo a implementação da técnica dodecafônica o saldo contemporâneo das reflexões formais de Schoenberg em torno dos processos clássicos de manipulação motivico-temáticos. O exemplo mais célebre que ilustra perfeitamente esse fato é a explicação que Schoenberg fornecerá, nos termos de análise próprios à noção de variação em desenvolvimento, da derivação da ideia do segundo tema de sua *Sinfonia de Câmara op. 9* do material do primeiro tema. Primeiramente, essa derivação ocorrera, segundo o compositor, como que inconscientemente, e disso derivava originalmente sua aparência de puro

¹⁴¹ Ibidem, p. 118.

¹⁴² Ibidem, p. 78.

contraste. Apenas anos mais tarde é que o princípio construtivo por trás dessa derivação se revelaria consciente e racionalmente para o autor, sendo então que o que antes era tão somente um fenômeno atribuído ao sentimento da forma pudesse agora ser explicado em termos de variação em desenvolvimento¹⁴³. Isso demonstraria o caráter de necessidade lógica que estaria por trás dos processos de variação em desenvolvimento, como também podemos perceber em uma passagem como a seguinte:

Infelizmente, muitos compositores atuais, em vez de conectarem ideias por meio de *variações em desenvolvimento*, assim apresentando consequências derivadas da ideia básica e permanecendo nas fronteiras do pensamento humano e suas necessidades lógicas, produzem composições que se tornam maiores e mais extensas somente por meio de inúmeras repetições de poucas frases sem variação.¹⁴⁴

Como mostrou Dahlhaus, a noção de variação em desenvolvimento é extremamente ardua a definições e a uma conceituação mais clara, já que, assim como será o caso também em Adorno, o entendimento do estatuto musical dos momentos particulares que constituem a base para o tipo de processo que se quer descrever com essa noção só se torna mais compreensível quando da análise musical de casos específicos. Indeterminações básicas podem ser apreciadas tanto naquilo que Adorno entendia como o polo irredutivelmente subjetivo do processo, na flutuação do que consistiria o elemento particular do qual o processo ganharia ímpeto, quanto em relação ao processo mesmo. Para se referir ao primeiro desses momentos Schoenberg se utiliza, além de *Einfall*, dos termos ideia, motivo, figura fundamental, figura, melodia e tema. Já com relação ao próprio processo denominado de variação em desenvolvimento, seu entendimento, segundo Dahlhaus, oscila em tomá-lo ora como uma técnica, ora como um modo de apresentação de ideias musicais ou ainda, como um modo de desenvolvê-las. Mesmo assim, Dahlhaus nos mostra que é possível alcançarmos uma visão razoavelmente clara, mesmo para além das análises musicais específicas, do

¹⁴³ Cf. Ibidem, p. 222 et seq.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 130.

significado do conceito de variação em desenvolvimento. O primeiro ponto a ser destacado então será a de que “o conceito de ‘variação em desenvolvimento’ é complementar ao de ‘tema’” e que noções similares como ‘abundância de figuras’ e ‘apresentação’ deverão ser complementárias àquelas de ‘figura fundamental’ e à ‘ideia’.¹⁴⁵ Assim, “as ‘figuras’ que emergem da ‘variação em desenvolvimento’ servem para apresentar a ‘ideia’.” Ou ainda, “o método de gerar ‘formulações temáticas’ a partir de uma ‘unidade básica’ ele [Schoenberg] chamava de ‘variação em desenvolvimento’.”¹⁴⁶

Ainda segundo Dahlhaus, essa correlação básica entre o substrato temático e a forma global de uma peça coagulada na noção de variação em desenvolvimento pode ser mais bem abordada ao levarmos em consideração que os diferentes conceitos musicais utilizados para se referir a seus momentos dependem de um grau variável e distinto de abstração analítica dos elementos musicais que se apresentam na partitura em cada caso. Para Dahlhaus, a variação em desenvolvimento “diferirá do trabalho motivico-temático sobretudo no grau mais elevado de abstração o qual ele permite e talvez mesmo requeira.”¹⁴⁷ Como veremos, esse traço do processo de variação em desenvolvimento será decisivo para a interpretação que Adorno nos fornecerá acerca da emergência da técnica dodecafônica do interior dos processos de variação motivico-temáticos da música tonal. Já para Dahlhaus, a variação em desenvolvimento aparece mais rigidamente oposta ao que tradicionalmente se costuma referir com a expressão “trabalho motivico-temático”, isto é, um processo baseado na extração de consequências musicais de um material de base extremamente concreto com relação a um *conjunto unificado de parâmetros musicais*, sobretudo altura e ritmo.

A partir do que entende ser uma espécie de senso comum musical, Dahlhaus afirma que um processo de trabalho motivico-temático tradicional seria analisado tomando-se como ponto de partida, por exemplo, um motivo constituído pela junção indissociável de alturas e ritmo, ou um tema, igualmente tomado nessa acepção musicalmente concreta, a partir da união

¹⁴⁵ Carl Dahlhaus. *Schoenberg and the New Music*. Cambridge: Cambridge University, 1987. p. 128.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 128-29.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 128-29.

indissociável de parâmetros distintos, ponto de partida que seria submetido então a transformações e derivações. Já o conceito schoenberguiano de variação em desenvolvimento condiziria com processos musicais de caráter mais abstrato ao privilegiar apenas sequências de alturas e de intervalos, abstraídas dos demais parâmetros, como ponto de referência essencial aos processos subsequentes. Segundo Dahlhaus, mesmo a noção musicalmente ainda mais abstrata de “contorno melódico”, que abdica até mesmo da aderência à fixação dos intervalos, poderia ser tomada como a base para processos de variação em desenvolvimento. O musicólogo conclui, referindo-se ao sentido revestido pela variação em desenvolvimento em uma análise realizada por Schoenberg do *Andante* do *Quarteto de cordas em lá menor, op. 51/2* de Brahms que:

(...) o método de Schoenberg de deduzir todos os motivos do intervalo de uma segunda ascendente e descendente é abstrato, na medida em que ele ignora o ritmo e a articulação com uma profundidade que faz frente aos hábitos de escuta habituais derivados da tradição – e assim reduz os resultados da análise a uma declaração a respeito de processos meramente latentes.¹⁴⁸

A partir dessa diferenciação entre o trabalho motivico-temático em acepção convencional e a noção schoenberguiana mais abstrata de variação em desenvolvimento fornecida por Dahlhaus, podemos agora retornar à maneira como Adorno incorporará tal noção em sua reflexão sobre o princípio racional de construção na música, sendo aqui o lugar apropriado para fornecermos um comentário mais específico sobre como o filósofo entendia a função positiva dos processos de variação musical, que não apenas teriam dado origem à técnica dodecafônica, como deveriam de continuar operando, mesmo quando superados dialeticamente no atematismo, de algum modo no interior do novo material e da nova linguagem musical pós-tonal.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 130. Mais a frente no mesmo texto Dahlhaus complementarás essas colocações afirmando que: “A abstração com a qual Schoenberg o analista operava consistia, como regra, no fato de que os intervalos ou complexos de intervalos apareciam como a verdadeira substância da música, enquanto que os demais aspectos da composição, do ritmo à função métrica e harmônica na delimitação dos motivos eram tratados como mera ‘superfície’, mais uma questão de ‘apresentação’ do que de ‘ideia’.” Ibidem, p. 130-31.

Vimos acima como em seu texto sobre os novos princípios formais que teriam sido facultados pela técnica dodecafônica Stein alcançara, por meio da noção de *Grundgestalt*, uma compreensão das séries dodecafônicas como mero material a ser posteriormente elaborado pela composição propriamente dita. Essa será, também para Adorno, a distinção crucial que se caberia fazer visando uma explicação da verdadeira função dessa técnica, uma função que evitaria o mal entendido de se encarar a técnica dodecafônica como uma técnica *de composição*. De fato, esse ponto era tão importante para sua formulação do momento de verdade da técnica dodecafônica que nos anos de 1920, Adorno chegara a acusar Stein (injustamente) em uma carta a Berg de ter plagiado sua interpretação da técnica dodecafônica como mera predisposição do material.¹⁴⁹ Em sua resposta, Berg dirá que não se trataria de plágio, mas de uma formulação comum que circulava no interior do círculo de influência imediato de Schoenberg.¹⁵⁰

O seu ensaio, a que Adorno se diz ter sido o primeiro a explicar a técnica dodecafônica como mera pré-determinação do material, parece ser um texto que seria publicado em 1926 na revista *Anbruch* com o título *Notizen über Zwölftontechnik*, texto que aparentemente não chegou a ser publicado e que, segundo Henri Lonitz, seria basicamente o mesmo texto que *Warum Zwölftontechnik?*, que aparece datado, provavelmente erroneamente, na edição das obras completas de Adorno como tendo escrito aproximadamente em 1935, mas que deveria, portanto, ser datado 1926.¹⁵¹ Nesse último texto, Adorno dispõe pela primeira vez de modo sintético os contornos gerais de sua

¹⁴⁹ “Ver que Stein pilhou meu artigo sobre a técnica dodecafônica em seu ensaio sobre o quinteto de sopros (a definição da técnica dodecafônica como mera determinação do material vem de mim) seria, para o bem da verdade em si mesma, bem-vindo, mas o nível de banalidade a que ele a reduziu eu acho embaraçoso.” Theodor W. Adorno; Alban Berg. *Correspondence (1925-1935)*. Cambridge: Polity, 2005. p. 55. O ensaio de Stein a que Adorno se refere apareceu no número três da revista *Pult und Taktstock* em 1926 e é intitulado *Schönbergs Bläserquintett*. A passagem onde Stein teria plagiado Adorno seria a seguinte, que elabora em termos menos incisivos a função de determinação formal da série, comparando-se com o modo como Stein já havia explicado a técnica dodecafônica anteriormente em *Novos Princípios Formais*: “Porque ela [a série] é apenas material, e não é mais definidora para a forma e para o conteúdo do que seria qualquer material que o artista colocasse a seu serviço levando suas peculiaridades em consideração.” Ibidem, p. 56.

¹⁵⁰ “Tenho certeza que a primeira vez que ouvi a técnica dodecafônica sendo classificada como uma determinação do material foi por Schoenberg, de quem Stein teria fielmente pegado-a, isso se ele não foi, como é bem possível com essas coisas que estão no ar, simplesmente o terceiro a inventá-la por conta própria.” Ibidem, p. 57.

¹⁵¹ Ibidem, p. 56.

ideia de que à técnica dodecafônica corresponderia algo assim como a paleta dos pintores, uma mera predisposição prévia do material: “É uma determinada disposição do material: se compõe *com* ela; somente depois de prepará-la começa a composição, com todas as misérias e todas as ditas de sempre inerentes à composição.”¹⁵²

Com efeito, praticamente todos os argumentos de *Warum Zwölftontechnik?* estão em sintonia com o artigo de 1924 de Stein sobre os novos princípios formais, sendo a única nova contribuição do ensaio de Adorno, frente ao de Stein, ressaltar em termos mais enfáticos o caráter de necessidade histórica da nova técnica diante da dissolução das funções estruturais da harmonia tonal. Nesse ponto é que o ensaio comunica com os dois textos anteriores de Adorno pertencentes ao debate sobre o material musical com Krenek, que comentamos no primeiro capítulo, assim como com o outro ensaio dedicado a explorar o significado histórico-filosófico mais fundamental da técnica dodecafônica escrito pelo autor em 1929, *Sobre a técnica dodecafônica* e, ainda, com um conjunto de ensaios contemporâneos dedicados a breves análises críticas das primeiras composições dodecafônicas de Schoenberg (ensaio a que retornaremos no próximo capítulo, dedicado ao problema da relação entre material e forma nos primeiros ensaios interpretativos de Adorno sobre obras específicas). Como fica claro nesse conjunto de textos, o material musical mais progressista à época tendia a ser sinônimo para Adorno do material melódico-harmônico cromático emancipado da tonalidade e reorganizado por meio da técnica dodecafônica, em termos próximos de como Stein o havia descrito anteriormente. Apenas se enfatiza mais o caráter de coerção imposto por esse novo estágio alcançado pelo material:

O compositor não é “livre”, senão dependente do material tal como este, necessária e forçosamente, se apresenta em sua própria hora histórica. Portanto, tampouco poderá reunir sua paleta livremente e com o contentamento de que produz o novo, mas sim que a disposição da paleta necessariamente tem que apresentar, em seu

¹⁵² Adorno, *Warum Zwölftontechnik?*. GS 18, p. 114.

estado mais progressista, justamente essa concepção histórica do material. (...).

Se, portanto, se exige que uma “figura fundamental”, o material de partida dos temas, contenha as doze alturas da escala cromática, isso não significa outra coisa que a expressão normativa do fato de que, depois da total cromatização do nosso material musical, o *ouvido* vivo sente, imediatamente, qualquer recorrência de uma altura antes da apresentação das outras onze alturas como uma perturbação do equilíbrio, como “errônea” e, por conseguinte, o tema deve conformar-se de tal modo que evite tal perturbação.¹⁵³

Adorno aludirá brevemente em seu ensaio de 1929, *Sobre a técnica dodecafônica*, a uma diferença existente entre uma prática falsa e uma prática verdadeira do dodecafonismo serial, e essa distinção será lançada para reforçar sua tese a respeito do caráter histórico e não mais de aparência matemático-natural do material musical emancipado da tonalidade. Dá-se a entender que seria em grande parte da prática daqueles compositores que tomavam a técnica dodecafônica como constituindo de fato em uma técnica de composição, e não uma mera predisposição do material, de onde as acusações dos críticos em torno do caráter abstrato da nova técnica retiravam sua força de sugestão, ainda que Adorno se recuse a apontar exemplos de má utilização da nova técnica. Contudo, essa distinção não se esgota aí e acaba por começar a revelar uma ambivalência mais fundamental presente no texto de Adorno. Ao longo de seu argumento, vai ficando cada vez mais claro que mesmo as intenções originais de Schoenberg sobre a técnica dodecafônica, reveladas inicialmente por Stein, começam a contrastar com uma posição mais crítica da parte de Adorno. Nesse movimento, a ideia de que a técnica dodecafônica fosse apenas uma pré-disposição do material começa a se

¹⁵³ Ibidem, p. 115-16. Se a exigência de que a figura fundamental contivesse as doze alturas da escala cromática seria a manifestação músico-formal da suscetibilidade auditiva às repetições de alturas no interior da música hipercromatizada e, posteriormente, da música atonal livre, o imperativo de que todas as ocorrências temáticas de uma peça deveriam ser derivadas da série seria a concretização mesma da função formal positiva de garantia de unidade e coerência que se esperava da nova técnica: “Quando, ademais, *tudo* se forma a partir dessa série, isso é uma expressão do fato de que, uma vez que a tonalidade já não basta para a articulação, a articulação há de se produzir a partir da sempre irrepetível estrutura dos temas; mas também então com rigor: que nada há de resultar tematicamente “contingente”, mas que a música deve ter idêntica peremptoriedade que antes a conferia sem rodeios a tonalidade. A técnica de Brahms, com sua rigorosa economia de aproveitamento dos motivos, já desenvolveu isso por princípio e, mais que em qualquer outra coisa, precisamente nisso a música dodecafônica está ligada a grande tradição do Classicismo.” Ibidem, p. 116-17.

chocar com a pretensão de que a mesma pudesse também fornecer garantias de ordem formal, referentes ao âmbito da composição propriamente dita:

Todos os intentos de deduzir do estado mesmo do material um novo cânone de ordem fracassaram; um direito formador não o tem nem o *croma* em seus passos indiferenciados, nem fórmulas rítmicas cuja repetibilidade seria inadequada para o melódico-harmonicamente irrepetível, nem a função harmônica da cadência que acaba de se desintegrar e não se pode restituir. A insuficiência de todo objetivismo musical de hoje em dia tem seu fundamento no fato de que pressupõe uma componente de determinações do material objetivamente obrigatória que, de fato, o desqualificado material não oferece. Se, por fim, alguém quisera se limitar ao pouco de regulador que hoje em dia ainda pode em todo caso encontrar-se no material, isto é, ao puro número doze das alturas e à remissão destas à oitava, a fim de obter normas formais-objetivas, o resultado seria tão exterior e esquemático como se representa naquele outro intento que, junto ao procedimento de Schoenberg, leva o nome de composição dodecafônica e se confunde com este e inclusive disputa com o mesmo a prioridade.¹⁵⁴

Por outro lado, essa ambivalência de Adorno frente à técnica dodecafônica, que precisa da referência obscura à figura dos epígonos de Schoenberg para ser vocalizada aqui (quem seriam os epígonos de Schoenberg, nessa época em que o próprio mestre dizia se encontrar sozinho em sua vereda?) ainda é sutil em 1929. Em *Sobre a técnica dodecafônica*, datado desse ano, a chave histórica de crítica à aparência de natureza do material tonal, através da qual Adorno pretende sustentar a validade do dodecafonismo serial, é aprofundada. Será também aí onde a relação entre a noção de variação motivico-temática, depurada por Adorno a partir da noção schoenberguiana de variação em desenvolvimento, com a gênese histórica e com a questão da validação imanente da técnica dodecafônica frente ao problema das funções estruturais que antes serviam de garantia às grandes formas autônomas aparece refletida de modo mais explícito. Nesse texto Adorno visa combater principalmente duas críticas que eram levantadas à época à técnica dodecafônica: primeiro, a acusação de que essa técnica consistiria em um procedimento abstrato-matemático externo aos problemas

¹⁵⁴ Adorno, *Zur Zwölftontechnik*. GS 18, p. 363.

materiais imanentes à composição e, segundo, a crítica complementar à inaudibilidade das séries ao longo da escuta das obras, o que parecia a alguns apenas reforçar a suspeita em torno da essência abstrata dos novos procedimentos.

A princípio, a distinção entre o caráter histórico do material dodecafônico é deduzido por Adorno da superação da aparência de natureza ostentada anteriormente pela harmonia tonal. Se fosse apenas de sua essência matemática que o dodecafonismo quisesse extrair sua legitimidade em servir de base para reconstruir os antigos cânones formais objetivos, não caberia já qualquer defesa de seus procedimentos, nos dirá Adorno. Visando então julgar de onde a técnica dodecafônica extrairia sua legitimidade histórica, Adorno sustenta um argumento que mais tarde, a partir da *Filosofia da Nova Música*, será voltado contra sua intenção original, o argumento de que a técnica dodecafônica seria capaz de restaurar, até certo ponto, a capacidade de articulação de grandes formas autônomas através da reconquista de certa dimensão funcional dos encadeamentos harmônicos. Será esse argumento de ordem harmônica, quer dizer, referente à harmonia no interior da música dodecafônica, que Adorno utilizará em 1929 na afirmação da compulsão histórica do material em termos positivos, frente à acusação de formalismo dirigida contra o dodecafonismo de Schoeneberg.

Para esclarecer seu argumento, o material tonal é caracterizado por Adorno, no início desse ensaio, como um material em decadência, em estado de desintegração, a partir da referência ao cromatismo generalizado wagneriano. Esse material tonal se mostrava cada vez mais, desde o século XIX, incapaz de cumprir com as exigências arquitetônicas inerentes às grandes formas instrumentais autônomas, que puderam nascer e florescer apenas enquanto o princípio da cadência e de uma harmonia dita “rica em graus”, isto é, articulada a partir de passos enfáticos entre fundamentais de funções harmônicas bem definidas, fora a regra. Frente a esse estado de coisas, a técnica dodecafônica seria o procedimento que visaria restaurar as possibilidades *harmônicas* de articulação formal antes fornecidas pela harmonia funcional. Isso ao “limpar” o material decadente e indeterminado do cromatismo, ao mesmo tempo em que reconquistaria uma espécie de

capacidade de articulação formal renovada através de passos harmônicos com peso específico novamente considerável. Essa limpeza da “essência cromática” será acolhida em termos positivos no texto de 1929, justificará a tese a repeatito da necessidade histórica (e não meramente matemática) do dodecafonismo serial e residirá na base do reconhecimento do progresso técnico representado pela nova técnica de reorganização e predisposição do material. Por fim, no que concerne à dimensão harmônica propriamente dita, Adorno localizará a gênese histórica do dodecafonismo junto à *Aufhebung* da própria essência da tonalidade funcional, sua riqueza de graus. Esta seria uma espécie de alfa e ômega aqui (por isso a gênese histórica e a validade objetiva da técnica dodecafônica ser praticamente indiscernível nesse momento do entendimento de Adorno sobre a técnica dodecafônica) e sua inflexão dialética teria tido um peso muito mais decisivo do que apenas a radicalização do cromatismo na superação do idioma tonal:

A gênese histórica do dodecafonismo se faz compreensível para além de toda reflexão matemática. (...) Somente à sonoridade “afuncional”, de que se expulsou toda a essência orgânico-cadencial, na qual já não tem nenhum direito o princípio do passo mínimo, se torna possível a penetração dodecafônica do material. Somente que com isso de nenhum modo topamos com a dialética histórica concreta inaugurada pelo dodecafonismo. Para compreendê-la, precisa-se antes arrancar a Schoenberg da tendência geral à cromatização de finais do século XIX e inícios do XX e não meramente tomá-lo como seu mero executor. (...) Seu procedimento intermitente, e não meramente o cromatismo, acabou por produzir a desintegração da tonalidade na medida em que os graus secundários reforçados se autonomizaram e se liberaram completamente da função cadencial, enquanto que o sistema cromático atacava, sem dúvida, à tonalidade individual, mas não à tonalidade enquanto tal. (...) Dito em poucas palavras: o princípio brahmisiano da riqueza dos graus foi desprendido da harmonia própria a uma escala e transposto à [harmonia] cromática; na expressão de Redlich, “graduado-se o croma”. Com a emancipação do *croma* graduado com respeito à tonalidade – a qual justamente só foi possível por meio da “gradação”, não por meio do cromatismo enarmônico-modulatório -, o dodecafonismo se encontra já no centro. Na ordenação de graus igualmente autônomos desde o ponto de vista vertical e horizontal, não significa outra coisa que a proteção da sucessão de graus frente à contaminação dos restos da essência cromático-cadencial.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Ibidem, p. 364-65.

Essa longa e tortuosa elaboração dialética entre o princípio do cromatismo e da harmonia funcional afasta-se do entendimento anterior de Stein referente à gênese histórica da técnica dodecafônica no tocante à dimensão harmônica. Lembremos que para Stein, a técnica dodecafônica emergiria preferencialmente do contexto modulatório generalizado próprio da harmonia hipercromatizada de procedência wagneriana. Já para Adorno, essa explicação é insuficiente, uma vez que o que este visa mostrar aqui é justamente que a técnica dodecafônica surgiria da tentativa de se criar *resistências harmônicas* no interior de um material totalmente desprovido de tais pontos de referência funcionais, um material que deslizava imperceptivelmente de uma região tonal à outra. Na compreensão fornecida por Adorno, a gênese histórica da técnica dodecafônica significa uma verdadeira negação determinada da *tonalidade funcional*, pois consistiria na superação dialética do próprio princípio desta, a riqueza de graus harmônicos funcionalmente distintos. Só assim faria sentido pensar a técnica dodecafônica enfaticamente como um substituto para a tonalidade.

Enquanto a preocupação de Adorno em seu ensaio de 1929 *Sobre a técnica dodecafônica* detivera-se em rebater a crítica daqueles que retrucavam em termos mais gerais sobre o caráter abstrato-matemático do material emancipado da tonalidade e cristalizado na técnica dodecafônica, a mobilização da tese sobre o caráter histórico desse novo material se ampara essencialmente nos argumentos referentes à dimensão harmônica analisados até esse ponto. A partir do momento em que se volta a outra crítica a que visa se opor, a crítica em torno da inaudibilidade das séries, seu argumento passa a ser tecido com a ajuda de uma reflexão sobre os procedimentos de variação motivico-temáticos, o fator que fornece o outro lado da equiparação entre a gênese histórica e a validade prática da técnica dodecafônica. O fato de as séries não serem perceptíveis fenomenicamente, diriam os críticos da técnica dodecafônica, seria indício mais forte de que a ordem imposta ao material não procederia de seu próprio contexto de imanência. Ao visar se opor a essa acusação é que Adorno remeterá a gênese das manipulações construtivas características da técnica dodecafônica ao sentido revestido pela variação motivico-temática na tradição. Mais uma vez, assim como no caso de sua

explicação para a origem e para o caráter histórico do material levada a cabo com relação à dimensão harmônica, também aqui, com relação à dimensão melódico-temática, Adorno pretenderá mostrar que os procedimentos construtivos característicos da técnica dodecafônica emergem da negação determinada dos processos de variação já presentes na tradição. Assim como em relação à dimensão harmônica do material, em que a gradação do croma tenderia a construção exaustiva da máxima diferenciação vertical, também com relação à dimensão melódica a suscetibilidade à repetição será um fator decisivo na superação dialética do princípio tradicional da variação pela noção de variação em desenvolvimento. Por outro lado, o próprio enfraquecimento das funções estruturais antes dadas de antemão pela harmonia impulsiona a tendência à totalidade da articulação melódica do material por intermédio da variação em desenvolvimento. Também aqui, portanto, Schoenberg seria mais brahmisiano do que wagneriano:

A técnica de Schoenberg, conectando com Brahms, se orienta logo cada vez mais por Beethoven, técnica da *variação*, com os meios do trabalho motivico. Quanto menor se fez na obra de Schoenberg a força conformadora da tonalidade, tanto mais poder ganhou o procedimento construtivo-variativo e finalmente se expandiu de tal modo em sua música que já não aparecia nenhuma nota que não estivesse motivico-variativamente determinada.¹⁵⁶

Quando pensado até seu ponto de inflexão dialético, como o fizera Schoenberg em sua música segundo Adorno, o princípio da variação motivico-temático calcado na máxima produção de não-identidade (não-repetibilidade) acabaria por desembocar primeiramente no atematismo e, posteriormente, naquele modo específico de encarar os processos de variação em chave subtemática mais abstrata através da noção de variação em desenvolvimento. Na parte final de seu ensaio de 1929, Adorno visa estabelecer uma distinção entre o atematismo de *Erwartung* e *Die Glückliche Hand* e a superação dialética do princípio motivico-temático em direção à construção “inaudível” própria à variação em desenvolvimento e à técnica dodecafônica. Atematismo

¹⁵⁶ Ibidem, p. 366.

livre e tematismo absoluto refletido como subtematismo. Esses seriam os dois polos extremos em que a dialética compositiva de Schoenberg se moveria, às vezes de obra a obra, sendo os mesmos não apenas cronologicamente pensados como sucessivos, mas também como possibilidades abertas definitivamente e junto às quais o movimento pendular da criatividade de Schoenberg teria se alimentado até o final de sua vida.¹⁵⁷

Não obstante, Adorno deixa entrever o parentesco essencial entre o atematismo de peças como *Erwartung* e o subtematismo próprio à construção dodecafônica, um parentesco que será mais bem explorado em outros textos onde o próprio atematismo será pensado fazendo-se referência à noção de *Grundgestalt*, que originalmente estivera associada à figura da série de doze sons, mas que, como veremos no próximo capítulo, também será admitida por Adorno com referência a conjuntos menores de alturas, o que o levará a um entendimento aparentemente paradoxal do atematismo em chave motivico-temática. Por ora, no ensaio de 1929, a contradição entre atematismo e subtematismo dodecafônico permanecerá mais tensa:

(...) o horror à repetição obriga a suprimir da maneira mais radical possível da superfície musical as conexões motivico-variativas, transferi-las ao interior e ocultá-las. Completa construção temática exaustiva e completa invisibilidade da construção temática: em tal contradição se concentra a mobilizadora força produtiva da criação estilística de Schoenberg. Esta se faz frutífera quando se orienta pelo material serial. As formas de referência do dodecafonismo significam que aqui, com completa economia, tal como a pré-desenha a série, se consome tão por completo a penetração motivico-temática da matéria que nenhuma nota permanece já “livre”; que, ao mesmo tempo, as conexões motivico-temáticas estão tão por inteiras submetidas à variação que apenas aparece duas vezes o mesmo acontecimento musical: que, finalmente, tudo isso – o que é decisivo – não sucede na superfície compositiva, como modificação de um material idêntico, não se faz em geral reconhecer como processo musical essencial, senão que por trás da cena organiza o material, por assim dizer, antes sequer de começar com sua configuração propriamente dita. Em última análise, com isso se dá fim inclusive à liberdade que em *Erwartung* e *Die Glückliche Hand* imperava como contra-imagem polar do trabalho temático: ao menos idealmente, persiste a possibilidade de que a música dodecafônica de observância mais estrita alcance ao mesmo tempo essa liberdade; de que sua organização ocorra antes de começar a composição mesma,

¹⁵⁷ Essa é a tese fundamental do célebre ensaio de *Improptus* sobre Schoenberg. Cf. Adorno, *Der dialektische Komponist*. GS 17. p. 198-203.

mas que a composição propriamente dita proceda agora com o material pré-formado independentemente das conexões motivico-temáticas reconhecíveis, mas que, despojada de todos os caracteres formais pré-desenhados, acrescente algo novo a algo novo e que, entretanto, está em segredo pré-desenhado do modo mais lapidar pela série e pelas referências às alterações da série.¹⁵⁸

Como algo pode estar pré-determinado pela série e ao mesmo tempo não estar? O que Adorno imagina ao final dessa longa passagem é uma verdadeira torção: uma música dodecafônica serial atemática. Uma torção dialética que frente às primeiras obras dodecafônicas de Schoenberg (e não apenas dos epígonos) poderia muito bem soar como um disparate, já que obras como a *Serenata op. 24*, a *Suíte para piano op. 25* e o *Quinteto de Sopros op. 26* de fato levavam a cabo de modo bastante fiel o programa de se utilizar da técnica dodecafônica visando recuperar a possibilidade de reconstruir a referência aos tipos formais da tradição amparados em um tematismo bastante explícito.

Não parece haver dúvidas quanto ao fato de que junto com a atonalidade livre, a técnica dodecafônica deixava para trás também o atematismo, e a princípio não faz muito sentido imaginarmos que seria possível fixar a ordem dos intervalos através do uso de séries e vetar a repetição das notas no interior das mesmas ao mesmo tempo em que se buscava uma escrita musical que não fosse pautada por essas limitações. Não obstante, ao imaginar essa possibilidade Adorno já denuncia seu mal-estar frente à limitação excessiva representada pelo componente classicista da nova técnica com relação às grandes formas. O que sua imaginação parece querer alcançar parece resumir-se naquela pergunta que já colocamos anteriormente: não seria de se esperar que a um material melódico-harmônico liberado da tonalidade correspondesse um senso formal igualmente livre das referências restauradoras, explícitas, classicistas à tradição? Não haveria outras possibilidades de conjugação para a dialética entre expressão e construção, material e forma após alcançarmos uma posição crítica com respeito ao caráter de segunda natureza da tonalidade harmônica e de seu universo formal? Essas questões deverão nos levar agora ao comentário de algumas interpretações

¹⁵⁸ Adorno, op. cit., p. 367.

sobre o problema da relação entre o material emancipado da tonalidade e a questão das grandes formas musicais nos primeiros ensaios de Adorno sobre Schoenberg e Berg. Ali poderemos ver que o ideal de uma música livre do impulso regressivo às arquiteturas clássicas já se fazia sentir desde o início no pensamento adorniano, a despeito de sua participação ativa na defesa da técnica dodecafônica ao longo dos anos 1920 e 30.

3.

O problema das grandes formas nos primeiros ensaios musicais

A música da escola de Schönberg surgiu imediatamente do enfrentamento crítico com as grandes formas “dinâmicas” da chamada música clássica, em particular a sonata e a variação.

Adorno, *Neunzehn Beiträge über neue Musik*

Gostaríamos agora de retroceder do final da década de 1920, quando da emergência do conceito de material musical no debate de Adorno e Krenek para meados da mesma década. Pois antes de o conceito de material tomar a dianteira na reflexão adorniana sobre a Nova Música, passando a ser tematizado em termos mais abstratos e distantes da análise interpretativa e crítica de obras musicais específicas, foi o conceito de forma musical o protagonista dos primeiros textos de Adorno sobre Schoenberg e Berg. Mais especificamente, foi o problema trazido pela justificação do retorno aos grandes tipos formais da tradição musical clássica por meio da técnica dodecafônica o que estava por trás das interpretações que abordaremos agora. Aqui, podemos dizer, sua reflexão sobre o material não apenas é prenunciada como ganha drasticamente contornos mais concretos, já que vimos como o critério composicional decisivo para Adorno na asseveração do progresso do material musical passava da esfera empírica e técnica para a esfera própria da práxis composicional a partir do momento em que a *Stimmigkeit* era posta no centro de tudo.

O lugar próprio para uma reflexão sobre a coerência e sobre a consistência não será outro que aquele reservado aos conceitos de forma musical e forma estética. E as primeiras reflexões de Adorno sobre a forma musical no contexto de produção da Segunda Escola de Viena, isto é, sobre as condições de possibilidade para a reemergência das chamadas grandes formas instrumentais autônomas no contexto pós-tonal podem ser vistas como nascendo de análises de casos específicos de tentativas de implementação de coerência imanente sem que para tanto fosse simplesmente descontado como

resto o momento expressivo. Como anotamos no capítulo anterior, a posição ambivalente de Adorno em torno da técnica dodecafônica nesses anos iniciais é mais tensa e menos clara do que o será a partir da *Filosofia da nova Música*. Frente à reação declarada pura e simples dos restauradores do passado imaginário, Adorno não poderia dar plena voz a essa ambiguidade sem prejudicar aquilo que gostaria de ver preservado e desenvolvido com mais liberdade. Porém, é possível lermos sua dita apologia à técnica dodecafônica em chave já crítica e acreditamos que isso se torna possível quando passamos justamente a abordar o problema das grandes formas.

Um bom ponto de partida aqui é o ano de 1925. A entrada efetiva de Adorno nas polêmicas em torno da retomada do caminho das grandes arquiteturas musicais clássicas por meio da técnica dodecafônica praticamente coincide com seu período passado em Viena nesse ano, quando o jovem filósofo passa a estudar composição com Alban Berg. Portanto, ainda alguns anos antes de a discussão em torno do conceito de material musical começar a despontar como foco de preocupação no final da década de 1920. Adorno conhecera Berg na estreia em Frankfurt em 1924 das *Drei Bruchstücke aus der Oper Wozzeck*, uma pequena suíte de números da obra prima de Berg que seria estreada somente um ano mais tarde na íntegra. Imediatamente após ser impactado pela apresentação das peças e de ser apresentado a Berg pelo célebre maestro Hermann Scherchen, Adorno acordara com o compositor de se transferir para Viena para estudar composição sob seus cuidados.¹⁵⁹

Ao chegar a Viena em 1925, com apenas 22 anos de idade, porém já com uma formação filosófica e musical considerável e que incluía o estudo prévio de composição com Behrnard Sekles no conservatório de Frankfurt, Adorno era conhecido do público musical de sua cidade natal até aquele

¹⁵⁹ As lembranças de Adorno a respeito desse primeiro encontro com a música e a pessoa de Berg são bastante conhecidas, mas nem por isso deixam de ser reveladoras a respeito do papel central futuro que a especificidade da modernidade da música de Berg, seu modo específico de relacionar o passado com o novo, iria ocupar na obra filosófica de Adorno sobre a Nova Música: “Se procuro recordar-me do impulso que espontaneamente me impeliu em sua direção, penso que foi um impulso extremamente ingênuo, mas que dizia respeito a algo essencial para Berg: os fragmentos do *Wozzeck*, sobretudo a introdução à Marcha e, em seguida, a própria Marcha, pareceram-me como se fossem Schoenberg e Mahler simultaneamente, e isso soou, então, como a verdadeira Nova Música.” Adorno, *Berg: Der Meister des kleinsten Übergangs*. GS 13, p. 340.

momento principalmente como autor de inúmeras críticas a concertos e a óperas, as quais haviam sido publicadas ao longo da primeira metade daquela década em alguns dos principais veículos jornalísticos alemães.¹⁶⁰ É verdade que desde o início é possível vislumbrarmos nessas críticas uma tendência à reflexão filosófica sobre a música e ao ensaísmo denso de sua prosa posterior. Contudo, é possível afirmar que seu aporte filosófico e sociológico para a Nova Música só começa a ganhar o peso necessário para poder intervir de fato nos rumos tomados pelas ideias desenvolvidas pelos protagonistas da vida musical da época a partir de 1925, com sua experiência vienense junto à práxis da composição. Apesar de curta (sua estadia em Viena dura apenas um mês) a mesma permitira a Adorno a oportunidade do confronto vivo e direto com perspectivas adotadas por outros compositores e autores em relação aos desdobramentos atuais do problema da grande forma junto ao material mais avançado, que vimos ser colocado no centro do debate sobre a técnica dodecafônica pelo próprio Schoenberg com as palavras de Erwin Stein. As diferenças entre a perspectiva vienense por assim dizer “oficial” e aquela de Adorno, que já iniciamos a tematizar no capítulo precedente, passará a ser aprofundada agora, ao focalizarmos interpretações de obras musicais específicas por Adorno sob o viés desse problema.

Para termos uma visão mais clara de quão decisivo deve ter sido o contato de Adorno com o ambiente intelectual da Segunda Escola de Viena através da mediação de Berg, podemos começar lembrando que, com exceção da *Harmonielehre* de Schoenberg e dos volumes comemorativos abordados no capítulo anterior, a maioria da reflexão teórico-musical, pedagógica e ensaística que viria a constituir a base das concepções técnicas e estéticas associadas hoje à Segunda Escola de Viena ainda não haviam visto a luz do dia em 1925. Nesse sentido, o *timing* de Adorno foi admirável, já que sua decisão em ir até Berg para estudar composição coincide com o momento no qual a produção de uma reflexão crítica e teórico-musical sobre a técnica dodecafônica e sobre a relação da música mais recente com a tradição começava a se articular de

¹⁶⁰ A maioria dessas críticas se encontram reunidas no volume dezenove das *Gesammelte Schriften* de Adorno. Para um estudo que elabora em detalhes o contexto austro-germânico da crítica musical da época quando da entrada de Adorno em cena cf. Francesco Peri. *Da Weimar a Francoforte: Adorno e la cultura musicale degli anni venti*. Milano: Mimesis, 2005.

modo mais incisivo com uma nova etapa da práxis composicional. A fase da produção de Schoenberg e seus alunos que a opinião pública não hesitou nunca em compreender como uma fase de ruptura radical e de abandono total das conquistas da tradição, e que tinha sido seguida de um hiato de praticamente uma década na produção schoenberguiana, entre mais ou menos 1913 e 1923, encontrava seu fim com a implementação de uma nova concepção técnica que visava reconceber os modos musicais formais de vinculação com o passado, com isso resignificando drasticamente a conotação de crise com a qual a música atonal livre pôde ser referida desde a primeira década do século XX.

Frente a isso, ao longo do período que se estende aproximadamente entre 1925 e 1930 os ensaios de Adorno sobre obras específicas de Schoenberg e Berg¹⁶¹ dão mostras não apenas de seu total conhecimento do discurso de autorreflexão da Segunda Escola de Viena, cujos principais elementos analisamos no capítulo anterior, isto é, com essa produção discursiva fornecida pelos próprios atores das mudanças técnicas e estéticas, pelas quais vinha se desdobrando a música radical mais recente; mas também esses ensaios nos mostram o seu intuito de confrontar e de aprofundar filosoficamente a reflexão sobre os principais pontos musicais daquele discurso. E o principal desses pontos será o sentido da conjugação entre a técnica dodecafônica e os modelos formais da tradição.

Vimos anteriormente como o volume da revista *Anbruch* dedicado a Schoenberg em 1924 em seu quinquagésimo aniversário serviu como uma plataforma para a divulgação de um conjunto de ideias em relação ao problema da forma musical e da relação mais ampla da Nova Música com a tradição que se afastava drasticamente das concepções expressionistas que dominaram as duas primeiras décadas do século vinte. Encarada a partir do que chamamos então de uma guinada em direção à objetividade, isto é, da intenção em se justificar a readmissão de referências formais típicas da música tonal no âmbito

¹⁶¹ Webern é um caso à parte aqui, já que a questão referente às grandes formas junto ao debate sobre a técnica dodecafônica não será o foco de sua produção, pelo menos não no sentido com que vimos esse debate ser colocado por Stein e com o sentido que o próprio Adorno visará dar para essa questão junto a suas primeiras tentativas de interpretação da música de Schoenberg e Berg. Tocaremos brevemente na especificidade da interpretação da música de Webern por Adorno mais adiante nesse trabalho, em outro contexto.

da música pós-tonal por intermédio da técnica dodecafônica, a tarefa de Adorno, nesse período inicial de seu projeto músico-filosófico, pode ser entendida como um esforço em aprofundar a reflexão em torno desse problema visando mostrar o caráter frágil da saída do impasse em relação à forma musical que passava a ser proposta.

Por outro lado, vimos como a defesa de Adorno em torno do material musical mais progressista que possuía sua base no material dodecafônico nunca esteve fundada em premissas meramente técnico-empíricas. Sua compreensão da técnica dodecafônica como mera pré-determinação do material, a princípio, deixava para o conceito *estético-compositivo* de *Stimmigkeit* o papel decisivo. Mesmo apesar de suas apologias às primeiras obras dodecafônicas de Schoenberg, que claramente buscavam nas séries um garantidor da readmissão de funções estruturais antes fornecidas pela harmonia tonal, esse conceito adorniano da função da série não nos faculta simplesmente alinharmos sua concepção da técnica dodecafônica com aquela que poderia ser derivada de uma peça como a *Suíte para piano op. 25* ou o *Quinteto de Sopros op. 26* de Schoenberg, onde a função das séries claramente extrapola àquela de meramente predispor o material, obras que apenas com muita dificuldade teríamos hoje como separar da tendência neoclássica mais ampla da década de 1920.

Uma melhor compreensão a respeito de como a questão da forma musical (ou das grandes formas) passava a ser encaminhada por Adorno em meados da década de 20 nos fornecerá, portanto, mais elementos para uma apreciação equilibrada das polêmicas ideias acerca do progresso do material musical que já abordamos acima. Uma das principais maneiras em que essa reflexão se dará será através da rearticulação dialética da categoria da expressão musical, partindo dos termos em que havia sido pensada no interior do período expressionista da Segunda Escola, com a preocupação mais recente em torno da construção dodecafônica. Vimos como isso não poderia significar simplesmente um abandono da ênfase na construção trazida pela técnica dodecafônica, mas sim que se tratava de uma genuína tentativa de formular em termos dialéticos algo que estava tendendo a ser tomado em termos cada vez mais dicotômicos rígidos. Nos ensaios que passaremos a

analisar, onde o problema das condições de possibilidade para as grandes formas no interior do material emancipado pela tonalidade ocupa o centro, isso se dará sempre no interior de uma discussão que sublinhará a emergência de um novo estatuto para a categoria da expressão, que teria sido alcançado com a emancipação da dissonância. Ao mesmo tempo, todo o debate em torno das potencialidades gerativas da técnica dodecafônica por intermédio dos processos de variação motivico-temáticos serão elaborados mais detidamente e de modo mais específico a partir do contato com obras específicas, visando com isso fornecer um conceito de construção capaz de estar à altura desse novo regime expressivo.

Mas antes de passarmos a um comentário mais detido dos principais desses ensaios dedicados a analisar e interpretar obras específicas de Schoenberg e Berg no contexto dessa problemática; ensaios dos quais se destacará o significado decisivo atribuído por Adorno ao *Wozzeck* e à música do período atonal livre de Berg frente à solução de reconstrução crítica do universo formal da tradição por intermédio da técnica dodecafônica, que o filósofo localizará em Schoenberg; gostaríamos de nos deter por um instante em um ensaio de Adorno de 1924 sobre a música de Richard Strauss, no qual a reflexão filosófica do autor sobre a forma musical começa a explicitar, ainda dentro de uma interpretação de um conjunto de obras tonais, algumas das inflexões conceituais importantes que lhe serão próprias posteriormente e que nos ajudarão a compreender o significado maior trazido para as dialéticas entre expressão e construção e para aquela referente ao material e a forma pela superação da tonalidade.

O ensaio sobre Strauss de 1924: um preâmbulo a problemática vienense da forma

O ensaio de Adorno sobre Strauss mais conhecido e mais abordado pela literatura crítica é o grande ensaio escrito em 1964, ensaio no qual a música do compositor de *Salomé* recebe uma interpretação que tende a pensá-la em

consonância com o fenômeno sócio-histórico e econômico mais amplo da industrialização acelerada do final do século XIX.¹⁶² Nesse ensaio de 64, a obra de Strauss é interpretada mais detidamente e em termos críticos mais corrosivos do que no texto que gostaríamos de tratar aqui. Contudo, a importância do ensaio de 1924 sobre Strauss consiste em ele ser um dos primeiros, senão o primeiro ensaio musical de maior fôlego de Adorno, que evidencia claramente alguns dos principais termos pelos quais o filósofo passaria a encaminhar sua reflexão filosófico-sociológica sobre o problema da grande forma em seus escritos posteriores.

O ensaio de 24 sobre Strauss, pouco lembrado pelos comentadores, foi escrito por ocasião do sexagésimo aniversário do compositor e consegue desdobrar esse fato referente à vida do artista em termos filosóficos que seriam centrais para o entendimento de sua obra. Com efeito, o conceito central ao ensaio será justamente o de vida e o problema principal a relação entre vida e forma. Através dessa problemática é que se dará pela primeira vez de modo mais convincente uma interpretação propriamente filosófica da relação entre o sujeito e as formas musicais, interpretação que procura mediar entre a fisionomia formal das obras (seu caráter de aparência) e o debate histórico-filosófico sobre a forma musical presente na modernidade vienense por essa época. Ou seja, nesse ensaio se confronta e se tenta articular num sentido teórico mais forte forma musical e forma estética.¹⁶³

Adorno começa seu ensaio questionando a pertinência de se celebrar o sexagésimo aniversário de Strauss, já que sua música eminentemente tonal poderia em 1924, à primeira vista, ser vista como em perfeita sintonia com a falta de ousadia e com a estagnação que seria própria da velhice que chegava então para o compositor e que também, com outro sentido, podia ser detectada junto aos movimentos modernistas de reação e restauração. Sendo assim, o sentido de um ensaio em sua homenagem poderia ser buscado talvez se

¹⁶² É com base nesse segundo grande ensaio de Adorno sobre Strauss da década de 60 que Edward Said parte em sua leitura do estilo tardio do compositor. Cf. Edward W. Said. *On Late Style: Music and Literature against the Grain*. New York: Vintage, 2007. p. 25 e ss.

¹⁶³ A importância da relação do par conceitual forma e vida para os primeiros ensaios musicais de Adorno já foi amplamente esmiuçada por mais de um comentador. Cf., por exemplo, o primeiro capítulo de Paddison. op. cit., p. 21-64. Ou ainda: Martin Hufner. *Adorno und die Zwölftontechnik*. Regensburg: ConBrio, 1996. p.15-22.

louvando o caráter sólido e estabelecido de sua música, caráter este que poderia ser entendido como indo na contramão dos desenvolvimentos musicais radicais mais recentes que visavam a conquista do novo. Contudo, essa percepção acerca da velhice de Strauss e de sua música não corresponderia à verdade para Adorno. Pelo contrário, Adorno visa fazer justiça interpretativa à obra de Strauss mostrando que sua, por assim dizer, “essência vital” encontraria-se em profunda contradição com a cristalização a que se poderia associá-la tendo em vista seu envelhecimento. Nesse sentido é que devemos entender o parágrafo de abertura de seu texto, que irá determinar toda a interpretação adorniana subsequente:

Sem dúvida, em Strauss o sexagésimo aniversário funciona precisamente menos como símbolo que em qualquer músico vivo. Como símbolo essa data deveria de se conceber como solidificação, como um final; e ainda que já há uma década se fale polemicamente do estancamento de Strauss, a intenção de suas obras parece, no entanto, se opor a toda solidificação; mais ainda, a contradição com o Strauss tardio se baseia essencialmente na suposição de que lhe está negado criar de outro modo que em constante mudança. O objeto de sua música é a *vida*: a vida com o significado conceitual específico conformado na filosofia de Nietzsche, Simmel e Bergson, ao que em arte correspondem os quadros de Slevogt e Corinth, as esculturas de Rodin e as novelas de Anatole France e Thomas Mann.

¹⁶⁴

Mais do que simplesmente situar a música de Strauss junto a esse *hall* de filósofos e artistas, tendo em vista o conceito de vida, o ensaio sobre Strauss é mais explicitamente devedor do modo como a filosofia da vida de Georg Simmel pensara, anteriormente a Adorno, o estatuto da cultura moderna a partir da contradição entre os conceitos de vida e de forma, assim como o próprio estatuto do conceito de obra de arte em contraposição ao conceito de vida. A ideia central do ensaio de Adorno é aproximar a música de Strauss, e o estatuto da grande forma em sua obra, com o modo pelo qual Simmel tratou da impossibilidade de resolução do conflito fundamental entre vida e forma no âmbito da modernidade cultural. Para além da aparência sensível das formas musicais em Strauss que se mostram para Adorno movidas por um ímpeto de

¹⁶⁴ Adorno, *Strauss: Zum 60. Geburtstag: 11 Juni 1924*. GS 18, p. 254.

transformação contínua, *aparentemente* desprovido de um enraizamento nos tipos formais musicais da tradição clássica da música vienense, o que diz respeito principalmente a suas obras mais antigas, a própria guinada em direção a uma aparência de objetividade neoclássica na obra tardia do compositor, a partir de seu encontro com Hofmannstahl, será lida por Adorno como traços que apontam para o lugar central ocupado pela irredutibilidade de um imperativo de transformação vital em sua música frente aos tipos formais particulares.

Por outro lado, essa centralidade seria devida à condição histórica da música de Strauss. A vida como apontando para o mundo externo ao sujeito submetido ao fluxo contínuo de transformações e o mundo interior ao sujeito, igualmente dominado pela contínua mutabilidade das vivências psicológicas aparecerá como o objeto próprio e inevitável de sua música, na medida em que a contradição entre o material harmônico avançado e as grandes formas musicais da tradição do classicismo vienense será tomada como alcançando um estágio histórico em que a resolução dessa contradição seria impossível. Ou seja, a tarefa que Adorno percebe ser a da música de Strauss em tentar “representar” musicalmente através das formas musicais a vida pressupõe o fato de que a relação entre o sujeito musical e as formas perdera seu embasamento histórico objetivo antes calcado na mútua determinação destes polos.

Aqui não é o lugar para fornecermos uma reconstrução detalhada e sistemática da relação central entre vida e forma na vasta e complexa obra de Georg Simmel. No entanto, podemos fornecer uma explicação mínima dessa relação que possa nos proporcionar uma visão mais clara de como a aproximação efetuada por Adorno entre a música de Strauss e a problemática simmeliana irá ganhar sentido ao longo de sua interpretação.¹⁶⁵ Para isso, podemos nos voltar para dois dos mais célebres ensaios de Simmel sobre o conceito de cultura que podem nos fornecer algumas coordenadas teóricas

¹⁶⁵ “Para a filosofia da vida, principalmente Simmel, a obra de arte, vista do ponto de vista da vida, é aparência; somente pelo fato de ter sido extraída do fluxo da vida real possui duração e se opõe à mobilidade da vida como algo sólido. Assim também se concebe a forma em Strauss.” Ibidem, p. 256.

fundamentais. Segundo o ensaio *O conflito na cultura moderna*, de 1914, todo o âmbito da cultura humana seria proveniente de uma contradição fundamental entre a vida, entendida como a mudança contínua e caótica dos circuitos de impulsos orgânicos fundamentais e as formas racionais junto às quais estes são acolhidos. Dessa contradição fundamental dependeria toda forma e produto histórico de cultura para Simmel, seja ele de caráter religioso, científico, jurídico, econômico ou estético. Nas palavras do autor: “Falamos de cultura sempre em qualquer situação em que a vida produza certas formas nas quais ela se expressa e se realiza.”¹⁶⁶ Nos termos mais gerais a cultura, portanto, será sempre uma expressão particular de um princípio universal para Simmel, a vida.

A questão central, contudo, provem do fato de que toda doação de forma aos influxos vitais seria um ato profundamente contraditório em si mesmo, dado o caráter irreduzivelmente último destes àquela. É nesse sentido que, segundo Simmel, apesar de todo impulso vital necessitar das formas racionais humanas para poder se manifestar e ganhar sentido, a transcendência última de todo fenômeno vital acabará por marcar todas as objetivações formais vindas do âmbito do sujeito com o signo da precariedade, da finitude e da inadequação.¹⁶⁷ A história, para Simmel, é o palco onde a luta contínua entre as infinitas forças da vida e as finitas capacidades de expressão das formas racionais se desdobrariam, uma concepção muito próxima em seus contornos mais abstratos, com efeito, daquela que vimos sustentar Schoenberg com relação à luta contínua por expressão adequada travada entre a natureza teoricamente infinita do material sonoro, enraizado na natureza, e a limitada capacidade de percepção dos sujeitos, bem como da contradição entre os impulsos expressivos inconscientes e as convenções formais da tradição ressaltada em *Harmonielehre* e no *Festschrift* de 1912.

Em outro ensaio chave de Simmel, *Sobre o conceito e a tragédia da cultura*, de 1911, o autor aborda o desdobramento do dualismo inicial entre vida

¹⁶⁶ Georg Simmel. *The Conflict in Modern Culture and other Essays*. New York: Teachers College, 1968. p. 11.

¹⁶⁷ “A vida como tal é sem forma, porém incessantemente gera forma por si mesma. Assim que cada forma aparece, contudo, ela demanda uma validade que transcende o momento e que se emancipa do pulso da vida. Por essa razão, a vida está sempre numa oposição latente à forma.” Ibidem, p. 12.

e forma no âmbito interno ao espírito e à história. Nesse nível superior de incorporação, o conflito que antes se dava em um registro como que ontológico, inicialmente entre a vida e as formas, passa agora a ser pensado como o conflito entre os homens e suas próprias objetivações culturais tornadas autônomas daquilo que estaria à base de seu contexto originário de proveniência. Em termos hegelianos utilizados por Simmel, aqui o conflito se daria entre o espírito subjetivo e o espírito objetivo, entre o Eu e suas próprias formas que o confrontam desde o exterior, objetivadas e alienadas da consciência de si. O que Simmel se refere com a expressão “tragédia da cultura”, então, denota o fato de que o movimento constante de implementação de novas formas culturais mediadas pela relação sujeito-objeto, ao se cristalizarem em estruturas imediatamente contrapostas ao sujeito, as quais este não consegue mais reconduzir por inteiro ao universo de suas vivências e propósitos pessoais de desenvolvimento e cultivo, se encontrar inscrito na própria origem do processo de formação cultural.

Como percebeu J. M. Bernstein, “o diagnóstico de Simmel a respeito da tragédia da cultura pretende ser uma espécie de generalização da análise de Marx do fetichismo da mercadoria, uma aplicação das análises de Marx ao mundo social em geral.”¹⁶⁸ Em outras palavras, e isso seria uma situação que alcança aos olhos de Simmel seu apogeu no mundo moderno, os produtos culturais nascidos da dialética entre o sujeito e suas criações, ao transcenderem necessariamente a relação de base da qual dependiam inicialmente, objetivando-se em termos absolutos, passam a impedir, ao invés de proporcionar como seria de se esperar, a reintegração dos produtos e valores culturais pela esfera subjetiva:

Dentro dessa estrutura da cultura agora se desenvolve uma clivagem que, certamente, está preparada em seu próprio fundamento. Ela torna a síntese sujeito-objeto um paradoxo, mesmo uma tragédia. O profundo dualismo entre sujeito e objeto sobrevive sua própria síntese. A lógica interna pela qual cada membro se desenvolve independentemente não necessariamente coincide com aquela do outro. O conhecimento, por exemplo, cujas formas são tão

¹⁶⁸ J. M. Bernstein. *The philosophy of the novel: Lukács, Marxism and the dialectics of Form*. Minneapolis: University of Minnesota, 1984. p. 77.

grandemente determinadas pelas dimensões *a priori* de nosso espírito, está constantemente se tornando completada por itens que podem somente ser aceitos e não antecipados. Mas não parece garantido que esses itens servirão à completude da alma.¹⁶⁹

Se retornarmos agora, com essa noção a respeito da “tragédia da cultura”, ao texto de Simmel que primeiro mencionamos, *O conflito na cultura moderna*, poderemos entender melhor porque a cultura atual em 1914 parecia aos olhos do autor, dominada, decisivamente determinada, pela ideia em torno da necessidade de se libertar a vida da exigência de ter que ser objetivada em formas racionais subjetivas particulares. Na medida em que o aprofundamento da clivagem que separa os homens de seus próprios produtos culturais tendia a alcançar o limiar em que as pessoas pareciam destinadas a serem totalmente engolfadas pela multiplicidade caótica da “vida” própria dos objetos culturais, tornada independente de seus produtores, Simmel passa a situar o espírito de sua época como caracteristicamente refratário ao mecanismo de objetivação, à dinâmica mesma da cultura, que parecia então perigosamente se aproximar da pura e simples alienação entendida em termos marxianos.

Dessa percepção é que desponta a atualidade e a centralidade da afirmação da vida como valor último e irreduzível; e independentemente das formas particulares tomadas pela mesma em diferentes contextos contemporâneos no ensaio de Simmel, partindo da filosofia de Nietzsche e Schopenhauer e chegando ao pragmatismo filosófico, que seria a expressão mais bem acabada de uma recusa incondicional a reservar ao conceito de forma uma função transcendental. Um estatuto transcendente aos contextos de enraizamento das formas de representação nas práticas vitais e de interação social; e ao ideal de apresentação das ideias como sistema, antes tomados como critérios de validade e objetividade, passando pelo expressionismo em arte e chegando até mesmo à valorização da irreduzibilidade das práticas idiossincráticas de erotismo frente às instituições, complementárias na concepção simmeliana, do casamento e da prostituição, ou ainda, ao caso do misticismo religioso, que tenderia cada vez mais a ser afirmado, à época, frente às religiões históricas. Em todos esses fenômenos seus contemporâneos

¹⁶⁹ Simmel, *Ibidem*, p. 39.

Simmel vê figuras distintas de uma mesma tentativa em se furtar a plasticidade infinita da vida da necessidade de se objetivar em uma forma subjetiva particular:

No presente, nós estamos experimentando uma nova fase da velha luta – não mais uma luta de uma forma contemporânea, preenchida por vida, contra uma velha, sem vida, mas uma luta da vida contra a forma *como tal*, contra o *princípio* da forma.¹⁷⁰

Esse tipo de percepção acerca do estatuto atual da relação entre a vida e as formas, portanto, apontará para a base teórica pressuposta do ensaio de Adorno sobre a música de Strauss, música esta cujo principal objetivo seria, em sintonia com o diagnóstico simmeliano, justamente a tarefa profundamente contraditória de abarcar a totalidade da vida em um momento histórico em que as grandes formas responsáveis pela “representação” de uma totalidade se encontravam em si mesmas já em profunda contradição com aquilo que sempre fora seu fundamento, o material sonoro da tonalidade. O material sonoro de Strauss já não cabe no interior de uma totalidade harmônica sistemática e por assim dizer transcendental, o que seria apenas o outro lado, o lado teórico, de uma situação composicional prática no interior da qual também nenhuma forma musical tradicional lhe seria adequada.

Adorno não explicita em seu ensaio, mas uma ideia fundamental pressuposta aí é a de que enquanto o material que servia de base à música tonal esteve em sintonia com as formas musicais, antes que o fenômeno do cromatismo e das modulações contínuas e generalizadas passassem a dominar a articulação do decurso musical ao longo da segunda metade do

¹⁷⁰ Simmel, *Ibidem*, p. 12. É bastante significativo no contexto de nossa discussão que Simmel pense a modernidade de sua época em 1914 em termos gerais como uma revolta contra o classicismo. “Visto a partir da perspectiva cultural mais geral, esse movimento [em torno da afirmação da vida] implica uma guinada para longe do classicismo como o ideal absoluto para a cultura humana. Classicismo, afinal de contas, é a ideologia da forma, que encara a si mesma como a norma última para a vida e para a criação. Certamente nada mais adequado ou refinado tomou o lugar do velho ideal. O ataque contra o classicismo não está preocupado com a introdução de novas formas culturais. Ao invés disso a vida autoconfiante deseja liberar-se do jugo da forma como tal, jugo este de que o classicismo é uma representação histórica.” *Ibidem*, p. 22.

século XIX, enquanto a música conseguira equilibrar no interior de um estilo clássico os imperativos expressivos e construtivos, o caráter da música e das formas produzidas pôde, sem maiores problemas, ser compreendido como possuindo um estatuto objetivo. O sujeito dessa música era um sujeito que se acreditava universal justamente por causa desse regime de mediação entre o material e as formas, o particular e o universal.

Já no caso da música de Strauss, herdeira nesse sentido dos desdobramentos trazidos a essa relação entre o material e as formas pelo Romantismo, nos encontraríamos frente a um sujeito musical que tende a ser reduzido a sua dimensão meramente psicológica. Se antes, no interior do equilíbrio classicista, sujeito e objeto, forma e material ganhavam sentido através de sua mútua determinação, a música de Strauss seria um exemplo paradigmático de uma situação em que, após a perda da fundamentação das formas pelo material harmônico, o mundo das formas da tradição passa a se contrapor ao sujeito nos termos de um mero mundo da vida prosaico inundado pelas formas culturais alienadas do sujeito que as produzira, semelhante ao mundo moderno da cultura nos termos de Simmel brevemente mencionados acima, um mundo cujas formas ameaçam ser desprovidas de qualquer sentido superior supraindividual. Disto decorrem as afirmações de Adorno de que:

À música do sujeito psicológico não estão dadas formas obrigatórias, formas que unicamente na relação [da alma com Deus, do sujeito com as formas] poderia se receber de maneira legítima; se remete ao homem como, por assim dizer, representante contingente das funções anímicas desprendidas nas quais se apoia, sem, contudo, poder nelas se apoiar.¹⁷¹

Diante de um panorama como esse, de “desterro transcendental” como o analisará Lukács no interior da *Teoria do Romance* posteriormente a Simmel em termos não muito distantes dos aqui colocados, diante da impossibilidade de reinstaurar a força orgânica das formas musicais clássicas, o sujeito musical passa a ser remetido a sua própria interioridade como sendo o âmbito a partir

¹⁷¹ Adorno, op. cit., p. 254.

do qual fundamentar as formas artísticas e a partir desta perspectiva meramente psicológica, como sugere Adorno, nenhuma forma objetiva poderia já emergir para além da mera aparência de objetividade válida universalmente. Nenhuma forma substancial sem um sujeito musical trans ou supraindividual poderia surgir. Adorno compara o estatuto dessa problemática na música de Strauss com a obra de outros compositores do século XIX nas quais o mesmo também já estaria presente em termos incipientes e a partir dessa comparação resulta que sua interpretação da música de Strauss se revela mais complexa em termos musicais e mais nuançada em termos filosóficos frente ao tipo de diagnóstico cultural sugerido por Simmel.¹⁷²

Na comparação do poema sinfônico em Strauss com o drama musical de Wagner, por exemplo, Adorno afirma primeiramente que este conseguiria se aproximar mais do salvamento da relação com uma inteligibilidade formal supraindividual por meio de sua relação com a palavra, dada a determinidade mais específica desta frente às formas musicais puramente instrumentais. Já em Strauss, o programa já almejaria representar a instância da mutabilidade contínua da vida dado seu conteúdo vivencial restrito ao domínio da psicologia dos personagens (por exemplo em *Don Juan*, *Til Eulenspiegel* e *Ein Heldenleben*), o que o bloquearia de alcançar essa função estrutural, antes servindo meramente como a motivação inicial para uma figuração essencialmente musical do conteúdo programático.¹⁷³ Isso indicaria que as grandes formas de seus poemas sinfônicos não romperiam com o círculo da imanência subjetiva com a ajuda do texto, mas insistiriam no tratamento puramente musical do problema da forma. Contudo, nesse domínio, o esforço de Strauss estaria fadado ao fracasso, a permanecer um exemplo trágico, no

¹⁷² A extensão da problemática straussiana da forma frente ao contexto mais amplo do romantismo musical do século XIX decorre do seguinte trecho: “No século XIX, quando se formou, o gélido classicismo de Mendelssohn, a cegante maneira de tocar de Chopin, a cega repetição da sonata em Schumann e o coral sem cor de Bruckner são projetos igualmente trágicos de conjurar uma vez mais o poder das formas. Mas a todos eles ainda se concede uma participação real nas formas duradouras, o desmoronamento do eu ainda não se consumara e os feitos de Beethoven seduzem desde uma distância alcançável. (...) Em Strauss a realidade das formas se extinguiu definitivamente, somente persiste como aparência; ele não vive nem com as formas, nem contra elas, se impõe a si mesmo as passadas. Nisso Strauss se separa de Beethoven e aproxima-se de Wagner.” Ibidem, p. 254-55.

¹⁷³ Ibidem, p. 258.

sentido de Simmel, da impossibilidade de transcender a falta de sentido das formas em direção à plenitude da vida.

Nas obras da primeira fase de Strauss, como os poemas sinfônicos *Don Juan*, *Til Eulenspiegel*, *Ein Heldenleben*, *Don Quixote* e a *Sinfonia Doméstica*, tudo se passaria como se a música de Strauss tomasse consciência dessa impossibilidade de superar dialeticamente a contradição entre o sujeito musical autonomizado e as formas da tradição clássica vienense e, como consequência disso, esse sujeito musical se visse forçado a retrair-se junto ao imperativo de abarcar a totalidade de suas vivências psicológicas interiores. Nesse movimento, a vida externa em geral daria lugar ao objeto mais particular do erotismo na música de Strauss. Contudo, e esse será o ponto principal na interpretação de Adorno, a “representação” musico-formal da interioridade psicológica em Strauss, ao não poder estabelecer-se a partir de um fundamento objetivo junto às formas musicais, resultaria igualmente numa conformação apenas da interioridade como aparência. Sendo assim, a música de Strauss parece se movimentar aos ouvidos de Adorno entre dois extremos aparentes, entre o caráter aparente das formas musicais dadas e a aparência das vivências interiores do sujeito.¹⁷⁴ No entanto, será do choque entre esses dois pólos aparentes que surgiria a produtividade própria à obra de Strauss para o filósofo em 1924.

Não obstante essa impossibilidade histórico-filosófica de transcender a dimensão meramente individual-psicológica, a música de Strauss, em uma espécie de *tour de force* no que diz respeito a sua dimensão técnico-compositiva mais específica, conseguiria escapar da simples afirmação do sem-sentido da mera vida.¹⁷⁵ Esse gesto propriamente compositivo de Strauss

¹⁷⁴ “Os fenômenos anímicos que Strauss representa não chegam ao fundo dos problemas da intimidade; são de uma universalidade típica e não simbolizam a vida mais que em sua vinculação contingente com o indivíduo, sem, no entanto, despersonalizar cruelmente o indivíduo. Dos objetos psicológicos da música straussiana é exemplar o estrato do *erotismo*: se encontra absolutamente no âmbito do eu e tem em si toda a particularidade do indivíduo psicológico que se refere à vida; mas ao mesmo tempo contém a legalidade empírica e a armazena, ao menos na circunspeção ao nervoso-sensível que experimenta nas obras straussianas, no extrato exterior da alma.” Ibidem, p. 255-56.

¹⁷⁵ A caracterização da mera vida como “sem sentido” perpassa o ensaio inteiro de Strauss e a luta de sua música em dar forma à vida deve ser entendida como uma luta desesperada em extrair um sentido de um material e de um universo musico-formal esvaziado de sentido para além do círculo das vivências pessoais individuais.

é entendido por Adorno como a fundação da esfera estética meramente aparente frente à vida sobre os alicerces da técnica. A *aparencialidade da forma* separada da vida encontra sua contrapartida no virtuosismo técnico-compositivo de Strauss. Nas palavras de Adorno: “Strauss é *artiste* no sentido da antítese da filosofia da vida entre vida e arte; e não por casualidade de suas obras se derivou o conceito da técnica compositiva como um virtuosismo que se basta a si mesmo.”¹⁷⁶ No ensaio de Adorno, será a partir de considerações sobre o aporte composicional de Strauss junto ao gênero do poema sinfônico, privilegiado pelo compositor, de onde se extrairá o sentido musical técnico mais preciso da obra straussiana.

O poema sinfônico seria esse gênero que em relação às grandes formas sinfônicas do classicismo vienense marcaria a passagem, no século XIX, de uma tradição clássica, porém ainda viva, e junto a qual as formas musicais poderiam com justiça almejar serem mais do que mera aparência, a um contexto onde a essas mesmas formas estaria vetado cumprirem sua função transcendental de síntese objetiva e universal do material sonoro. O poema sinfônico, gênero privilegiado por Strauss, fora a partir de Liszt e junto ao drama musical wagneriano o depositário mais historicamente consciente do que restara vivo da tradição sinfônica beethoveniana para além da mera repetição vazia dos esqueletos formais arquitetônicos. Contudo, o projeto de Liszt de, com o auxílio do programa poético e dos experimentos junto a grande forma, que pretendiam sintetizar os vários movimentos da sinfonia clássica em um grande movimento unitário, mantendo-se ainda fiel à metafísica do sublime associada às sinfonias de Beethoven, foram muitas vezes criticados pela sua aparência de ausência de forma.

Com efeito, essa acusação não era totalmente gratuita, já que uma das ideias fundamentais por trás da forma unitária do novo gênero criado por Liszt era justamente evitar as velhas arquiteturas musicais clássicas.¹⁷⁷ No ensaio

¹⁷⁶ Ibidem, p. 257.

¹⁷⁷ Segundo Dahlhaus: “Basicamente, a “poética” do poema sinfônico emergiu como uma solução de três problemas interligados. Primeiramente, Liszt tentou adotar a ideia clássica da sinfonia sem ceder a uma dependência derivativa junto a seu esquema formal tradicional. Segundo, ele desejou elevar a música de programa, que ele considerava, nas palavras de Franz Brendel, como “a linha de frente da evolução histórica”, de um gênero basicamente “pitoresco” à sublimidade poética e filosófica. E finalmente, ele estava obcecado pelo

de Adorno sobre Strauss, o poema sinfônico lisztiano é brevemente caracterizado como esse gênero cuja forma sensível, a despeito da transformação temática que lhe era peculiar, tendia ao informe e de cujos problemas o *Don Juan* de Strauss teria partido.¹⁷⁸ Contudo, Strauss superaria a tentação de se manter no raio de influência da mera “fantasia preludiante” herdada de Liszt ao recuperar, em seu *tour de force* técnico-composicional e construtivo, o contato mais efetivo, porém sublimado, com os tipos formais da tradição, principalmente com o rondó e a variação, que devido a sua natureza de formas abertas, seriam os mais adequados ao objeto infinito próprio a sua música, a vida.¹⁷⁹

Portanto, será a partir da problemática composicional própria ao gênero do poema sinfônico que Adorno entenderá a relação entre os tipos formais da tradição e a figuração musico-formal da interioridade psicológica dada pelo programa nas obras da primeira fase de Strauss. O limite alcançado por Strauss, nesse sentido, o fato de sua música não conseguir transcender a esfera da mera aparência da interioridade não será lido por Adorno apenas

pensamento de que teria que ser possível unir os gestos expressivos de suas primeiras peças para piano, inspiradas pelo romantismo francês, com a tradição da manipulação motivica e temática. Supunha que a retórica não era para ser endurecida, mas consolidada pelas construções técnicas, indo então da “fala” rapsódica e improvisada a uma “linguagem” estabelecida como um texto.” Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California, 1989. p. 238.

¹⁷⁸ “O jovem Strauss que escreveu a fantasia de *Don Juan* queria abordar sem rodeios a vida como objeto psicológico de sua música e enlaçou com o lugar de onde a forma estava adaptada indiferente e inescrupulosamente à vida: no poema sinfônico de Liszt. Ao amadurecer, se deu conta de que a pura carência de forma da preludiante transformação temática de que, apesar de tudo, ele não foi vítima graças a uma plasticidade melódica dona de si mesma, era a que menos podia assegurar essa esfera estética.” Adorno, op. Cit. p. 257-58.

¹⁷⁹ O que Adorno pretende esclarecer nessa comparação com Liszt é que a música de Strauss tomou para si a tarefa de articular musicalmente o programa em termos musicais imanentes a partir de uma economia temática mais estrita que Liszt e isso significa, para Adorno, que o tipo de relação mantida por Strauss com a sinfonia clássica alcançaria um grau maior de articulação da grande forma. Isso está reforçado em afirmações como as seguintes: “graças a sua intuição concreto-musical, escapou do destino de induzir na alma um processo sem fim e incorrer em uma lírica anarquia formal, Strauss [por outro lado] era imune à tentação das formas vazias em simular a objetividade (...). Ele não construiu a sinfonia como uma armação lógica e, no entanto, conservou para ela uma validade supraindividual.” Ibidem, p. 256. É curioso perceber que a interpretação a respeito da dimensão temática fornecida para o poema sinfônico de Liszt no livro de Dahlhaus citado acima se alimenta do modo como Adorno explicara o tipo de trabalho motivico subjacente ao princípio da técnica dodecafônica, nos termos de um “subtematismo”, e que Dahlhaus faz isso justamente para sustentar que o poema sinfônico de Liszt atingiria já uma articulação musical adequada do programa poético-literário. Cf. Dahlhaus, op. cit., p. 239 et seq.

como uma fraqueza de sua música, mas, na medida em que resultaria de um esforço radical levado a termo no interior ainda da linguagem tonal, a expressão do caráter aparente das formas musicais dadas possuiria igualmente um aspecto crítico decisivo. O desvelamento desse estatuto aparente das formas é um gesto composicional crítico diante da impossibilidade histórica de se reafirmar a validade objetiva das grandes formas no interior da linguagem tonal mais avançada.¹⁸⁰ Ao alcançar, através da adequação dos tipos formais abertos como o rondó e a variação o conteúdo vivencial particular sugerido pelos seus programas¹⁸¹, Strauss alcançaria, para além do que teria sido capaz Liszt em seus poemas sinfônicos, nos quais essa articulação não teria alcançado uma síntese superior convincente, uma reconciliação entre a dimensão músico-imanente da técnica compositiva e o programa heterônomo. O saldo crítico positivo desse gesto tipicamente straussiano frente à aspiração de objetividade tão presente no contexto da década de vinte do século passado pode ser depreendido das seguintes colocações de Adorno:

Strauss se submete conscientemente à *convenção*, a qual, misturando de modo impenetrável o vivo e o rígido, o real e o irreal, o

¹⁸⁰ “Quanto mais perto do centro de Strauss leve a relação entre forma e vida, tanto mais forte se torna a tendência a contrastar a forma com a vida, tanto mais aparente se torna a forma”. Ibidem, p. 258. O sentido do gesto crítico junto ao estatuto objetivo das grandes formas musicais efetuado pelo desvelamento do caráter finito e particular das formas diante da infinitude da vida como conteúdo e objeto último da música de Strauss é reforçado na seguinte passagem: “A forma sinfônica se torna, por assim dizer, transparente; a dualidade dos temas coincide com a dualidade psicológica de se estar em movimento e parado, o desenvolvimento sonatístico implica o conflito dos comportamentos anímicos típicos em seu estrato exterior conforme à experiência e a vida ilumina toda forma a que faz brotar e consumir.” Ibidem, p. 259.

¹⁸¹ “A controvérsia sobre a técnica – a quintessência da esfera estética isolada – e o programa que encarna a tarefa da representação psicológica e a última inapreensibilidade da vida por meio das formas, essa controvérsia se converte no motor da evolução do sinfonismo straussiano. De saída, formas *abertas* que podem envolver os caprichosos motivos da representação psicológica o programa as reclama aparentemente o bastante de modo a não se chocar contra eles; o rondó e a variação lhes caem muito bem. (...) Eulenspiegel, que regressa uma e outra vez, mortal-imortalmente assim como a diversificada aparência na vida convém ao rondó, e a cômica infinidade dos intentos de Don Quixote de esgotar o sentido no mundo separado cristaliza em variações. As duas vezes somente se assimila musicalmente a superfície psicológica exterior do assunto, sem tocar sua interioridade, reproduzindo a distância da vida com respeito à forma na distância com relação ao programa; e as duas vezes o que desvela e outorga a aparencialidade da vida, assim como das formas, é o humor, mais real que o *pathos* do *Zarathustra*, cuja realidade somente postulada é mais aparente que toda aparência.” Adorno, Ibidem, p. 258.

adverte contra a aspiração precipitada a formas pretensamente reais e contra a subtração demasiada fácil à realidade que também circunda o mero indivíduo. Mas, ao mesmo tempo, a flexibilidade de Strauss frente à convenção encerra um sentido humano que aponta mais longe de sua mera situação.¹⁸²

Será também a partir da relação da música de Strauss com as convenções formais da tradição que Adorno irá terminar o seu ensaio com algumas observações a respeito da obra tardia do compositor, que marcam um retorno mais explícito ao universo sonoro do século XVIII. As obras tardias de Strauss posteriores a *Elektra* e *Salomé*, obras nas quais a penetração no universo psicológico da interioridade dos personagens atingiria seu ápice, já eram encaradas nessa época como uma guinada do compositor em direção a uma linguagem mais conservadora e sua parceria com Hofmannsthal, segundo podemos depreender da parte final do argumento de Adorno, tida como marca de uma conversão ao ideal da forma clássica.

Adorno rejeita esse argumento e visa sustentar que por trás da aparência de ruptura estilística se encontrava, na verdade, uma continuidade bastante lógica no tratamento de um mesmo problema na passagem para as obras do último período de Strauss. Antes de entrar na questão referente às obras tardias do compositor, Adorno havia destacado o problema incontornável representado pelos finais nos poemas sinfônicos de Strauss. Para se manter fiel a seu objeto, a vida, a infinitude própria a esta forçava os limites da aparência estética das formas impondo a estas que não possuísem um final. Mesmo operando no raio de ação de formas abertas em seus poemas sinfônicos, o final da obra evidenciava-se um problema insolúvel para o compositor. Toda repetição capaz de fornecer o fechamento da forma estaria fadado à inconsistência, já que não adviria de outra exigência que das artificiais e esvaziadas convenções harmônicas e estruturais e nunca do próprio objeto vida.

No entender de Adorno teria sido a percepção e a tentativa de superar essa limitação última o que teria motivado a obra tardia de Strauss a mudar de fisionomia, de aparência, mas não com respeito à essência. Essa mudança

¹⁸² Ibidem, p. 259.

possuiria, no entanto, não um mero valor estilístico, mas se desdobraria a partir da problemática enfrentada em suas obras anteriores e teria o sentido dialético de uma tomada de consciência do caráter condicional da vida, que antes se tomava apenas sob seu aspecto de infinitude. Nesse sentido, as obras tardias de Strauss marcariam o momento em que o objeto vida de sua música se veria confrontado pelo princípio oposto da morte. Não a morte empírica do compositor, mas a morte como o princípio limitador da vida em geral. Se antes a música de Strauss, movida pela retração da subjetividade em sua própria interioridade frente à falta de sentido das formas da tradição, visava expor e ao mesmo tempo salvar algo da ordem de um sentido objetivo válido para as formas musicais em uma figuração fiel à riqueza da vida interior, agora, com a percepção a respeito da condicionalidade da vida desde o interior, que se teria tornado aguda a partir da impossibilidade musical de se impor um final às formas musicais que garantisse à consistência imanente da esfera técnico-estética uma figuração adequada da interioridade, a aparência de vida de sua própria interioridade é que seria por fim expressada enquanto mera aparência. O que é apenas outro modo de se reconhecer a passagem do incansável ímpeto de transformação contínua e incessante dos materiais característico de seus primeiros poemas sinfônicos à aparência estável, arcaica e anacronicamente objetiva de suas últimas criações.

O humor e a ironia que nos primeiros poemas sinfônicos foram responsáveis pela crítica à pretensa objetividade das formas agora se voltam contra a autoafirmação da vida interior, e como consequência disso, a aparência exterior das obras tende a refletir o universo anacrônico da vida aparente das formas musicais e não a do sujeito. Daí Adorno concluir a respeito da obra tardia de Strauss:

Mais uma vez se ajusta à convenção; já não mais para resgatar esteticamente a realidade do exterior, mas sim para desvelar a realidade do interior psicológico como aparência. As “concessões” straussianas no período tardio, o final do *“Cavaleiro da Rosa”*, por exemplo, não são concessões ao público, mas sim a admissão da deficiência do indivíduo que se cria a si mesmo, obscurecido por seu

desgosto; a concessão, também, de que a esfera estética não é em absoluto tão séria, que esta se dissipa quando se faz dia.¹⁸³

Nesse retorno à aparência exterior, completa-se o arco histórico-filosófico e composicional da obra de Strauss. Por fim, a ironia aparece como sinônimo do caráter autoconsciente e musicalmente autorreferente da produção de Strauss, que em sua obra tardia transforma o próprio ato criativo em objeto de suas obras (*Ariadne* e *Capriccio*) como aquele traço unificador que permite a Adorno pensar dialeticamente a partir de um mesmo problema musical de base as duas fases criativas do compositor. A autoconsciência em torno da impossibilidade de uma mediação suficientemente adequada entre material e forma musical redundava no papel central da ironia na obra de Strauss. Esse, por fim, seria o limite que o tratamento consequente da contradição entre material e forma poderia alcançar ainda no interior da tonalidade.¹⁸⁴ Apenas no interior do material liberado da tonalidade a ironia como princípio de estilização poderia almejar um estatuto objetivo mais enfático no entender de Adorno e será a partir de uma reflexão em torno dessa ideia que o filósofo, ainda em 1924, lançará luz sobre o sentido da referência ao universo formal clássico na *Serenata* de Schoenberg.

A ironia objetiva da *Serenata* de Schoenberg

Como sabemos, a *Serenata op. 24*, composta em 1923, é a primeira composição de Schoenberg a evidenciar claramente seu impulso em direção à recuperação de um ideal formal próprio à música tonal no seio do material liberado da tonalidade e, além disso, juntamente com a *Valsa das Cinco peças para piano op. 23*, seu quarto movimento, o *Soneto de Petrarca*, constitui a

¹⁸³ Ibidem, p. 261.

¹⁸⁴ “(...) nele [em Strauss] desapareceu a fé na realidade do externo, a psicologia se safou de seu direito instaurador de forma; também a música duvida ironicamente da realidade do sujeito psicológico que sustenta; ironicamente permite que a ruptura tornada evidente entre forma e vida se converta no princípio de estilização.” Ibidem, p. 261.

primeira ocorrência de um movimento inteiramente serial na obra de Schoenberg. Em seu ensaio sobre a peça escrito em 1924, portanto, será questão para Adorno justamente pensar, tendo em vista o modo como vinha sendo refletida a possibilidade para a instauração de um “novo estilo clássico de composição” junto às obras mais recentes de Schoenberg, a pertinência desse movimento. A primeira vista, chama a atenção o modo como nesse ensaio Adorno introduz sua reflexão sobre a referência feita ao universo formal clássico nessa peça, partindo de uma hipótese a primeira vista não muito clara: a aparente impossibilidade de toda ironia musical no âmbito da produção mais recente de Schoenberg, o que será encarado como um sintoma da “crise da música expressiva romântica” e de seu psicologismo.¹⁸⁵ Como acabamos de ver, essa crise pode ser entendida como decorrendo dos limites alcançados no interior da linguagem tonal em uma obra como a de Strauss. Aí, a ironia como modo de configuração ainda seria possível dado que a substancialidade do sentido posto nas formas históricas, por mais erodido que estivesse, ainda poderia servir, mesmo que precariamente, como o polo positivo de referência para a negatividade irônica. Já no interior da música pós-tonal, pensar em chave irônica as referências aos modelos formais da tradição poderia parecer algo impossível.

Na interpretação da *Serenata* de Schoenberg, Adorno parte de uma reflexão de caráter geral sobre as condições de possibilidade para a ironia musical e, em uma segunda parte do ensaio, tece algumas considerações de caráter analítico e interpretativo, visando elucidar em que medida deveríamos entender o proceder compositivo de Schoenberg nessa peça como de natureza irônica no que concerne à relação entre o material e às formas. Segundo Adorno, a princípio, no âmbito da música tonal, a ironia musical não é um fenômeno que se deixa reduzir à ordem da estrutura musical, a sua lógica imanente, mas sim algo que depende da associação subjetiva de elementos formais musicais com conteúdos psicológico-afetivos e da constatação posterior da arbitrariedade, insuficiência ou inadequação por trás dessa operação. Como acabamos de ver, esse não deixava de ser o caso na interpretação adorniana da obra de Strauss. Ou seja, a ironia musical só seria

¹⁸⁵ Adorno, *Schönberg: Serenade, op. 24 (I)*. GS 18, p. 324.

possível no interior de um estilo musical no qual um regime de associação entre elementos musicais estruturais e extramusicais de ordem psicológico-afetivo estivesse razoavelmente bem estabelecido e no qual a inadequação entre as duas ordens pudesse ser utilizada de modo a jogar com a expectativa dos ouvintes. Para o autor, esse mecanismo descreveria em larga medida o funcionamento de grande parte da música tonal na qual um modo de tratamento irônico do material e das formas podia ser notado. É isso a que Adorno se refere nesse texto como um procedimento psicologizante em relação ao material e às formas, como um psicologismo musical. Como exemplo desse uso da ironia, Adorno cita aqui mais uma vez o caso do poema sinfônico *Til Eulenspiegel* de Richard Strauss, além de mencionar a ironia em Mahler:

Se não se soubesse nada acerca da velha cama de *Eulenspiegel*, não apareceria então com um comentário, e inclusive a ironia mais compreensiva de Mahler não se faz inteiramente legível de outro modo que por força de associações conceituais que a bizarrice da manifestação sonora só instaura psicologicamente.¹⁸⁶

Para que a ironia musical fosse possível no âmbito da música tonal, portanto, Adorno afirma que a intervenção e a mediação pela linguagem conceitual junto à manipulação do material musical deve ser o modo habitual a partir do qual se concebe a relação entre as intenções expressivas do compositor e o material e as formas musicais. Sendo assim, a ironia musical não recebe seu sentido unicamente de procedimentos formais musicais, mas descreve um modo de se conceber a lógica da expressão musical no interior da música tonal que denuncia o estatuto não autônomo da relação entre o sujeito, o material e as formas. Daí o sentido de colocações como as seguintes:

A ironia, enquanto atitude de um ser quebrado concentra necessariamente sua irradiação na sabedoria do conceito linguisticamente eloquente, não quer como ainda na renúncia cantábile de Beethoven, introduzir-se na conceitualidade musical imediatamente significativa, cuja intenção pertence inseparavelmente

¹⁸⁶ Ibidem, p. 324.

ao acontecimento sonoro, enquanto que é precisamente na distância da exteriorização à intenção onde a ironia se confirma tacitamente.¹⁸⁷

Essa inadequação entre “o conceito linguisticamente eloquente” e a “conceitualidade musical imediatamente significativa”, ou seja, essa cisão entre um conteúdo musicalmente heterônomo e uma forma musical autônoma, como a base para uma expressão musical de caráter irônico, é o que Adorno a primeira vista questiona ser possível no contexto da produção mais recente de Schoenberg em 1924, onde a imbricação entre a forma, o material e o conteúdo expressivo seria concebida de modo estritamente músico-imanente, o que acabaria por determinar, a princípio, a tendência à univocidade estrutural do sentido musical. Não obstante, Adorno pretende sustentar que a *Serenata op. 24* pode ser entendida em chave irônica, ainda que aí a ironia não seja mais encarada como índice de um procedimento psicologizante com as formas e com os conteúdos, mas algo constitutivo da própria forma, ou melhor, da própria atitude do compositor perante as exigências postas pelo material e pelas formas. Visando precisar o sentido com que entende o conceito de ironia em relação à composição da *Serenata*, Adorno ainda o distinguirá de duas outras modalidades de ironia, uma que Adorno aproxima do que chama de gozo burguês das formas esvaziadas de sentido e reduzidas a clichês, e outra marcada pelo racionalismo crítico exacerbado que fragilizaria toda exigência universal posta pelas formas, desembocando na recusa niilista da possibilidade de toda forma¹⁸⁸:

Ali onde a ponderação e a produção se entrelaçam tão estreitamente, não tarda em pôr-se em movimento um mecanismo compositivo vazio, já seja que as formas, retidas sentimentalmente e choradas sarcasticamente, isentas de toda referência superior, se desvirtuem até converterem-se em clichês de fabricação artesanal, já seja que, no caso mais sério, que a univocidade racional que destrói e dita a

¹⁸⁷ Ibidem, p. 324.

¹⁸⁸ O primeiro desses tipos de ironia pode ser aproximado do procedimento neoclássico colocado em circulação por Stravinsky. Já o segundo se aproximaria da concepção de ironia própria aos primeiros românticos de Jena geralmente indicada como “ironia romântica”. Ao tratarmos do conceito de ironia aqui nos beneficiamos amplamente das reflexões contidas em: Vladimir Safatle. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 37-65. Do mesmo autor ver ainda: *Nietzsche e a ironia em música*. In: *Cadernos Nietzsche* 21, p. 7-28.

referência das formas a seu objeto se converta no meio para transmitir esteticamente o desesperançado abandono da forma no mundo estético. No entanto, a ironia de Schönberg segue estando igualmente muito afastada do gozo burguês e da polêmica niilista. Sua aprioridade é a do ser que continua formando, sua conceitualidade está pré-desenhada na relação objetiva, crítico-dialética deste ser com as formas, não constatável na tomada de posição psicológica do compositor com respeito às formas; a distância entre a exteriorização e a intenção não a cria como inadequação dos conteúdos às formas, não, ela mesma se condiciona a si mesma por meio desta distância e trata de superá-la configurando-a.¹⁸⁹

Podemos depreender dessa longa passagem que a ironia à base da *Serenata* não se refere a uma manifestação sintomática da deposição do imperativo de autonomia da forma musical impulsionada pelo reconhecimento da perda de resistência dos materiais e das formas. Isto é, a ironia aqui não é entendida como um modo de expressão meramente calcada nas vivências do sujeito psicológico e no jogo com a inadequação entre formas tradicionais e um material melódico, harmônico e ritmicamente avançado, como em Strauss, mas sim como o princípio construtivo de configuração à base da superação dialética dessa inadequação. A ironia aqui é sinônimo, paradoxalmente, do modo imanente de determinação entre as tendências postas pelo material e as exigências trazidas pelas formas. Daí o sentido da conclusão de Adorno a esse respeito: “O fundamento irônico da *Serenata* de Arnold Schoenberg é, sobretudo sua concepção formal [*Formgebaren*], que adjudica determinantemente a todo o musicalmente individual o lugar correto (...)”.¹⁹⁰ Espécie de tato musical, do modo como Adorno a descreve, essa “ironia constitutiva de forma”¹⁹¹ se aproxima do conceito schoenberguiano de sentimento da forma [*Formgefühl*] que abordamos anteriormente e, de fato, podemos perceber, logo no início da segunda seção do ensaio, como Adorno concebeu essa formulação peculiar de ironia em relação ao problema formal à base dessa composição, sendo aí que suas reflexões sobre esse conceito em relação à *Serenata* ganham um sentido mais específico no tocante à postura crítica de Schoenberg frente às grandes formas.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 325.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 324.

¹⁹¹ Ibidem, p. 324.

A proximidade entre essa noção de ironia desenvolvida por Adorno e àquela do sentimento da forma em Schoenberg, que não poderia ser totalmente reduzido à dimensão empírica e consciente da técnica, como em Strauss, nem por isso deixava de ostentar o caráter coercitivo de uma lei, pensada como fica mais evidente na segunda parte do ensaio sobre a *Serenata*. Essa proximidade dialoga com a ideia posta em circulação no primeiro *Festschrift* em homenagem a Schoenberg e onde a fonte do senso formal do compositor era localizada na coincidência entre o movimento de rompimento com os limites da interioridade subjetiva, impulso expressivo para fora da interioridade, e a doação objetiva de forma.

Aqui a impossibilidade de o sujeito permanecer alojado em sua interioridade e seu consequente questionamento da ilusão de uma forma amparada na pura autorreferência ao Eu através da crítica dos limites subjetivos, que como vimos era vista como a base do expressionismo de Schoenberg, coincide para Adorno com um movimento em direção à busca pela objetividade das formas no âmbito da exterioridade do próprio material.¹⁹² Contudo, o movimento de rompimento, de quebra com a unidade e identidade subjetiva que garantia a aparência de universalidade das formas não significaria o simples recaimento no material amorfo, ou ainda em um jogo irônico com as formas como na obra tardia de Strauss, mas engendraria a expressão de uma forma fraturada, uma forma negada, porém sustentada em seu limite. Adorno utiliza essas reflexões no início da segunda seção de seu texto para se contrapor à habitual acusação de que Schoenberg teria, após romper com a tonalidade e com as grandes formas, entregue a música ao caos:

¹⁹² Fica claro, portanto, que o tipo de ironia situado por Adorno à base da *Serenata* se afasta da concepção romântica de ironia como esta fora entendida por Hegel em seus *Cursos de Estética*, por exemplo, onde a base da ironia romântica é situada justamente na onipotência do Eu absoluto frente à determinidade de todo conteúdo material específico. Esse tipo de ironia não estaria distante daquela que Adorno situara como típica de Strauss. Segundo Hegel, a formulação estética da ironia romântica procede em larga medida do Eu absoluto fichteano, um Eu que para conservar sua pureza, unidade e identidade precisa dissolver toda objetividade em mera aparência. A conclusão de Hegel sobre essa ironia subjetiva pode ser resumida com a seguinte passagem: “Mas o irônico, como individualidade genial, consiste na autoaniquilação do esplêndido, grandioso e primoroso e, assim, também as configurações artísticas objetivas também somente necessitam expor o princípio da subjetividade absoluta por si, na medida em que mostram como nulo e em sua autodestruição o que para os homens tem valor e dignidade”. G. W. F. Hegel. *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 2001. V. 1. p. 84.

A percepção da experiência de que já não existe nenhuma forma, a não ser a que emerge do abismo da interioridade subjetiva, para ele [Schoenberg] se converte na experiência do diametralmente oposto, no fato de que nenhuma interioridade pode viver e perdurar na cópia estética a não ser que encontre pontos de sujeição fora de si mesma. A dialética dessas experiências contrárias fundamentais – experiências fundamentais justamente do ser que se desdobra, não atos psicológicos, mas obtidos na mais pura imanência material – se converte na origem da ironia de Schoenberg.¹⁹³

A superação do psicologismo musical com respeito às formas em Schoenberg decorria diretamente do material com o qual este estava trabalhando, o material emancipado da tonalidade, um material que não encontrava mais seus critérios de formalização em uma harmonia pré-estabelecida e inquestionada entre o sujeito compositivo, as formas dadas e os ouvintes. Por outro lado, contrariamente ao que fora propagado pelos discípulos de Schoenberg no primeiro *Festschrift* de 1912, no entender de Adorno, o rompimento com o sistema tonal e com os ideais formais sustentados pela tonalidade através da afirmação radical da expressão da interioridade guiada pelo senso formal não pode significar simplesmente o abandono, a ruptura total com a ideia de uma forma musical autônoma, sendo a expressão da interioridade entendida pelo filósofo como dialeticamente determinante em relação à (re)construção das formas.

No caso da *Serenata*, essa determinação dialética entre expressão e construção, entre material e forma é qualificada por Adorno como irônica na medida justamente em que a referência a formas típicas da tradição clássica não necessariamente deve desaparecer automaticamente com o rompimento com a tonalidade, porém tampouco essa referência se legitimaria no contexto pós-tonal como a simples reafirmação da aparência de objetividade dessas formas antes sustentadas pela tonalidade. Antes o proceder irônico de Schoenberg se traduz como crítica a essa mesma aparência, ainda que o saldo dessa crítica não seja simplesmente o abandono de toda expectativa de validade objetiva das formas. Ironia, portanto, como forma de autolimitação do sujeito pela forma e desta por aquele. Nas palavras de Adorno: “a antinomia

¹⁹³ Ibidem, p. 326-27.

entre a demanda da forma e a subjetividade liberada, o obscuro fundo de toda sua graça [da *Serenata*]”.¹⁹⁴

Mas como podemos entender em termos musicais imanentes esse tipo de autolimitação, essa manifestação dialética do senso formal schoenberguiano, de sua peculiar ironia? A diferença frente a Strauss deveria ser creditada apenas junto ao fato de que Schoenberg estaria compondo com um material emancipado da tonalidade? Em caso positivo, não estaríamos tomando o material musical em sentido abstrato mais uma vez como critério em detrimento do critério estético-composicional superior representado pela *Stimmigkeit*? Para Adorno a resposta a essas perguntas poderiam ser aproximadas ao nos voltarmos para a relação entre a particularidade da composição dos temas da peça e a concepção da totalidade de sua arquitetura, o que nos leva a considerações musicais sobre a coerência da forma musical na composição de Schoenberg. A contradição entre essas duas dimensões da composição é encarada por Adorno como o desdobramento imanente da contradição entre os impulsos expressivos da subjetividade e as demandas objetivas do material e da forma. Isto é, o modo como Schoenberg teria pensado a dimensão temática de sua peça seria o índice maior da justeza e da infalibilidade de seu senso formal.

Adorno inicia suas considerações sobre a dimensão temática da *Serenata* avaliando o caráter do tema da marcha introdutória que abre o primeiro movimento, constatando o caráter fechado do mesmo, que não exige complementação e que se mostra pouco propenso a um tratamento sonatístico por meio de variações em desenvolvimento. Para Adorno, trata-se mais de um tema de rondó caracterizado pelo autor como silencioso, discreto:

O tema da marcha é silencioso [*verschwiegen*]: silencioso porque não reconhece tempestuosamente o todo, silencioso porque não reivindica pleno sentido como algo individual, silencioso também no objetivismo não patético e misterioso da sonoridade. E seu silêncio é irônico, o sujeito se cala nele e a forma se adere tão frouxamente ao

¹⁹⁴ Ibidem, p. 327.

material que sempre obedece labilmente à vontade subjetiva quando essa, por exemplo, abre passagem.¹⁹⁵

A ironia e o senso formal aqui vão na contramão do caráter afirmativo do virtuosismo técnico de Strauss, onde a atividade vital incansável designava a aparência de subjetividade. Já em Schoenberg, o gesto de retraimento subjetivo corresponde mais bem a um abandonar-se do sujeito compositivo aos próprios impulsos adormecidos no material musical. Com esse gesto, o sujeito volta-se contra sua aparência ao mesmo tempo em que exige do material o mesmo. Confia-se à objetividade do novo material apenas exercendo o controle por meio de uma escuta atenta, sem fazer concessões a nenhuma exigência externa a este. Tenta-se enfaticamente submergir no material, confundir-se e mesmo ser este, e desse movimento espera-se que o mesmo ganhe voz, ainda que uma voz fraca e silenciosa que denota o quão pouco a objetividade tem a oferecer sem a participação do sujeito. Ao contrário do que seria de se esperar de um tema inicial de um movimento extenso de caráter sonatístico em um primeiro movimento de uma serenata clássica, o tema de abertura da peça de Schoenberg é uma ideia musical que não apenas carece de um caráter afirmativo como não apresenta uma estrutura cuja abertura reconheceria a necessidade de desdobramentos posteriores.¹⁹⁶

Por isso, dirá Adorno, a seção de desenvolvimento que podemos encontrar no primeiro movimento não terá um caráter de continuação dialética, mas sim de mero contraste. No entender de Adorno, essa “fragilidade” no tratamento temático da obra se estende aos demais movimentos e determina um traço formal extremamente significativo da composição, o fato de que o

¹⁹⁵ Ibidem, p. 328.

¹⁹⁶ “A ideia principal da marcha introdutória não é uma dessas melodias de Schönberg que, alçando-se em grande medida por si mesma, determinam a estrutura de todo um movimento, aspirando aberta e vegetativamente a um organismo desconhecido sem levar em conta a disposição total; tampouco um daqueles complexos temas da época tardia que, formados a partir de material motivico cambiante de modo fragmentário, se conjugam insuspeitadamente em uma unidade de ordem superior. É um tema *fechado*, um que, em si acabado, não tem necessidade de nenhum complemento, que pode ser absorvido em uma forma, não cria a forma, por assim dizer, segundo os conceitos tradicionais, antes um tema de rondó do que de sonata”. Ibidem, p. 327-28. A referência à “época tardia” de Schoenberg aqui diz respeito a suas primeiras composições inteiramente dodecafônicas que se seguiram à *Serenata* e que já eram conhecidas em 1924.

tema do primeiro movimento, ao não se abrir à mediação dialética com os demais temas, volte a aparecer intacto no movimento final. Se a expectativa inerente ao início da composição era a de que se ouviria uma grande arquitetura musical clássica calcada no princípio do desenvolvimento motivico-temático, por fim, devido ao modo específico de tratamento das relações temáticas, nos encontramos frente a uma forma que sugeriria um grande e único rondó:

Depois de um *quid pro quo* de todos os temas, cada um dos quais quase se disfarça de outro, regressa o início, a segura marcha, como se nesse ínterim nada houvesse ocorrido. A regressão ao início que se obtém com essa repetição e que quase faz crer seja indiferente com o que na *Serenata* se inicia ou se conclui é talvez o símbolo maior de sua ironia. Entretanto, sorrindo retrospectivamente, permite que toda a obra apareça como um rondó: a exatidão que o arremata apenas mascara fugazmente o azar que cessa, e o hermetismo que intencionalmente se exagera permite reconhecer mais agudamente a abertura da disposição que em boa parte constitui o sentido da *Serenata*.¹⁹⁷

Se compararmos essa passagem com aquilo que dissemos acima sobre o problema do final em Strauss, podemos dizer que o sentimento formal de Schoenberg aqui se mostra superior ao virtuosismo técnico do autor de *Salomé*, já que conseguiria fornecer uma solução imanente mais satisfatória ao problema de como terminar sua peça. A artificialidade do modo com que Schoenberg enfatiza o final na *Serenata* supera o caráter contingente do mero gesto de interrupção com que os finais straussianos eram ouvidos por Adorno. Aqui, ao contrário do que poderíamos esperar como resultado de uma recuperação dos ideais formais tradicionais associados a um gênero clássico como a serenata, isto é, a resolução da contradição entre as demandas subjetivas e aquelas objetivas postas pelo material na harmonia da forma, o resultado da concepção formal peculiarmente irônica de Schoenberg nessa peça descreve antes um movimento de reformulação radical do sentido de objetividade com que talvez estivéssemos dispostos a associar com um procedimento clássico.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 329.

Em última análise, na ótica de Adorno, Schoenberg pretende compor uma serenata e acaba compondo algo próximo de um grande rondó e é essa indecidibilidade fundamental entre formas e gêneros, resultante da contradição entre os elementos gerativos da peça, seus temas e sua disposição macroestrutural, o que acaba por transparecer o caráter crítico da ironia schoenberguiana, seu senso formal. A nosso ver, é isso ao que Adorno se refere ao afirmar que a *Serenata* é uma peça que repousa sobre um paradoxo, ela é uma peça que em relação à forma “abre ao fechar”¹⁹⁸ e ao concluir que:

Talvez se possa levar ainda mais adiante a interpretação desse paradoxo e deduzir que a uma música no limite não lhe é própria a finitude nas formas nem a infinitude da transcendência subjetiva, mas que, ironicamente, sua última informação deveria seguir sendo a pergunta: a pergunta na forma e mais além da forma.¹⁹⁹

Para além do mero material mais avançado com que trabalhava Schoenberg frente a Strauss, portanto, seu próprio senso formal, a própria maneira de se pensar o estabelecimento de coerência imanente a partir da forma musical acaba por nos mostrar em que residiria a superioridade do autor da *Serenata*. O saldo crítico da ironia schoenberguiana é mais agudo que aquele que poderíamos encontrar em Strauss, porque o caráter meramente aparente representado pelos pólos do sujeito compositivo e pelo material musical é atacado aqui com a ajuda de um material melódico-harmônico mais avançado e que não pressupõe mais qualquer relação estável com os modelos formais. A referência aos gêneros e às formas clássicas aqui soa muito mais como uma tentativa de rememoração construtiva mediada pela imaginação dos remanescentes históricos da própria “ideia sonora” da serenata clássica do que um engajamento intencional com a continuidade da grande tradição.

¹⁹⁸ Para Adorno o caráter de rondó da grande forma da *Serenata* descreve uma estrutura aberta, paratática ou não orgânico-desenvolvimentista, e, portanto fragmentária, o que fica claro quando o autor constata a ausência de um *Finale* na peça: “Sob esse aspecto já não se há de apreender como momento parcial estético-reflexivo, senão como necessidade concreto-musical o fato de que entre os sete movimentos da *Serenata* nenhum devia ser de espírito sonatístico. Finalmente, somente sob esse aspecto fica claro o enigma de por que a *Serenata* não tem *Finale*”. Ibidem, p. 328-29.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 329-30.

Esse parece ser o sentido maior da ironia da *Serenata* para Adorno. Manter a forma como pergunta significa, nesse aspecto, pretender conservar como forma a própria crítica imanente da forma. Mas no caso da *Serenata* poderíamos afirmar que essa posição extrema de tensão entre o sujeito, o material e as formas pôde ser sustentada dado que os novos princípios formais trazidos pela técnica dodecafônica ainda não haviam sido estendidos à totalidade da composição. Contudo, seria essa perspectiva limite ainda possível de ser sustentada no interior de uma composição completamente dodecafônica serial?

Técnica dodecafônica, trabalho temático e a reconstrução crítica da Sonata no *Quinteto de sopros op. 26*

Podemos afirmar que foi a partir de questionamentos como o que fecha a seção anterior que Adorno visou apreciar a função da técnica dodecafônica junto à reaparição da Sonata clássica no *Quinteto de sopros op. 26* de Schoenberg em seu ensaio de 1928 sobre a peça. Como sabemos essa composição de Schoenberg, juntamente com a *Suíte para piano op. 25*, era à época sua primeira obra inteiramente dodecafônica serial cuja forma se apresentava como intimamente devedora de uma reflexão sobre a forma-sonata e sobre o gênero sonata. Tendo em vista provavelmente um ensaio de Erwin Stein sobre a peça, mencionado por Adorno no início de seu texto, o ensaio de Adorno de 1928 sobre o quinteto inicia constatando que até aquele momento essa peça havia sido aproximada e entendida quase que exclusivamente do ponto de vista da técnica dodecafônica, o que apenas encorajava o preconceito que acreditava ser a obra dedutível inteiramente dos novos princípios formais que teriam sido trazidos pela nova técnica, técnica essa que representaria um procedimento exterior ao processo da composição musical, na medida em que parecia ofuscar o papel representado anteriormente pela inspiração no processo criativo.

Dessa constatação surge a seguinte questão: “(...) o *Quinteto* é realmente dedutível? Se esgota realmente em seu dodecafonismo? O que restaria, por exemplo, depois da subtração de todos os acontecimentos dodecafônicos?”²⁰⁰ Segundo Adorno, a técnica dodecafônica não determina completamente a composição do *Quinteto*, já que, a rigor, o ritmo, o trabalho temático e a forma do mesmo seriam irreduzíveis à série. Dentre estes aspectos, a ênfase da interpretação do autor recairá na relação entre o sentido revestido pela recuperação da forma-sonata e o trabalho temático na composição de Schoenberg.

Os movimentos do *Quinteto* estão dispostos explicitamente a partir do modelo da sonata clássica, sendo seu primeiro movimento uma forma-sonata quase academicamente concebida. Contudo, no entender de Adorno, Schoenberg não se utilizará unicamente das formas e operações seriais na articulação da forma da peça, tomando-as como novos princípios de doação de forma, como queria Stein e o próprio Schoenberg, mas reservará a elaboração realmente composicional de seu material ao trabalho motivico-temático levado a cabo por meio dos procedimentos de variação. Adorno não nega que as operações seriais tenham influência sobre a aparência da forma da peça, contudo questiona ser possível entender o sentido mais profundo a respeito da referência desta ao modelo clássico da forma-sonata apenas referindo-se à técnica dodecafônica. Portanto, Adorno defenderá que seria preciso que nos concentrássemos no regime de relação recíproca entre os aspectos seriais e aqueles atrelados ao trabalho motivico-temático da composição. Por outro lado, a interdependência entre esses aspectos seria tão íntima na concepção schoenberguiana que Adorno não vê problemas em passar a privilegiar a dimensão temática da obra em detrimento de suas características propriamente seriais:

Portanto se afirma: para a compreensão do *Quinteto de sopros* segundo sua compleição musical basta a compreensão de sua disposição temático-formal sem levar em conta a pressuposição de conexões dodecafônicas. E mais: essa compreensão temático-formal abarca a mesma riqueza de conexões determinadas de maneira

²⁰⁰ Adorno, *Schönbergs Bläserquintett*. GS 17, p. 140.

unicamente intramusical, não originadas em nenhum esquema, tal como este nunca se pôde encontrar nem mesmo em uma obra de juventude de Schoenberg, ainda que esta fosse a *Sinfonia de Câmara*.²⁰¹

O significado dessas asserções é bastante claro quando temos em vista o que já expomos mais acima sobre a ideia de Adorno de que os procedimentos dodecafônicos não necessariamente eclipsariam a liberdade de configuração das grandes formas. Sendo, pois, possível encararmos em chave crítica as referências de Schoenberg aos modelos formais da tradição e não do ponto de vista restaurador do neoclassicismo. Essa perspectiva é indissociável para Adorno da importância crucial reservada por Schoenberg ao trabalho temático em relação à técnica dodecafônica. Antes de tudo, seria dessa relação que adviria a postura crítica de Schoenberg frente à Sonata junto ao material emancipado da tonalidade. Em suas peças atonais livres Schoenberg romperia com a exigência em se resolver as dissonâncias em harmonias consonantes. Com isso, o principal princípio de articulação da forma-sonata, a cadência, que assentava a simetria da forma na resolução simétrica das dissonâncias desaparece.

Tendo esse problema em vista, a princípio a possibilidade de referências entre as diferentes formas seriais parecia poder vir restaurar a lógica de formas calcadas na relação simétrica entre suas partes. No entanto, como vimos no capítulo anterior, essa perspectiva de importar e adaptar a lógica das velhas formas para junto do novo material fora desde o início encarado como insatisfatória pela Segunda Escola, ainda que para alguém como Adorno mesmo Schoenberg não teria conseguido se manter sempre completamente afastado dessa tentação. Com a ideia de que a série constituía apenas um modo de se reordenar o material, mas não uma técnica de composição propriamente dita, abriu-se a possibilidade para a revalorização das técnicas de variação e desenvolvimento motivico-temático conjuntamente com a incorporação dos procedimentos contrapontísticos tradicionais pelas operações seriais.

²⁰¹ Ibidem, p. 141.

Não restando a possibilidade de emular relações de simetria antes fornecidas pelo sistema tonal através das manipulações da série, fica claro que a articulação da forma deveria caber acima de tudo ao trabalho motivico-temático. É nesse sentido que Adorno afirmará a modificação do estatuto da forma-sonata no interior do novo material dodecafônico, isto é, sustentará a correspondência da *estrutura temática* do *Quinteto* com sua peculiar concepção daquela forma.

Nessa peça, a forma-sonata não seria tomada pelo compositor como “um postulado ontológico objetivamente perdido” ²⁰², como um esquema tectônico-harmônico ao qual caberia preencher com temas. Por outro lado, ao contrário do que seria o modo clássico de relacionamento entre o material e a forma-sonata, esta, no *Quinteto*, deixa de ser uma forma fundada na primazia da harmonia sobre a melodia. No contexto tonal, a disposição tectônica da forma-sonata, sua separação em seções e a relação de simetria entre a exposição e a recapitulação, bem como entre as subseções (primeiro e segundo tema, etc.) não estavam assentadas unicamente no trabalho temático, possuindo na própria harmonia sua justificação última. As regiões harmônicas contrastantes possuíam mais peso na articulação da forma do que os procedimentos de variação. ²⁰³ Já no caso de Schoenberg, Adorno dirá o seguinte:

Não se trata, entretanto de voltar a introduzir arbitrariamente a simetria perdida do sistema de referências tonal da sonata; tampouco as séries dodecafônicas que às vezes aparecem na arquitetura formal como elementos de simetria estão planejados como substitutos, por exemplo, do esquema tonal de modulação; (...). No *Quinteto*, por conseguinte, se amputa à sonata seu componente harmônico: ao que corresponde a escritura completamente linear, para a qual, como em nenhuma obra anterior de Schönberg, a harmonia sempre é somente resultado, nunca motivo da contextura tematicamente construtiva.

²⁰² Ibidem, p. 143.

²⁰³ Cf. Charles Rosen. *Sonata Forms*. New York: Norton, 1988. p. 177-228. Rosen alude ao papel de articulação formal que o trabalho motivico-temático já possuía no âmbito da forma-sonata clássica, contrastando assim, por exemplo, com interpretações “historicamente orientadas” que, a partir da leitura de tratadistas da época, enfatizam o papel do jogo entre as regiões harmônicas como o aspecto decisivo em termos de articulação da forma. Para uma visão panorâmica das principais teorias sobre a forma-sonata nos tratadistas do século XVIII ver: Leonard Ratner. *Classic Music: expression, form and style*. New York: Schirmer, 1980. p. 217-247.

Com isso se estabelece ao mesmo tempo o significado totalmente modificado da forma-sonata no *Quinteto*.²⁰⁴

Na medida em que não dispõe mais da tonalidade e tampouco se utiliza do jogo com as formas seriais para emular as relações de simetria antes sustentadas pelas relações harmônicas, a tarefa de organização da forma fica a cargo dos procedimentos de variação motivico-temáticos, a forma-sonata passando a possuir um caráter mais linear do que harmônico. Eis o principal fator crítico na reaparição da forma-sonata e da sonata clássica no *Quinteto de Sopros* de Schoenberg. E nesse ponto de seu argumento resulta mais claro de que modo Adorno pensara o que chama de “estrutura temática” em seu texto. Essa diz respeito ao contínuo de transformações melódicas às quais, através da variação, modificam os cernes temáticos da peça, e não mais a uma estrutura de simetria entre temas ou regiões temáticas fundadas sobre a harmonia. Fora isso, as observações de Adorno aqui sobre o modo específico de implementação do trabalho temático nessa peça não são específicos, porém podemos destacar pelo menos a seguinte passagem como indicativa do que parecia se ter em mente nesse sentido:

A estrutura de sonata segue-se aqui das relações temáticas, da exposição dos temas com seus caracteres contrastantes e correspondentes, da classe de mediação entre eles e de seu desenvolvimento combinatório, de sua diferenciação não meramente segundo o material melódico (serial), mas também segundo a arquitetura dos temas em si.²⁰⁵

O que é importante destacarmos desse trecho é o fato de Adorno afirmar a irredutibilidade da estrutura temática da peça unicamente à estrutura intervalar ditada pela série dodecafônica. Consequentemente, na medida em que calca a estrutura da forma na estrutura temática, segue-se que a função da série dodecafônica aqui não é a de servir de princípio formal garantidor de coerência, esta função cabendo antes ao próprio trabalho temático. Decorre

²⁰⁴ Ibidem, p. 141.

²⁰⁵ Ibidem, p. 142.

disso que o fator determinante da mudança de estatuto da forma-sonata e da sonata em geral no *Quinteto* provém, antes de qualquer coisa, da inventividade combinatória com que o compositor constrói e associa o material através de seus temas. Tudo indica que com essa ênfase no trabalho temático em detrimento da estrutura intervalar determinada pela série Adorno não apenas esteja aludindo ao papel fundamental do ritmo na constituição dos temas, como igualmente tivesse em vista o fato de que o tratamento polifônico do material musical no *Quinteto* demonstra ser inseparável de uma abordagem serial extremamente diversificada, que explora ao máximo as possibilidades de combinação entre formas seriais distintas. Isso se reflete no fato de que, tomadas todas as vozes em conjunto, o aspecto referente à ordem das notas recebe uma aparência orgânica, porém pouco rígida e artificial.²⁰⁶ De qualquer forma, o foco na estruturação temática da composição é o que permite a Adorno concluir que a forma-sonata no *Quinteto* não é restituída através da técnica dodecafônica, mas sim reconcebida de modo crítico junto ao material emancipado da tonalidade por meio da construção temática:

²⁰⁶ Isso pode ser notado em diversos momentos da peça e já nos primeiros três compassos, onde a voz principal da flauta enuncia as seis primeiras notas da forma O da série enquanto o oboé possui as notas oito e doze, o clarinete as notas nove e dez e a trompa as notas sete e onze da mesma forma serial. A primeira nota que se ouve é a nota sete (si bemol) tocada pela trompa. Seguem-se as notas oito e nove juntamente com a sete no primeiro tempo e só na segunda parte do primeiro tempo a nota um (mi bemol) é executada pela flauta. Outro aspecto mais complexo do processo compositivo schoenberguiano pode ter estado no horizonte de reflexão de Adorno ao longo desse ensaio: a possibilidade de que a concepção dos temas tenha precedido ou coincidido em grande medida com a determinação da série dodecafônica de base, o que pode ser entendido também junto ao fato de que, como sabemos hoje, a construção da própria série ser efetuada por Schoenberg já visando aproveitar as características estruturais desta na articulação temática da peça. Em um estudo baseado nos rascunhos de Schoenberg para a composição do quinteto, a musicóloga Silvina Milstein afirma que: “Os rascunhos e as tábuas de Schoenberg para o *Quinteto* confirmam que ele estava deliberadamente trabalhando com divisões simétricas da série”. Em relação ao movimento *Adagio* da mesma peça, Milstein afirma que esses procedimentos levados a cabo por Schoenberg já na construção da série do quinteto: “resultam na limitação sistemática do número e do tipo de coleções usadas nas principais ocorrências temáticas do *Adagio*.” Cf. Silvina Milstein. *Arnold Schoenberg: Notes, sets, forms*. Cambridge: Cambridge University, 1992. p. 34 e 36 respectivamente. O exemplo mais conhecido e discutido desse tipo de procedimento schoenberguiano de construção serial pela teoria e pela análise musical é a chamada combinatorialidade, quando uma série é projetada de modo a garantir que um de seus hexacordes em uma das formas seriais seja idêntico (se mantenha invariável) ao outro hexacorde de outra forma serial sob transposição. Por forma serial estamos chamando aqui as quatro formas básicas de apresentação da série: O, I, R, e RI.

De uma forma-espaco que abarca os conteúdos temáticos, se converteu no *princípio construtivo que é imediatamente idêntico à estrutura temática*. Se em obras anteriores de Schönberg podia-se constatar que se abolia a diferença entre a ideia temática [*Einfall*] e trabalho [*Arbeit*], a indiferença entre tema e forma estava essencialmente garantida por modificações da forma: a qual era arrancada de tal modo a sua objetividade dada de antemão, aproximada às exigências do tematicamente individual, que se absorvia no tematicamente individual. No *Quinteto* a vontade de construção temática abarca a sonata mesma, se alcança a indiferença entre a forma-sonata e o tema de sonata.²⁰⁷

Portanto, no *Quinteto* poderíamos ouvir realizado de modo concreto mais radical aquela radicalização construtiva e dialética do processo musical imanente determinado pela contraposição entre a *Einfall* e a *Konsequenz* a que afirmamos, no capítulo anterior, constituir a base da concepção adorniana da variação em desenvolvimento schoenberguiana. Aqui os polos subjetivos e objetivos do processo dialético da forma musical não apenas se determinariam mutuamente como, ao extremo, se converteriam um no outro se tornando indiferentes.

Esse modo de conceber a relação entre o material e a forma-sonata nos termos de uma indiferença entre o particular e a totalidade encontrava seu modelo para Adorno em Beethoven, o primeiro compositor a ter se deparado com o problema de como conciliar a exigência de autonomia expressiva com o estatuto objetivo das formas clássicas. Porém, a despeito dessa exigência e dada a vigência do sistema tonal a questão referente à estabilidade das formas não se fazia sentir no caso de Beethoven com toda a urgência com que a mesma passa a ser sentida no caso de Schoenberg. Por isso o saldo do processo de reconstrução subjetiva da objetividade das formas clássicas por Beethoven não fora tão radical a ponto de atingir o próprio fundamento tonal das formas. Já no caso de Schoenberg, “depois da queda definitiva das barreiras da simetria harmônica da sonata, a crítica da sonata se voltou em última análise contra ela, se cumpriu nela”.²⁰⁸ E se cumpriu, portanto, na medida em que o processo subjetivo-objetivo do trabalho motivico-temático

²⁰⁷ Ibidem, p. 143. Grifo nosso.

²⁰⁸ Ibidem, p. 144.

substituiu completamente no interior do novo material musical a função de articulação da grande forma antes dependente da harmonia.

Isso equivale a dizer que o caráter objetivo, dado e exterior ao sujeito da sonata, desapareceria, já que agora a mesma emerge como produto do próprio trabalho composicional do sujeito musical. A coincidência entre o tema de sonata e a forma-sonata e o fato de que a forma passa de um repositório espacial e imanentemente ahistórico garantido pela simetria das resoluções tonais a ser preenchido com temas para um princípio construtivo dinâmico significa justamente isso. O caráter crítico dessa operação resulta da tomada de consciência por parte do sujeito da ilusão que se constituía tomar a tonalidade como única condição de possibilidade para a grande forma, elevando-a a um princípio natural-objetivo:

Da mesma maneira que o dodecafonismo dissolve radicalmente a harmonia instintivamente natural, a tonalidade que opera com sensível e cadência, assim a forma do *Quinteto* dissolve a seu devido tempo a origem instintiva, subordinada à harmonia tonal, natural da sonata. Com o que se encontrou a identidade afirmada primeiramente do princípio construtivo dodecafônico e temático, sem que propriamente se tenha recorrido ao dodecafonismo.²⁰⁹

É possível apreciarmos aqui com mais clareza o caráter de esclarecimento da imbricação indissociável entre expressão e construção atrelada por Adorno ao trabalho motivico-temático, ao seu caráter em última análise indecível. Nem unicamente expressão, nem totalmente construção. Portanto, no final Adorno pode reconhecer a identidade dialética entre a dimensão serial e temática da peça de Schoenberg como modelo de um trabalho musical não alienado, mas não antes de ter refletido sobre sua separação, separação esta que não desaparece simplesmente aqui quando se trata de afirmar sua identidade, já que a “boa racionalidade” da técnica dodecafônica a que o autor aludirá com essas reflexões ilumina a sonata com respeito mais ao material, sendo o trabalho temático o aspecto construtivo da

²⁰⁹ Ibidem, p. 144.

peça responsável pela iluminação da forma. Ou seja, a separação entre os polos subjetivos e objetivos que dominava o processo composicional no interior da tonalidade é superada dialeticamente.

No *Quinteto* de Schoenberg a técnica dodecafônica cumpriria sua função ao bloquear a aparição de um material tonal e a construção temática reconstruiria o regime de relação entre o material e a forma antes assentado nas funções estruturais da harmonia. Apesar de falar em identidade, trata-se de uma identidade em si mediada entre a técnica dodecafônica e o trabalho temático. Mas se em última análise tratam-se de dois aspectos de uma mesma concepção de trabalho composicional, e se no que diz respeito à forma, o decisivo são aqueles aspectos da técnica dodecafônica que se refletem como determinantes em relação à dimensão motivico-temática, não seria possível questionar a necessidade de se recorrer à “técnica” dodecafônica como um dispositivo fundamental para a consecução de grandes formas no âmbito da música pós-tonal? A homogeneidade não tonal do material precisaria mesmo da manipulação serial do material para garantir a não intromissão de características tonais? Como conceber o trabalho motivico-temático no interior da música pós-tonal sem recorrer à técnica dodecafônica?

Essas são questões para as quais Adorno não encontrará uma resposta totalmente convincente no âmbito da produção dodecafônica serial de Schoenberg à época. Ao analisar as demais obras dodecafônicas que iam saindo da pena de Schoenberg por esse período, a interpretação dada por Adorno ao *Quinteto de Sopros* e os argumentos que analisamos no capítulo anterior junto ao conceito de material musical reaparecem praticamente inalterados, sendo sempre através da ênfase dispensada à irreddutibilidade da fantasia formal e à construção motivico-temática à técnica dodecafônica o modo como Adorno visará se opor ao argumento de que a nova técnica, de alguma maneira, serviria como um substituto do sistema tonal tendo em vista a recuperação de um novo estilo clássico de composição.²¹⁰ Será na música de

²¹⁰ Os demais ensaios de Adorno a tratar das composições dodecafônicas de Schoenberg entre o final da década de 1920 e a primeira metade da década de 1930 são os seguintes, todos encontrados no volume 18 das obras completas de Adorno: *Schönberg: Chöre, op. 27 e op. 28* (1928); *Schönberg: Suite für Klavier, drei Bläser und drei Streicher, op. 29 und Drittes Streichquarttet op. 30* (1928); *Schönberg: Variationen für Orchestra op. 31* (1930); *Schönberg:*

seu professor de composição, Alban Berg, que Adorno divisará outros princípios construtivos capazes de sugerirem saídas diversas para o impasse de como conceber o relacionamento entre o sujeito musical, o material e as grandes formas.

Berg e a crítica radical ao psicologismo da expressão musical

O argumento de que a técnica dodecafônica seria o meio mais eficaz ou até mesmo consistiria na única possibilidade de se garantir a composição de formas musicais temporalmente extensas no âmbito da música pós-tonal é um argumento que recebe uma crítica indireta já no primeiro ensaio de Adorno sobre a música de Berg, o ensaio de 1925, intitulado *Berg: para a estreia do Wozzeck*. Trata-se de uma crítica indireta porque a reflexão fundamental desse ensaio consiste não em um ataque explícito às pretensões gerativas da nova técnica tornadas públicas por Erwin Stein em meados da década de 1920, ataque que Adorno por essa época reservava apenas ao âmbito privado de sua correspondência com Berg²¹¹, mas sim em mostrar como o compositor do

von Heute auf Morgen, op. 32 (I) e (II) (1930). Não comentaremos esses ensaios aqui porque, como dissemos, os mesmos não oferecem nenhum novo argumento sobre a relação entre a técnica dodecafônica e o problema das grandes formas que não tenha sido mais bem desenvolvido no ensaio anterior sobre o *Quinteto de Sopros* de Schoenberg. Em todos esses textos a ambivalência de Adorno em torno da *função* da técnica dodecafônica pode ser detectada novamente no esforço com que, a despeito de sua apologia ao novo material encarnado na nova técnica, seu argumento voltará a focar na irredutibilidade dos processos de variação composicional às operações seriais e à irredutibilidade da referência aos grandes tipos formais às operações dodecafônicas. *Stilgeschichte in Schönbergs Werk* (1930) e *Der dialektische Komponist* (1932) visam encarar a ideia de uma mediação pelos extremos na produção schoenberguina como uma ideia determinante com relação à evolução global de seu estilo. Isso significa que a cada obra Schoenberg tenderia a explorar à exaustão um dos extremos opostos do trabalho composicional conquistados por sua atividade criativa, por exemplo: se em uma obra o atematismo mais radical dominaria, na próxima o compositor tenderia a explorar o tematismo mais absoluto, ou então se em dada obra a linguagem restringia-se aos domínios da mais pura atonalidade livre, na seguinte se tenderia ao dodecafonismo serial mais estrito, se a aparência informal domina em uma obra, na próxima a referência mais explícita às formas da tradição se dará, etc.

²¹¹ Em carta de dezenove de agosto de 1926, Adorno escreve a Berg o seguinte sobre suas experiências práticas com a composição dodecafônica: “Algumas palavras mais sobre a técnica dodecafônica (...). Eu mesmo agora tenho trabalhado mais com ela e desde dentro a questão de fato aparece bastante diferente. Em particular porque é apenas então que podemos entender o *alívio* oferecido pela técnica: notadamente que a possibilidade de *continuação* é sempre garantida pelo conteúdo da série. (...) ...nesse meio tempo eu passei a ver isso como o

Wozzeck, desde suas primeiras obras, pôde apontar respostas diferentes ao problema referente à composição de grandes formas musicais autônomas já no contexto da música atonal livre, sem precisar lançar mão dos “novos princípios formais”, que se queriam substitutos da tonalidade.

Por essa época, se compararmos os ensaios que Adorno dedicara à interpretação da música de Schoenberg e Webern com aquilo que escrevera sobre a música de Berg, talvez ainda não sobressaia claramente o quão mais promissor e mesmo mais esteticamente verdadeiro parecia ser o caminho escolhido pelo compositor do *Wozzeck* frente a seus companheiros de viagem. Por outro lado, como veremos na segunda parte de nosso trabalho, a partir da década de 1940, o papel fundamental que Adorno localizava na música de seu antigo professor de composição acabará por ser decisivo quando se tratar da formulação dos traços mais concretos de um modelo musical informal capaz de fazer frente à crescente tendência à fetichização dos meios técnicos e do material, diagnosticada por Adorno nas vanguardas do pós-guerra.

Entretanto, o primeiro ensaio de 1925 sobre o *Wozzeck* e sobre a música atonal livre de Berg, que antecederia sua ópera, já começa a nos fornecer elementos de compreensão tanto musico-imanentes e técnicos, quanto referentes ao sentido histórico-filosófico da música berguiana que posteriormente, na monografia dedicada ao compositor e nos textos de maturidade sobre o mesmo, tomarão um corpo mais imponente e assertivo. No ensaio de 1925, Adorno parte de uma reflexão sobre a gênese da atividade composicional de Berg sob Schoenberg. Com relação a essa gênese, dirá Adorno, a música de Berg receberia seu impulso mais fundamental, assim como a do próprio Schoenberg, do enfrentamento da problemática referente aos modos de relacionamento entre o material emancipado da tonalidade e as

perigo no dodecafonismo. O processo originário de escuta é quebrado muito cedo; não há nenhuma garantia de que a relação ao material, que representa uma ‘multiplicidade definida’, genuinamente envolva *aquela mesma* possibilidade de continuação demandada pelo ouvido em um dado ponto em sua forma particular! Eu me recuso a aceitar que deveria ser proibido, mau ou ‘teimosia’ escrever algo como o final da quinta peça orquestral [op. 16 de Schoenberg]”. Adorno; Berg, op. cit., p. 71. Em 1927, o teor é ainda mais direto: “Após ouvir frequentemente o quarteto de Schoenberg [o terceiro quarteto de cordas] e estudar a Suite op. 29 *de muito perto*, eu não posso mais ignorar a percepção de que para Schoenberg a técnica dodecafônica se tornou uma receita *no final das contas* e funciona *mecanicamente* (...). Essencialmente nós todos já sabíamos disso, mas ainda ninguém havia ousado falar.” Ibidem, p. 110.

grandes formas pertencentes à tradição da música tonal. Contudo, afirmará Adorno, a resposta de Berg desde sua primeira obra evidenciará uma abordagem notavelmente distinta. É isso o que Adorno quer sublinhar no início de seu texto ao tecer algumas considerações gerais e preliminares a respeito do conceito de “escola” em relação à expressão Segunda Escola de Viena, considerações estas que o levam a afirmar como deveríamos entender a relação entre Berg, Schoenberg e sua escola.

Segundo afirma Adorno, a música de Berg não pode ser entendida apenas remetendo-a aos ensinamentos e ao modelo de Schoenberg, ela só se deixaria entender quando conseguíssemos atentar para o modo como Berg, partindo das lições sobre a técnica de composição tidas com o mestre, passa a explorar um caminho radicalmente particular a partir da *Sonata op.1*. O que o filósofo visa salientar aqui, no início de seu ensaio, é o caráter irredutivelmente individual da “escolha livre de Berg por Schoenberg” como seu guia no campo da técnica composicional. Mais do que isso, com referência ao conceito de “escola” associado a Schoenberg, Adorno visa salientar que à luz dessa escolha, não poderíamos deixar de perceber a contradição fundamental entre o indivíduo burguês emancipado e crítico com relação aos cânones da tradição e o conceito de escola artística, fundado na estabilidade de práticas que originariam esses cânones em um contexto proto burguês.

Ou seja, ao mesmo tempo em que afirma a impossibilidade histórica de uma verdadeira escola de composição no interior de uma sociedade capitalista avançada, junto a qual organizações de procedência pré-moderna da divisão do trabalho estético à base das antigas escolas e ateliês artísticos estariam estruturalmente vetadas, essa impossibilidade, por sua vez, já aponta para como a relação com a tradição seria pensada no interior do círculo schoenberguiano. Círculo este onde a ênfase no conhecimento íntimo do ofício composicional vinha acompanhado da clara consciência em torno da impossibilidade da restauração e da reconstrução dos cânones formais objetivos da tradição.

Toda essa reflexão preliminar de Adorno sobre a relação entre Berg e a “escola” de Schoenberg serve à intenção de sublinhar posteriormente o

caminho particular e irreduzível a Schoenberg seguido por Berg na exploração das possibilidades compositivas do novo material sonoro livre da tonalidade. Dois trechos do início desse ensaio são elucidativos com relação a esse ponto: “o ofício que, enquanto ofício, se desligou polemicamente do sentido que forma parte do conteúdo de uma arte não quer nem pode construir uma tradição. Que se tenha desligado significa a ruptura com a tradição.”²¹² Ou seja, o fato de Berg ser discípulo de Schoenberg não poderia significar que comportamentos reprodutores das práticas deste da parte daquele visassem o estabelecimento de algo como uma nova tradição. Isso fica mais claro quando Adorno afirmar que:

Alban Berg se decantou na escolha por Schoenberg e aprendeu com ele a técnica de composição. No entanto, nem da proximidade das intenções determinantes, nem da relação pedagógica se pode deduzir os conteúdos de sua música. Ser discípulo de Schoenberg por escolha, e mais decisivamente ainda que na fidelidade artesanal, significa não ser seu discípulo, senão, como ele, começar rompendo com toda objetividade pré-estabelecida sob o signo da solidão, deixando o poder da confirmação somente a essa verdade que prescreve solidão.²¹³

Segundo coloca Adorno na sequência de seu argumento, o aspecto decisivo da técnica de composição que Berg aprendera com Schoenberg fora a “forma de variação”, um aspecto cuja flexibilidade e natureza dinâmica mostravam-se, desde o início, propícias a não fixação das práticas do pupilo naquela do modelo fornecido pelo professor. Mais do que isso, será frente ao conteúdo ideológico da expressão musical tonal, frente a seu mecanismo aparentemente irreduzível de repetição de elementos convencionais, mesmo em meio a um contexto de sentido já grandemente instaurado por uma subjetividade livre ao longo do século XIX que a forma de variação se legitimará como meio compositivo privilegiado na música de Berg: “Ao ofício que se volta para si a fim de liberar-se do lastro produzido pelo conteúdo

²¹² Adorno, *Alban Berg: Zur Uraufführung des “Wozzeck”*. GS 18, p. 456.

²¹³ *Ibidem*, p. 456.

enganoso da expressão se lhe oferece adequadamente a forma de variação.”

214

A explicação que Adorno fornece da gênese e do sentido dos processos de variação e da forma de variação nesse ensaio constitui provavelmente uma de suas formulações mais antigas da dialética imanente da forma musical autônoma que dominará, sempre com ajustes e reflexões suplementares, suas interpretações de obras de outros compositores. Nos termos em que se dá aqui no ensaio de 1925 sobre Berg, as formulações de Adorno a esse respeito visam duas coisas: primeiro, formular histórico-filosoficamente o sentido tradicional da forma de variação e, segundo, explicar como Berg o modifica e, com isso, acaba afastando-se até mesmo do modo como Schoenberg teria pensado os procedimentos de variação. Quanto ao primeiro ponto, Adorno afirma que a forma de variação, que nesse momento de seu argumento coincide com a tradicional forma tema e variação:

(...) leva à perfeição a economia do [aspecto] técnico ao demonstrar de maneira perspicaz que o contexto musical é controlado como modificação de algo igual; sua legalidade se esgota no material musical ou, mais precisamente: seu material não necessita nenhuma outra legalidade que a musical, e sua totalidade musical é a totalidade de referências ao tema.²¹⁵

Concebida nesses termos a forma de variação, ou simplesmente a variação, é o procedimento formal que instaura o contexto de sentido musical como um contexto de sentido imanente, no qual o sentido de um elemento é dado unicamente pelas relações que esse elemento estabelece com os demais e, principalmente, com o tema. No entanto, para que isso seja possível, a imanência em relação ao âmbito extramusical transcendente é conquistada a partir da incorporação da dialética entre imanência e transcendência no interior da própria imanência da forma musical. Do contexto geral de relacionamento mútuo e coerente entre o material por meio da variação advém a totalidade ou,

²¹⁴ Ibidem, p. 457.

²¹⁵ Ibidem, p. 457.

em termos musicais, a forma. Essa seria uma descrição da lógica musical encerrada na concepção tradicional da forma tema e variações, ou forma de variação como a chama Adorno.

O interessante para o argumento de Adorno, porém, vai mais além de tal descrição. A partir desta o filósofo situa a seguir uma contradição inerente à própria lógica dessa forma, uma contradição que acaba apontando a sua superação dialética. O desvelamento dessa contradição teria início no momento em que se começa a submeter o próprio tema, o próprio ponto de referência inicial, a transformações por meio de procedimentos de variação. Nesse momento, dirá Adorno, a tendência lógica é a de que o acaso (o acaso temático) passe a reger os graus de identidade e não-identidade entre parcelas do material, já que a referência temática tende a não ser mais posta de modo claro:

O tema mesmo está submetido à história. À medida que começa a ser no marco de uma objetividade formal como sempre pré-desenhada e se vela ludicamente em variações, mas ainda não desaparece, não deixa já à livre escritura ser, mas ao mesmo tempo devir e extinguir-se: devir a partir da dialética que ele encerra e que as variações desdobram; extinguem-se nestas pela pressão desta dialética que ocupa seu lugar sem poder persistir aí. Com o que a referência das variações, que unicamente deveria basear-se no tema, se abandona ao acaso, por mais que este esteja completamente assegurado desde o ponto de vista técnico. A forma de variação já não se basta a si mesma, ou, ali onde é levada mais adiante, se contradiz.²¹⁶

Essa transição do sentido imanente da forma de variação no interior da música tradicional tonal, onde os modelos formais estavam ainda em menor ou maior grau garantidos, para o interior da composição de grandes formas autônomas no âmbito do material pós-tonal, estaria à base das primeiras obras de Berg, assim como em obras anteriores e modelares a esse respeito como a *Sinfonia de Câmara op. 9* e o *Segundo Quarteto de Cordas* de Schoenberg. Junto ao novo material melódico-harmônico dessas peças, essa lógica imanente à forma da variação coagula-se no processo chamado por

²¹⁶ Ibidem, p. 457.

Schoenberg de variação em desenvolvimento. Na afirmação de Adorno, nessas obras: “a variação em desenvolvimento se apodera de toda a sonata (...)”, sendo o saldo positivo dessa liberação da forma de variação dos entraves do material tonal a superação mais importante do caráter externo das arquiteturas abstratas da Sonata: “Nenhum esquema abstrato subjaz à sonata; esta desemboca numa forma que ao final, por assim dizer e ironicamente, se manifesta como sonatística.”²¹⁷ Ou seja, a referência aos modelos formais se mantém apenas no “tom”, na fisionomia dessa música. Mas mais do que isso, Adorno visa também enfatizar o sentido de superação dialética do ideal sinfônico classicista beethoveniano, alcançado por essa radicalização dos processos de variação, principalmente com relação à música do período atonal livre de Berg.

De fato, Adorno afirmará que o elemento determinante da obra musical berguiana, “a tensão mais importante do modo compositivo de Berg”, será a “técnica sonatística em variações”, caracterizada pela tensão entre a “motívica particular e a extensividade sinfônica”. A partir dessa colocação, Adorno propõe uma comparação com o tipo de tensão entre o particular e a totalidade que alimentara de modo característico a obra do período médio de Beethoven. Sobre essa comparação Adorno nos dirá inicialmente que: “O sentido da tensão entre o mínimo e o todo é contraditoriamente diferente em situações que se enfrentam absolutamente entre si.”²¹⁸ A seguir, segue-se uma distinção que será extremamente elucidativa entre o sentido e a função ocupada pelo *motivo rítmico* em Beethoven e a *figura melódica* em Berg.

Sobre o motivo rítmico em Beethoven, temos que: “O movimento sinfônico de Beethoven tem seu fundamento na repetibilidade do motivo rítmico, e, por outro lado, a existência do movimento sinfônico meramente permite que o motivo rítmico se repita.”²¹⁹ No caso de Beethoven, essa tensão entre o motivo e a forma global não apenas estava assentada na legalidade da tonalidade como servia para produzir novamente a mesma. Os motivos geradores em Beethoven geralmente apenas reproduzem melodicamente e

²¹⁷ Ibidem, p. 458.

²¹⁸ Ibidem, p. 458.

²¹⁹ Ibidem, p. 458-59.

como que “em miniatura” relações tonais básicas. No contexto pós-tonal, esse modo de relação entre a parte e o todo se perde e acaba por forçar a mudança na função do motivo em relação à forma.

No caso da música atonal de Berg, o motivo perde a possibilidade de, através da reiteração rítmica, poder funcionar como o elemento gerador de coerência e de forma por excelência. Ao se referir ao motivo em Beethoven como um “motivo rítmico”, Adorno está aludindo ao fato de que no âmbito da música *tonal*, ritmo e altura são indissociáveis *no* motivo. Já no caso da música *atonal*, abre-se a possibilidade para o ritmo se separar das alturas na formação dos motivos. Isso quer dizer que o próprio motivo, nesse último caso, assim como já anteriormente o tema, passa a perder seu caráter estável e repetível. Disso advém que em Berg: “O motivo irrepetível já não aparece essencialmente como rítmico. Dispensado do respeito à simetria, submetido à metamorfose [*Verwandlung*], contém como núcleo a figura melódica [*melodische Gestalt*].” ²²⁰

Essa modificação do estatuto da relação dialética entre a parte e o todo nos movimentos de pretensão sonatístico-sinfônica em Berg é extremamente significativa para Adorno. Porque enquanto a tonalidade regia tal processo dialético em seu funcionamento mais íntimo, a essa tensão entre os polos da dialética musical estava vedada a transcendência em direção a uma grande forma musical realmente livre dos esquemas de ordenação arquitetônico-temáticos responsáveis pela atualização dos modelos formais tradicionais. Já a partir dessa superação alcançada no terreno da atonalidade livre em Berg, o caráter exterior da lei formal cede passo a uma grande forma calcada na transformação contínua do material, uma transformação que não necessita mais conceber os momentos de identidade no interior da forma de modo explícito. Por isso Adorno poderá afirmar com respeito à modificação do estatuto da lógica das grandes formas na música de Berg em comparação com o universo beethoveniano:

²²⁰ Ibidem, p. 459.

Com a lei que expira se perde a repetibilidade do motivo. Mais ainda, sua irrepetibilidade exige precisamente a constante metamorfose e com ela a forma total, que não se soma abstratamente a partir de seções parciais em si acabadas, mas que está imediatamente disposta na mônada motívica: aquela forma cuja garantia antes era justamente a repetibilidade do motivo.²²¹

O outro ponto fundamental a que Adorno dedica especial interesse em seu ensaio de 1925 sobre Berg é, como já aludimos acima, a diferença entre a música de Berg e Schoenberg no que tange o problema da grande forma. Será ao abordar esse ponto que Adorno irá expor mais detidamente a função estruturante das figuras melódicas na música de Berg. Vimos acima como a tendência inerente da forma de variação a relativizar o próprio tema [uma tendência já presente nas *Variações Diabelli*] apontava para uma contradição de base no seio dessa forma. Ao se perder o ponto de referência temático, as relações e referências temáticas tenderiam a estarem regidas pelo acaso. No entanto, com a passagem para o âmbito da música atonal, essa tendência que a primeira vista parecia ameaçar o próprio sentido da forma de variação encontra sua resolução na função desempenhada pelas figuras melódicas, à medida que estas passam a funcionar como figuras fundamentais [*Grundgestalten*], provedoras de coerência implícita. Tudo se dá como se a tendência que se apresentava como ameaçadora ao próprio sentido da forma no âmbito da tonalidade fosse incorporado como algo positivo ao se passar para o âmbito da liberdade frente à resolução das dissonâncias e às estruturas tonais. Esse fato será o que marcará a diferença fundamental entre a variação berguiana e aquela schoenberguiana. No entender de Adorno, tudo se passa como se frente à ameaça de perda de sentido na radicalização da lógica da variação Schoenberg, por fim, não estivesse disposto a abdicar do papel fundamental reservado anteriormente ao tema. Já a música de Berg assumiria a lógica imanente à forma de variação até o ponto da inflexão dialética.

Vimos anteriormente que o sentido mais profundo da técnica dodecafônica no *Quinteto* de Schoenberg dizia respeito ao fato de que aí a relação entre a forma e a serialização da escala cromática coincidia com uma radicalização do princípio da variação, que passava a determinar de modo tão

²²¹ Ibidem, p. 459.

completo o material a ponto de a forma de uma peça passar a coincidir com sua estrutura temática. Contudo, se lembrarmos do que então dissemos, essa coincidência, no caso de Schoenberg, dizia respeito a uma indiferença entre o tema de sonata e a forma-sonata. Isto é, a referência ao tema não desaparecia completamente da prática schoenberguiana. Já no caso de Berg, Adorno afirmará o seguinte:

No lugar do discreto contraste entre tema e variação, aparece a gênese dos próprios temas *na* variação. Cada tema da sonata [op. 1 de Berg] é ambíguo e polissêmico, arranca de si o seguinte ou aparece como sua antecipação. Todos se comportam mutuamente como variações, só que seu sistema de referência temática já não se descobre, mas permanece oculto na alocação dos temas, de modo que, captando em termos paradoxais o sentido dessa técnica, pode-se dizer que o tema das variações é a forma sonata enquanto quintessência de todos os parentescos intermediários.²²²

O perigo do acaso temático é assumido por Berg e a superação deste aparece como tarefa de sua forma. Aparentemente, pode parecer que Adorno não está realmente dizendo nada de novo em relação aquilo que afirmara em relação à *Serenata* de Schoenberg. Como vimos, o que o autor chamou de “ironia constitutiva de forma” em relação a essa peça dizia respeito justamente ao caráter ambíguo e polissêmico ostentado pelos diferentes temas da peça e pelo seu relacionamento recíproco, o que por fim levava a desestabilização da referência aos modelos formais tonais, onde a estabilidade na alocação funcional dos temas estava estabelecida muito mais firmemente. No caso da *Serenata*, isso demonstrava que o compositor não teria forçado uma adequação entre o novo material e as antigas formas impondo um princípio de organização superior ao material, o que terminava por nos impedir de predicar uma forma-sonata ou um gênero antigo da peça de Schoenberg, restando a mesma uma obra aberta e não resolvida em termos formais.

Qual a diferença em relação ao proceder de Berg? A diferença essencial resulta do fato de que ao fragilizar os próprios pontos de referência estáveis representados pelos temas, Berg abre a dimensão temática para um novo

²²² Ibidem, p. 458. Grifo nosso.

regime de articulação da forma, uma forma que superaria a aparência de acidentalidade com que as referências entre os elementos musicais tendiam a se estabelecer em peças como a *Serenata*, ao mesmo tempo em que contornaria a necessidade de se recorrer à técnica dodecafônica como um princípio formal garantidor de coerência e compreensibilidade.²²³ A maneira com que Berg asseguraria a coerência no processo de construção imanente do sentido musical com um manejo dos procedimentos de variação que passam a dissolver até mesmo a unidade mínima representada pelo tema passaria, portanto, por um princípio “motívico” que ficaria conhecido posteriormente, na monografia de Adorno sobre o compositor, como o princípio da transição mínima. O pressuposto para esse novo tratamento temático do material, que em seu primeiro ensaio sobre Berg Adorno situa junto ao *Quarteto op. 3*, segue-se do dito acima:

Temas que constantemente querem mutar um no outro têm que articularem-se motívicamente de múltiplas maneiras. Uma melodia fechada e espaçosa segue sendo o que é e descansa em si; um grupo, criado a partir do múltiplo e aforisticamente aberto, permite uma iluminação cambiante e prossegue sem interrupção.²²⁴

Com a desvalorização da aparência de identidade do tema a coerência do discurso musical fica ameaçada na medida em que tal aparência correspondia ao fato de o tema servir como ponto de referência fixo às variações sofridas pelo material. Com a fragilização dessa função na música de Berg passamos a um contexto musical onde toda ocorrência temática parece fazer referência a todas ou quaisquer outras das demais de modo praticamente

²²³ Lembremos aqui que o caráter geral de rondó da *Serenata* para o qual Adorno chama a atenção dizia respeito justamente a esse aspecto “quase casual” com que os diferentes temas da peça pareciam se suceder, na falta do efeito da tonalidade que antes garantia largamente o caráter de consequência lógica ao encadeamento das ideias musicais. Esse aspecto pode ser tomado como evidência da ausência de um princípio regulador superior, o qual no caso do *Quinteto* passa a existir com a técnica dodecafônica. Daí o fato de que finalmente a referência ao universo formal da tradição possa se estabilizar nessa última composição. No caso do *Quinteto*, como vimos essa estabilização da referência à forma-sonata era entendida como uma reconstrução crítica, subjetiva, da objetividade do modelo formal; crítica porque a realização e apropriação subjetiva da forma coincidia com a superação do caráter alienado, objetivo, exterior, ostentado pela Sonata em pleno século XX após a superação da tonalidade.

²²⁴ Ibidem, p. 458.

casual. Por outro lado, essa “relativização do tema” acaba por levar a se instituir o motivo como a unidade estrutural básica da música sem que a figura do tema tenha que estar necessariamente presente. O motivo em Berg corresponde aqui de perto ao que Adorno já havia chamado de “figura melódica”. É a esse tipo de material que, com relação às consequências que enseja, tenderia a possuir um caráter “múltiplo e aforísticamente aberto”. Contudo, como vimos, essa noção de motivo e de figura melódica utilizada por Adorno não corresponde simplesmente à noção genérica de motivo rítmico, mas se aproxima daquela, mais específica, de “motivo da variação”. Isso quer dizer que por motivo devemos entender aqui não apenas um conjunto de notas em uma sucessão fixa ou uma figura rítmica, mas que virtualmente qualquer elemento musical, até mesmo uma única nota ou mesmo um contorno melódico poderá constituir um motivo. Nesse sentido, a expressão figura melódica pode ser enganadora.

De qualquer modo, será esse tipo de unidades mínimas que será utilizado por Berg não apenas como ponto de partida para a variação, sendo posto ao início dos movimentos, mas principalmente como elemento de mediação, de ligação entre momentos musicais distintos ao longo de toda a forma. Portanto, essas funções desempenhadas pelos “motivos” no interior da técnica bergiana da variação são o que deixam entrever de que modo o problema referente à constituição de formas extensas é aproximado pelo compositor no contexto atonal.

Comparada com um motivo tonal, a figura melódica atonal se caracteriza como uma unidade mais “abstrata”, na medida em que não se encontra mais presa à repetição de um mesmo ritmo. Sua irrepetibilidade, nesse sentido, diz respeito ao processo de reiteração ao longo da textura temática no sentido tradicional. Contudo, a figura melódica, como cerne motivico, possui a possibilidade de ser reiterada em outro sentido, em outra dimensão, naquela que Adorno chama de estrutura temática. Apenas que aí, no caso de Berg, tal reiteração nunca será apenas a repetição inalterada das figuras, mas sempre se pressuporão já modificadas pelos procedimentos de variação. Isso significa que a variação no interior da música atonal não pode ser mais entendida apenas como uma técnica de composição responsável por fornecer à

aparência do movimento musical uma forma amparada no jogo de relações de identidade e não-identidade, mas deve ser pensada em relação à própria constituição do material musical mais básico a partir do qual a percepção da forma é apenas um fenômeno posterior.

Vimos como essa lógica servira para explicar a técnica dodecafônica, quando a *Grundgestalt* era equiparada a uma reordenação da escala cromática. Tudo se passa como se Adorno, a despeito dessa proximidade, quisesse sustentar a primazia e a irredutibilidade do princípio da variação motivico-temática sobre sua absolutização e coagulação nas operações dodecafônicas. No caso da música atonal de Berg, o estabelecimento de um modo de composição que encara a relação entre os elementos mínimos, seus “motivos”, e a forma temporalmente extensiva nesses termos, corresponde a sua peculiar concepção de sinfonismo, um sinfonismo que, como fica claro no ensaio de Adorno, não se restringe à composição de sinfonias, mas determina o caráter mais geral da música do compositor. E é em relação a esse caráter que a distinção em relação não apenas a Beethoven, como novamente a Schoenberg, se clarifica ainda mais:

Neste [Schoenberg] a metamorfose motivica tem seus limites na consistência do tema. Destruído o tema fechado pela variação, para Schönberg – que a cristalizou – a metamorfose não se converte na entidade musical sustentante. Ele chega, sem dúvida, à motivica particular. No entanto, ao invés de extrair de sua transformação as forças criadoras da forma, agrupa as partículas melódicas, a princípio inclusive renunciando a qualquer trabalho motivico-temático, em temas de ordem superior (...). O fato de que Schönberg ainda conserve o tema depois de sua desapareição alude à origem lírica de sua música. Toda música lírica enraíza no tema e cresce desimpedida a partir dele. Para a sinfônica, por outro lado, o tema é meramente a fachada por trás da qual se prepara a identificação entre motivo e movimento. Cai [a fachada] enquanto este [o movimento] é levado a cabo.²²⁵

Em termos simplificadores, o procedimento de Schoenberg tenderia mais a ser caracterizado como sintético e o de Berg de analítico. Segundo afirma Adorno, com as *Três peças orquestrais op. 6*, a direção seguida por esse

²²⁵ Ibidem, p. 460.

peculiar sinfonismo berguiano, ao mesmo tempo em que afastará o compositor do mestre Schoenberg, o aproximará da maneira como a questão da grande forma fora pensada por Mahler. Para Adorno, serão nessas peças que a confrontação de Berg com a tradição do sinfonismo do século XIX tomará a forma mais característica no que toca ao modo peculiar com que Berg explora os meandros da técnica de composição baseada na variação motivico-temática. Para o autor, nas *Três peças* a “técnica da metamorfose de Berg coincide exatamente com a mahleriana”.²²⁶ Ou ainda:

O que em Mahler, ainda num giro psicológico, alcança a banalidade, o leva a cabo construtivamente em Berg a motívica particular, que renuncia por inteiro a fachadas temáticas e uma e outra vez se descarrega na forma.²²⁷

Assim como no que tange a Berg, o primeiro ensaio de Adorno sobre Mahler também já anuncia praticamente todos os principais elementos interpretativos que na década de 1960 serão profundamente elaborados na monografia sobre o compositor. Em *Mahler hoje* de 1930, Adorno situa junto à música do compositor um fenômeno precoce da “evasão do espaço musical burguês” por intermédio da reflexão sobre a grande forma característica dessa própria música, uma evasão que guardaria similitudes importantes aos desdobramentos atonais e dodecafônicos posteriores. A relação conflituosa de Mahler com a grande tradição da música sinfônica burguesa pode ser resumida na seguinte colocação de Adorno:

(...) ele pretende a salvação do cosmos formal da música ocidental pensando junto os escombros de seu estrato mais baixo e seus conteúdos de verdade mais elevados. Para ele, a depravada essência por baixo da forma é o único lugar em que se conservam as verdadeiras imagens a que as formas em vão apostrofam (...).²²⁸

²²⁶ Ibidem, p. 461.

²²⁷ Ibidem, p. 461.

²²⁸ Adorno, *Mahler heute*. GS 18, p. 228.

É a partir dessa característica que Adorno visará distinguir a música de Mahler dos conteúdos poéticos sublimes do romantismo idealizante. Frente à aparência de eternidade ostentada pelas ideias formais, a mobilização de elementos musicais banais por Mahler, esse “submudo da música”, como dirá Adorno. Uma mobilização que ocorre no interior mesmo de uma reflexão sobre o problema musical formal por excelência da tradição, o problema das grandes formas sinfônicas, redundando num esforço radical de desmitologização já no seio da tonalidade. O relacionamento dialético de Mahler com o Romantismo é algo que cinde a aparência de sua música no entender de Adorno e a essa cisão o filósofo visa caracterizar, em termos musicais, com relação à problemática das grandes formas sinfônicas.

A um estrato mais exterior que ainda soa patentemente romântico, a música de Mahler contrapõe um estrato subterrâneo que seria verdadeiramente o essencial. Assim como Berg, nos dirá Adorno, Mahler, ao incorporar temas e melodias de origem popular como material básico para seus movimentos sinfônicos, produzira uma crítica ao ideal sinfônico classicista beethoveniano. Comparado à forma sinfônica enraizada na exposição e recapitulações de temas dispostos a partir de relações simétricas de motivos rítmicos, os temas mahlerianos tenderiam a assimetria e à abertura, o que motivaria um tratamento subsequente de caráter muito mais improvisatório, afastado das preocupações arquitetônicas da Sonata. Comparado com Beethoven, portanto, também o dinamismo da forma sinfônica em Mahler muda de sentido. Ao acolher traços da melódica arcaica provenientes dos temas das canções populares, o tipo de trabalho e de mediação sinfônica transforma-se obrigatoriamente aqui:

O dinamismo de Mahler penetra grandiosamente nesses temas na medida em que permanecem “abertos”; isto é, nem a forma é configurada a partir deles pelo trabalho motivico repetitivo, nem são eles estaticamente engastados um junto ao outro - como nos intentos folcloristas-; as ligações entre eles se suprimem, um segue ao outro numa produção incessantemente fresca. Com o que de nenhum modo desapareceu o trabalho motivico. Pelo contrário, à incomensurável produção temática de Mahler subjazem quase sempre conexões motivicas que em ocasiões, na *Sexta* e na *Canção da Terra*, se fazem apreensíveis. Mas as conexões motivicas são em

sua maioria *latentes*: não são princípios da arquitetura, mas células as que a totalidade emerge sem que nunca sejam construídas segundo o padrão abstrato da totalidade. O princípio da figura fundamental [*Grundgestalt*], enquanto *unidade temática latente que quase nunca se revela*, às vezes apenas reluz no contexto superficial do todo: esse princípio construtivo, que é o primeiro que verdadeiramente violou o direito da superfície formal dada de antemão já se encontra essencialmente desenvolvido em Mahler, e é aqui, não no âmbito melódico-harmônico ou instrumental, tampouco em uma lendária fácil compreensibilidade (...) aonde se encontra sua autêntica atualidade.²²⁹

Seis anos após esse texto, portanto em 1936, Adorno introduzirá então o conceito de *variante* para distinguir esse tipo de trabalho de variação motívica, que não possui como modelo de base um tema no sentido forte, mas que se exerce justamente com o intuito de impedir que unidades de coerência de ordem superior como os temas de sonata se estabeleçam como o ponto de apoio às simetrias tão necessárias aos modelos formais externos, do sentido tradicional de trabalho temático:

Se se quisesse ousar expressar em uma palavra a lei formal da música de Mahler – essa totalidade extensiva que se subtrai à fórmula anatematizadora mais radicalmente que qualquer outra –, esta lei poderia chamar-se variante. (...) sua variante não conhece, como a variação, um modelo estabelecido e formalmente peremptório, pelo qual se provaria mediante intervenções dialéticas. Seu intento de evasão do espaço musical burguês se realiza tecnicamente melhor ao quitar a validade do tema como objetivação, como coisa musical em certa medida. Este é reduzido a escombros, àquelas banalidades que tanto enfastiam a todo gosto medíocre; os escombros do mundo das coisas, mas arrojado ao rio de lava da intenção, com o que perdem qualquer forma em si endurecida.²³⁰

É importante notarmos que o que Adorno afirma nessas passagens não corresponde a dizer que Mahler simplesmente partiria, acolheria ou usaria materiais oriundos de fontes musicais populares ou folclóricas como inspiração inicial ou referência básica de seus movimentos sinfônicos. Pelo contrário, é de uma reflexão sobre o problema formal próprio ao gênero sinfônico, uma

²²⁹ Ibidem, p. 231-322. Grifo nosso.

²³⁰ Adorno, *Marginalien zu Mahler*. GS 18, p. 235-36.

reflexão que tradicionalmente se estabelecera como intimamente dependente do relacionamento recíproco entre unidades materiais como os temas, os motivos, etc, e a totalidade estrutural da forma, que sua “solução” é encontrada junto à reconcepção do papel mediador ocupado pela técnica de composição baseada na variação motivico-temática, a qual seria dada a nova acepção do princípio da variante.

Essa reconcepção inverte o sentido habitual com que o trabalho temático havia sido pensado tradicionalmente, isto é, como o meio através do qual o conjunto de relações ao tema é estabelecido como *a forma*. A técnica da variante diz respeito justamente a essa inversão, ao fato de que ao invés de compor a totalidade das relações materiais, o trabalho temático passa a ser exercido como o mecanismo através do qual o material musical altamente articulado da tradição tonal clássica, material este que se apresenta ao compositor de sinfonias no século XIX em bloco, já altamente pré-composto (pensemos apenas na primazia funcional nesse material de estruturas temáticas como o período e a sentença), pode ser *decomposto*, resultando então na aparência de banalidade com que o material se apresenta na música de Mahler.

De certa maneira, a aparência de banalidade resultante do tratamento dispensado por Mahler ao material advinha diretamente da tonalidade. Não são seus temas o que de fato estão sendo caracterizados como banais por Adorno, mas suas figuras fundamentais, e essas, como se pode depreender da citação acima, não são legíveis ou audíveis enquanto imediatamente temáticas. Banal aqui se refere antes de qualquer coisa ao fato de que o material estrutural básico que serve de ponto de referência “oculto” aos temas corresponde a relações tonais elementares e “abstratas”, como os intervalos de terça ou de quinta, por exemplo. A diferença com relação ao motivo rítmico de Beethoven está justamente nessa inaudibilidade. Já no caso da música atonal, a aparência de banalidade do material desaparece ao mesmo tempo em que a tonalidade, contudo, o caráter simples e abstrato em termos temáticos das figuras fundamentais continua a existir. Antes do termo *Grundgestalt* tender a ser associado exclusivamente à série de doze sons, conjuntos menores de notas que a escala cromática e mesmo aspectos ainda mais abstratos do material

puderam servir como repositório formal para a tessitura das relações musicais de uma peça e cumprir, dessa maneira, a função de mediação entre unidades musicais maiores como os temas. Isso fica claro quando Adorno reflete sobre o conceito de figura fundamental em um ensaio de 1927 sobre as *Seis Peças para Orquestra op. 16* de Schoenberg.

O problema colocado por essas peças de Schoenberg seria o de conjugar a pequena forma da peça de caráter com uma grande textura orquestral polifônica amparada em processos de variação e desenvolvimento temáticos. Ou seja, aqui a justificativa da desvalorização do substrato temático em direção às figuras fundamentais virá da própria ideia da peça. Nesta, dirá Adorno: “A técnica da variação de Schönberg se mantém, certamente, como princípio de desenvolvimento. Mas a brevidade da forma assimétrica, posta como algo único, impede a ampla e autônoma apresentação dos temas (...)”.

²³¹ As figuras básicas das peças orquestrais serão comparadas por Adorno à série dodecafônica em termos de função. No entanto, tais figuras se distinguirão das posteriores séries em que, além de não serem formadas pelas doze notas da escala cromática, consistem, na maioria das vezes, em meras estruturas intervalares. E, o que é mais importante, as figuras não perfazem uma técnica propriamente dita, mas consistem apenas no material de base a partir do qual as unidades de ordem superior, como as melodias mais amplas, os “temas” das peças, são compostos. Vale a pena reproduzir o exemplo musical fornecido por Adorno nesse ensaio.

Como se pode observar no exemplo abaixo, cujo procedimento de análise é da mesma natureza do que será realizado no livro sobre Berg, as figuras fundamentais consistem em grupos de notas cuja estrutura intervalar pode ser mantida invariável através das inversões, transposições e retrogradações, mas que também podem ser manipulados de modo mais livre através de permutações entre suas notas, o que evidencia que para Adorno a fixação da ordem das notas aqui não representava um tabu. ²³² Ao mesmo

²³¹ Adorno, *Schönberg: Fünf Orchesterstück, op.16*. GS 18, p. 336.

²³² Várias das figuras apontadas por Adorno correspondem a inversões e retrogradações literais umas das outras. Contudo, em alguns casos uma figura que corresponde a uma variação do contorno de outra figura anterior é considerada pela notação de Adorno como a mesma figura, o que acaba por relativizar até mesmo a estrutura intervalar dos grupos como o

tempo essas figuras servem como elementos de coesão no interior de unidades melódicas mais amplas (não necessariamente temas, mas figurações mais longas, por exemplo). Contudo, raramente são ouvidas como elementos temáticos no sentido tradicional, isto é, dificilmente podemos tomá-las como ponto de referência auditivo, no sentido de identidades razoavelmente fixas às quais podem ser remetidas o produto da variação.

The image displays seven numbered musical examples of Grundgestalten (basic figures) from Schoenberg's 'Cinco peças orquestrais op. 16'. The examples are distributed across various instruments:

- 1.** Violoncello (Vc.) and Contrabaixo (Kfg.).
- 2.** Flautas (Kl. Fl.) and Clarinetes (Kl.).
- 3.** Trompas (Hr.) and Fagotes (Fg.).
- 4.** Oboés (Ob.), Piccolos (Picc.), Violins (1. VL, 2. VL), and Fagotes (Fag.).
- 5.** Trompas (Hr.).
- 6.** Organ point (5facher Orgelpunkt) with a reference to examples 1 and 4.
- 7.** A single melodic line, likely for a string instrument.

Each example shows a specific intervallic structure, often labeled with letters like 1a, 1b, 1c, 2a, 2b, 3a, 4, and 5, indicating the relationship between the notes in the figure.

Fig. 1: Exemplo de *Grundgestalten* nas *Cinco peças orquestrais op. 16* de Schoenberg.²³³

aspecto invariável do processo. Por exemplo, a quinta ocorrência de 2a, no contrafagote, compasso 3 do primeiro exemplo (na numeração de Adorno pentagrama 2), varia a estrutura intervalar de 2m + trítone das ocorrências anteriores de 2a para outra que compreende uma 4J + 2M. Nesse caso, teríamos uma retrogradação do contorno de uma figura sendo tomada como ainda constituindo uma referência a figura 2a. Outro caso importante que nos leva a não sobrevalorizar a importância da fixação da estrutura intervalar na determinação das figuras fundamentais para Adorno é o da figura 3a, que consiste na verdade em uma nota repetida, o que faz com que aqui, ao contrário do que ocorrem na maioria dos demais casos, o ritmo tenha peso na determinação da figura. Por fim, o exemplo 4 ao conter uma passagem inteira feita de acordes classificada como 1c, sendo esta figura posteriormente identificada com a estrutura intervalar de 3M + trítone, estrutura que não esgota as possibilidades de interpretação daquela passagem, também aponta para a relativização da fixação da ordem da estrutura intervalar.

²³³ Idem, p. 339. Imagem retirada da versão digital das *Gesammelte Schriften*.

Se voltarmos agora por fim ao ensaio de 1925 sobre Berg, podemos ver que o que Adorno situará como o modo característico de conceber os procedimentos de variação por parte do compositor pode ser entendido como uma extensão do que Schoenberg realizara no âmbito das “peças de caráter” op. 16 para o domínio de estruturas de maior fôlego. Percebamos que antes Adorno sublinhara o afastamento de Berg em relação a Schoenberg no que diz respeito ao modo de tratamento do problema das grandes formas. Isso não quer dizer que a reflexão sobre a técnica composicional feita por Berg não possa se encontrar com a reflexão de Schoenberg em peças como aquelas do op.16. Não devemos encarar o afastamento de Berg em relação a Schoenberg como uma separação absoluta. Inclusive isso é o que podemos depreender também do ensaio de 1925 sobre o *Wozzeck* em cuja parte final o argumento de Adorno dialeticamente passa a explorar aquilo que finalmente aproxima Berg de Schoenberg, que por sua vez será o mesmo que acabará por afastá-lo de Mahler.

É a partir desse ponto de sua reflexão que o modo berguiano de encarar o problema da grande forma passa a se comunicar com a crítica ao psicologismo musical levado a cabo por Schoenberg desde o princípio com a ruptura com a tonalidade. Assim como em Schoenberg, a liberação da expressão musical da esfera do psicologismo fora localizada junto ao rompimento com a tonalidade, também em Berg essa liberação descreeverá o pressuposto fundamental da reviravolta em relação ao modo como tradicionalmente vinha sendo pensado o relacionamento entre o sujeito e o material musical através do trabalho motivico-temático amparado nos procedimentos de variação:

A partir do momento em que a harmonia pontual e seu correlato formal construtivo se emancipam do domínio da expressão psicológica sob a vontade construtiva, se produz uma reviravolta. Os componentes formalmente constitutivos, cuja objetividade o individualismo psicológico conservava de maneira desfigurada, se fundem. Mas o indivíduo explosivo deixa de ser meramente indivíduo. Este se libera da limitação da esfera da má individualidade porque escapa da coerção de representá-la. Aqui Berg separa-se historicamente de Mahler, com quem está essencialmente aparentado, e sua decisão por Schönberg se faz visível como livre

escolha. Apenas essa escolha, a abjuração do psicologismo por meio de sua consumação, fundamenta a consumada economia técnica.²³⁴

Imbricam-se aqui, portanto, a dissolução da tonalidade e a dissolução do sentido tradicional do trabalho temático em relação à aparência de totalidade da forma musical, aparência esta que sustentava o psicologismo da expressão musical como a função ideológica de “autorrepresentação” do Eu musical em sua relação com as formas herdadas da tradição. Esse giro em relação ao sujeito musical coincide com a compreensão de que essa função dependia, ao longo da música tonal, da não problematização do caráter objetivo ostentado pelas formas musicais tonais. Levados a seus pontos de inflexão, a tonalidade e o trabalho temático, pensados como dispositivos de “representação” e constituição das relações musicais imanentes, desembocam na crítica ao déficit objetivo de toda a lógica da expressão musical aceita até então.

Isso equivale à percepção de que os ideais formais e as formas tradicionalmente aceitas como objetos da composição musical perdem sua pretensa legitimidade ontológica. Ao fim desse processo crítico, afirmará Adorno, restarão como saldo as ruínas da objetividade e da subjetividade, que não desaparecem simplesmente. Frente a esse panorama, a imanência do trabalho composicional, aquilo que Adorno chamou de “economia técnica consumada”, “exige a responsabilidade da pessoa em vista das formas caoticamente feitas saltar em pedaços. Seus escombros são sua matéria; seu objeto está oculto”.²³⁵

Finalmente, será junto à ópera *Wozzeck* que, segundo Adorno, a crítica ao psicologismo da expressão musical se mostrará patentemente em toda sua dimensão, e apesar de toda a oportunidade de interpretar essa crítica tendo em vista a proximidade com que o gênero operístico enquanto drama se encontra do psicologismo da expressão musical, Adorno se deterá nesse ensaio na música composta por Berg. O drama da ruína do sujeito moderno é para Adorno aqui pensado a nível musical. Por isso o sentido de afirmações como: “Também a economia técnica do *Wozzeck* é a economia da metamorfose. Não

²³⁴ Adorno, op. cit., p. 462.

²³⁵ Ibidem, p. 462.

é outra a relação entre o núcleo motivico e a forma, assim como, por exemplo, no *Quarteto* [op.3 de Berg] ou nas *Peças para orquestra* [op. 6]”.²³⁶ A insistência de Adorno no aspecto técnico-musical do *Wozzeck* encontra-se justificado em seu texto na defesa da peça frente às acusações que sustentavam que a mesma ainda se encontraria sob o raio de influência do drama musical wagneriano.

Para Adorno, podemos afirmar que essa seria a pior maneira de se aproximar a ópera de Berg, já que o drama musical wagneriano representaria o caso máximo da psicologização da forma e da expressão musical, na medida em que aí a relação entre os elementos musicais particulares, seus *leitmotive*, e a totalidade da obra ganham seu sentido maior na referência ao drama e não, como queria o próprio Wagner, preferencialmente a partir do regime imanente das relações musicais.²³⁷ Ademais, o próprio drama inacabado de Büchner que serve de argumento à composição de Berg já desmente a aparência de unidade e totalidade que deveríamos esperar de um drama musical wagneriano. Além de seu caráter inacabado, soma-se a isso o fato de que qualquer aparência de imediatez e organicidade com a qual a peça pôde ser percebida em sua própria época encontrar-se-ia, no início do século XX, desmentida pelo distanciamento e pela corrosão trazidos pela passagem do tempo. É com essa ideia que Adorno introduz sua interpretação do *Wozzeck* em seu segundo ensaio de 1929 dedicado inteiramente à interpretação da obra:

²³⁶ Ibidem, p. 462. A peça permaneceu inacabada com a morte de Büchner em 1837.

²³⁷ As colocações de Jorge de Almeida sobre o drama musical wagneriano em um texto dedicado ao comentário dos dois primeiros ensaios de Adorno sobre Berg de que estamos tratando aqui ilustram muito bem esse ponto: “Em sua teoria do drama musical, Wagner argumentou que a unidade da obra seria conseguida com a expansão do princípio formal da sinfonia para a estrutura básica de peripécia e reconhecimento da tragédia clássica. Mas essa “forma sinfônica” do drama musical, ao se basear na técnica dos *leitmotive*, rompe com qualquer esquema sinfônico previamente dado, passando a determinar seu próprio sentido no contexto geral da cena e do drama. Ao contrário da relação dinâmica entre parte e todo garantida pelo princípio da variação motivica na sonata de Beethoven, em Wagner a melodia, associada ao texto, passa a fundar um todo que não existe nem como esquema, nem como resultado da “história musical” da obra.” Jorge de Almeida. *A verdade de Wozzeck: crítica musical e filosofia em Theodor Adorno*. In: Rodrigo Duarte; Vladimir Safatle (Orgs.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 241-42.

Nem o *pathos* nem o humor abrem o fragmento [da peça de Büchner] à música; mais bem o tempo fez com que amadurecesse até converter-se em uma composição; sua idade. Os cem anos que mediam entre *Wozzeck* e hoje abriram cavidades na peça, tornando agudo seu caráter fragmentário, eliminando a imediatez do ataque que empreendeu outrora e graças ao qual conduzia de um fragmento ao outro.²³⁸

Se em sua própria época o próprio conteúdo dramático da peça, na medida em que pudera representar em termos gerais um ataque ao aparato de dominação da sociedade burguesa sobre o indivíduo, acabava por funcionar como o princípio de coesão que articulava a forma dramática para além de seu caráter fragmentário póstumo; no contexto atual de composição da ópera, dado que nesse ínterim aquela dominação tendia a atingir na realidade seu paroxismo, essa referência ao conteúdo perderia sua força como denominador comum dos episódios do drama. Torna-se necessário outro princípio de mediação que não o próprio conteúdo do drama, que juntamente com grande parte de sua “atualidade”, perde a capacidade de afiançar a unidade da obra.²³⁹ Esse princípio será aquele da variação musical nos termos em que o discutimos acima, princípio este que fornecerá ao drama de Büchner uma nova forma, uma forma onde o drama encontrará no mais íntimo da imanência musical sua própria dinâmica. Porém, como vimos, não devemos confundir essa concepção com aquela do drama musical wagneriano, que pelo menos teoricamente partia de ideia semelhante, de que o drama deveria ser articulado na própria música. No entanto, quando Adorno afirma que Berg “destrói o drama musical o realizando cabalmente”²⁴⁰, podemos entender que aquilo que era a rigor mais uma ideia do que de fato o saldo da composição em Wagner, alcançaria realidade somente com a peça de Berg.

A destruição do psicologismo expressivo associado ao ideal do drama musical wagneriano por parte da concepção musical imanente do *Wozzeck* é analisada por Adorno através de uma reflexão crítica em torno daquilo que considerava os pressupostos centrais associados ao conceito de expressão musical ao longo do Romantismo. Com as leituras que efetuamos ao longo

²³⁸ Adorno, *Die Oper Wozzeck*. GS 18, p. 472.

²³⁹ Ibidem, p. 472.

²⁴⁰ Ibidem, p. 474.

desse capítulo já foi possível vermos como do ponto de vista avançado da música pós-tonal, a rigor, a música tonal inteira como que se debatia com isso que Adorno chama de psicologismo da expressão musical, com um modo de funcionamento dos mecanismos musicais expressivos assentados na não tematização crítica do regime de harmonia pré-estabelecida entre o material tonal, seus procedimentos de transformação motivico-temáticos e a aparência de objetividade das formas musicais. Esse regime, interpretado em termos histórico-filosóficos, circunscreve o raio de influência do conteúdo expressivo ideológico da música com respeito à figura do sujeito musical, no entender de Adorno. Dentro desse limite, a análise adorniana de Strauss, que analisamos acima, descreveria um caso limite de uma situação que poderia ser caracterizada como o fez Adorno em seu ensaio sobre o *Wozzeck* de 1928:

No século XIX, o domínio da música expressiva no sentido mais específico, a música reproduz, com limites sempre variáveis, o curso da vivência do homem; seja na continuidade de suas transições, seja na imagem da vivência individual, da emoção individual.²⁴¹

A aparência orgânica exagerada através do suporte do cromatismo, o princípio da transição mínima, ainda vinculado ao material tonal em Wagner, por exemplo, visaria reproduzir em termos imanentes uma experiência subjetiva acima de tudo homogênea e calcada na autoidentidade idealizada do sujeito musical. Por maior que pudesse ser a força dos conflitos plasmada nas vozes que constituíam o drama musical, o ponto de vista supremo e que terminava por abarcar e sintetizar de modo soberano todos os acontecimentos não deixaria dúvidas quanto a seu caráter egóico, por mais que o compositor tentasse eludir esse fato visando se conectar com o âmbito do inconsciente e das pulsões eróticas.

Na monografia sobre Wagner, essa pretendida transfiguração de um conteúdo subjetivo reificado em algo pertencente à esfera do orgânico-natural consiste em um dos pontos de toque da crítica de Adorno ao caráter ideológico,

²⁴¹ Ibidem, p. 474.

fantasmagórico, do drama musical. Com efeito, o foco da crítica de Adorno a Wagner aponta para o fato de que o eclipse que a figura do sujeito autônomo sofre em sua obra frente à totalidade seria predicada, no fundo, na pura afirmação desenfreada da vontade egoísta do indivíduo que se identifica com a totalidade opressora. Esse mecanismo gostaria de transfigurar a dominação universal dos particulares como algo da ordem do destino e da natureza em sua música, como algo objetivo. Isso marcaria drasticamente o conteúdo expressivo de sua música como meramente subjetivo, apesar de tantas outras mediações que o argumento adorniano traz em sua mais complexa monografia musical e que nos fornecem nuances decisivas para uma apreciação mais detida de Wagner. Para nosso propósito aqui, mencionaremos a seguinte passagem:

Os sentimentos expressados não são, e certamente não o são nas obras tardias, os das *dramatis personae*, mas os do autor que reflete. Mas essa função da música serve à retração do tempo. Os grandes relatos de Wotan no segundo ato da *Valquíria*, de Siegfried antes de sua morte, carecem de fundamento dramático. (...) Os relatos wagnerianos suspendem a ação enquanto processo vital da sociedade. A imobilizam para conduzi-la ao reino da morte, o arquétipo da música wagneriana. (...) Arrastando consigo seus heróis ao júbilo ou ao sofrimento antecipa o veredito da sociedade. Mas quanto mais quer enganar aos ouvintes como se fosse a própria decisão desses, tanto mais tem que simular que é um, sem mediações com suas figuras e anterior à separação entre o cantor e o herói. Por isso é preciso que o poeta que fala afirme, vestido como “mestre”, a identidade mítica com suas próprias criaturas, que remete musicalmente a suas figuras como o ator destas.²⁴²

Afora essa identificação sumária do sujeito musical da expressão com o autor, vimos como o duplo caráter de aparência da música tardo-romântica de Strauss, por exemplo, que se movimentava entre a aparência subjetiva e objetiva, condenava seus intentos de evasão do espaço musical interior da psicologia da vida afetiva do indivíduo burguês a permanecer um fenômeno de superfície, onde ora se apostava na substancialidade da vida exterior para lançar uma visada destruidora para a interioridade, ora o contrário. Por fim, a ironia subjetiva era o que restava a alimentar-se desse processo, que mantinha

²⁴² Adorno, *Versuch über Wagner*. GS 13, p. 57.

estabelecida seu caráter de mero jogo de aparências. Já com o rompimento com a tonalidade, o universo afetivo da música sofre uma reviravolta que será decisiva. Lembremos como o conceito de interioridade associado à música atonal livre de Schoenberg por seus entusiastas no *Festschrift* de 1912 já apontava para o caráter traumático das vivências de um sujeito real histórico não mais redutível à imagem de uma subjetividade lírica romanticamente abstrata e idealizada, fosse já em qualquer de suas roupagens.

Não apenas para seus criadores, também para seus primeiros ouvintes mais atentos, a expressão musical resultante da música atonal livre não possuía mais o semblante de um universo afetivo idealizado pelo Eu consciente, mas era expressão imediata de conteúdos inconscientes. Também para Adorno o estatuto do conteúdo musical expressivo sofrerá uma reviravolta incontornável com a conquista do novo material musical. Apenas que sua interpretação desse fenômeno será dialeticamente mais nuançada, ao não opor simplesmente expressão e construção como antípodas. Pelo contrário, no que se refere a Berg e ao *Wozzeck*, a descoberta de um estrato de conteúdos expressivos inconscientes será algo impulsionado pela própria radicalização do princípio formal subjetivo da coerência e da consistência. No fundo, dirá Adorno ao comparar o *Wozzeck* com a psicanálise, será ao levar às últimas consequências a ideia de que uma forma musical totalmente determinada subjetivamente em caráter autônomo deveria ser possível em representar fielmente o indivíduo autônomo que a música de Berg desembocará junto a conteúdos expressivos totalmente estranhos a esse indivíduo. Esse será o sentido maior da referência de Adorno à destruição do drama musical por meio de sua realização radical no universo sonoro atonal livre do *Wozzeck*. No que diz respeito ao fundamento material dessa reviravolta, aqui se verificaria o real ponto de contato entre Schoenberg e Berg:

Mais que em qualquer coincidência no estilo musical, sua relação com Schoenberg se percebe no movimento dialético que Berg consome na esfera do subjetivismo musical, a fim de eliminá-lo. Destrói o drama musical o realizando cabalmente; chega à construção empurrando o processo psicológico-musical a um estrato profundo, onde a unidade do emaranhado superficial da consciência já não domina, mas onde, em seu isolamento, do abismo da

subjetividade ascendem caracteres objetivos dos quais se apodera a obra graças a sua construção. Entre *Wozzeck* e a *psicanálise* não há apenas semelhança, mas sim parentesco. Assim como a análise, a música de Berg parte do sonho; não do sonho aparente do distanciamento romântico, mas do sonho como um espectro de imagens que se elevam das profundezas perdidas do homem e que a construção capta interpretativamente.²⁴³

Os conteúdos inconscientes de que emerge o caráter objetivo da música de Berg se opõe a tentativa wagneriana de transfigurar o inconsciente como mito e destino no drama musical. A construção por meio do princípio reflexivo da variação desmistifica os conteúdos inconscientes, constrói o sentido musical imanente, mesmo que em termos condicionais. Isso se afasta do teor afirmativo do inconsciente em Wagner que Adorno sublinhará em sua monografia sobre o compositor. Em Berg o teor objetivo dos elementos inconscientes é transformado subjetivamente ao longo do tempo. Em Wagner, esses elementos são reproduzidos e reafirmados sem mediação pela rememoração ativa da parte do sujeito musical. Daí sua proximidade com o mundo externo das coisas a que se gostaria de escapar com a veiculação do universo imagístico das fantasias arcaicas e dos mitos. O sonho e o domínio das pulsões eróticas em Wagner se confundirão para Adorno com o âmbito da vida reificada do capitalismo industrial. Tratar-se-ia de uma fabricação de um inconsciente aparente em Wagner, uma fabricação extremamente eficaz justamente por seguir tão de perto a dinâmica de ocultação do trabalho à base do fetichismo da mercadoria. Por isso afirmações como as seguintes da parte de Adorno tendo em vista esse fenômeno em Wagner: “Quanto mais elevado o sonho, mais próxima a mercadoria. A fantasmagoria tende ao sonho não meramente enquanto cumprimento enganoso do desejo do comprador, mas precisamente através da ocultação do trabalho.”²⁴⁴ Ou então:

O inconsciente, cujo conceito Wagner devia à metafísica de Schopenhauer, é nele já ideologia: a música deve dar calor e fazer soar as relações alienadas e reificadas dos homens, como se ainda

²⁴³ Adorno, op. cit., p. 474.

²⁴⁴ Adorno, op. cit., p. 87.

fossem humanas. Tal ressentimento tecnológico é o *a priori* do drama musical.²⁴⁵

Já em Berg, o caráter ativo do trabalho composicional subjetivo se engajará dialeticamente com o estrato inconsciente do material musical. Será ao enfocar a radicalidade de Berg com relação ao regime expressivo da música romântica que à ideia imanente musical referente à dialética entre essência e aparência, ou entre o nível da aparência e o nível subcutâneo (ou subterrâneo) à textura musical a que nos detemos até agora em nossas análises da lógica temático-motívica da música segundo Adorno ganha seu sentido histórico-filosófico decisivo com relação à dialética entre expressão e construção e àquela entre material e forma. A metamorfose composicional de Berg possui um caráter de esclarecimento frente aos traços arcaicos e aos restos do universo formal do passado musical. Assim como o método de interpretação dos atos falhos, dos sonhos e das neuroses elaborado por Freud, o regime subjetivo-objetivo da forma musical em Berg assentaria na remissão mútua entre traços de conteúdos musicais expressivos manifestos e latentes. E assim como na psicanálise freudiana, o sentido maior dos fenômenos conscientes de superfície só viriam à tona a partir de uma construção interpretativa de traços e indícios fragmentários oriundos do âmbito (histórico) inconsciente:

À desintegração da estrutura superficial da consciência mediante a análise, à destruição do curso coerente da consciência que esta produz ao levar a sério a ideia de coerência e entender cada vivência a partir da totalidade do psíquico até torná-lo transparente a totalidade como engano, a esse efeito autenticamente dialético do processo analítico corresponde em Berg a desintegração radical da superfície musical coerente, um estilo que pulveriza a substância até convertê-la em partículas mínimas, a fim de obter sua forma a partir da construção da transição destas.²⁴⁶

Esse novo regime expressivo alcançado por meio do rompimento com a tonalidade e seu cânone formal acaba por designar uma nova concepção do

²⁴⁵ Adorno, op. cit., p. 95.

²⁴⁶ Adorno, op. cit., p. 474.

sujeito musical para Adorno. O ideal de conhecimento musical onde se esperava da expressão atingir o estatuto de objetividade seria alcançado pelo esforço radical de subjetivação do material musical histórico em Berg. No *Wozzeck* Berg não emularia objetividades formais idealizadas em chave historicista, não pressuporia um sujeito social ou comunitário coletivo e também não se ampararia no universo pré-moderno dos mitos. Acolhendo em toda sua extensão o ponto de partida pequeno-burguês de seu protagonista, sua música alcançaria a tão buscada objetividade formal ao ser capaz de dar voz àquilo que de irredutivelmente objetivo residira no sujeito, seu sofrimento e sua angústia:

Apesar de todo o dinamismo subjetivo, na verdade *Wozzeck* é uma consumação objetiva no espaço da subjetividade. (...) A patologia privada de *Wozzeck* é a porta de entrada dos caracteres objetivos, tão inadequados à psicologia tradicional como a música de Berg a romântico-psicológica; seu afeto dominante, a angústia, o afeto fundamental da ópera ao mesmo tempo (...).²⁴⁷

Em decorrência de tudo isso, a reviravolta em relação à função expressiva da música se dá no *Wozzeck* também na medida em que não é reservado à música o papel da identificação com o sofrimento experimentado pelo personagem título, como no âmbito da ópera tradicional, e muito menos o conteúdo expressivo identifica-se imediatamente aí com o interior afetivo e volitivo do compositor, como afirmava ser o caso Adorno em Wagner. Como as antigas Paixões, concluirá Adorno, será a partir do distanciamento da música em relação aos afetos dos personagens que a expressão receberá seu caráter objetivo: “A música não sofre no homem, não participa nas ações deste e em sua emoção; sofre acima deste; somente por isso, como as antigas músicas da Paixão, representam todo afeto sem nunca ter que escolher a máscara de um dos personagens do drama”.²⁴⁸

²⁴⁷ Ibidem, p. 474.

²⁴⁸ Ibidem, p. 478.

4.

Breve excuro analítico: Sonata, o que queres de Adorno?

O primeiro ensaio de Adorno sobre Berg apareceria no número de dezembro de 1925 da revista *Anbruch* e não seria muito bem recebido por Schoenberg, que reclamou do caráter pouco compreensível da linguagem do filósofo. Mesmo Berg se mostrou a princípio confuso com o viés da interpretação e com o uso linguístico de seu ex-aluno, que o havia comunicado de suas intenções acerca do ensaio um mês antes por carta, afirmando que o mesmo seria composto a partir da essência mais íntima da própria música de Berg: “(...) o ensaio não está disposto de acordo com ‘relações de superfície’, mas sim encontra seu equilíbrio na continuidade do pensamento implícito, na simultaneidade conceitual e na igualdade factual das intenções”.²⁴⁹ Frente às críticas dirigidas ao seu procedimento, Adorno escreverá novamente a Berg exigindo que sua tentativa de interpretação fosse avaliada segundo o mesmo critério de verdade para com o objeto posto em circulação por Schoenberg, e não a partir da aparência.²⁵⁰ A resposta de Berg é bem conhecida, e consiste na colocação da opção inevitável que Adorno deveria aceitar mais cedo ou mais tarde, a opção entre Kant ou Beethoven, entre a filosofia ou a composição musical.²⁵¹

Para além de seu valor anedótico, esses episódios em torno da recepção do ensaio de 1925 sobre Berg deixam entrever a tensão que marcou a experiência de Adorno em Viena mais cedo no mesmo ano e talvez sirvam até para nos indicar em termos gerais porque essa experiência não perdurou por mais tempo. Pois é custoso acreditarmos que fora apenas a linguagem

²⁴⁹ Adorno; Berg. op. cit., p. 28.

²⁵⁰ Ibidem, p. 37-39.

²⁵¹ “(...) eu alcancei a firme convicção de que nesse campo referente aos mais profundos insights sobre a música (em todos seus aspectos previamente inexplorados, sejam estes filosóficos, histórico-artísticos, teóricos, sociais, históricos, etc. etc. natureza) é sua vocação alcançar o *máximo* e que você deve ainda mais atingir isso na forma de grandes obras filosóficas. O quanto seu trabalho musical (quero dizer o seu compor), em relação ao qual eu tenho tão grandes esperanças, não se perderá por causa disso, é uma preocupação que me aflige toda vez que penso em você. Pois está claro: um dia você terá de escolher, pois você é alguém que não faz nada pela metade (graças a Deus!), entre Kant *ou* Beethoven.” Ibidem, p. 44.

obscura de Adorno o que tenha ido de encontro às concepções de Schoenberg que determinavam quase que exclusivamente o discurso da Segunda Escola. Na verdade, como afirmamos acima, o ensaio de Adorno continha uma crítica indireta ao principal ponto do novo programa de composição que Schoenberg havia recentemente divulgado por intermédio de suas obras mais recentes e do artigo de Stein sobre a técnica dodecafônica. Sua interpretação da música de Berg estava centrada na hipótese oculta de que, se radicalizada, a técnica composicional schoenberguiana calcada na variação poderia vir a dar conta do problema das grandes formas no interior da música atonal sem que a necessidade da técnica dodecafônica se fizesse presente do modo cada vez mais determinante que vinha sendo. Isso e não tanto a pretensa obscuridade linguística é o que de fato pode ter motivado as críticas recebidas por Adorno em torno de seu ensaio à época.

Mas é quando nos voltamos para as próprias composições que Adorno produziu ao longo do mês que permaneceu junto a Berg é que podemos constatar o quanto a reflexão crítica de Adorno sobre a relação entre a técnica dodecafônica e o problema das grandes formas esteve intimamente ligada desde o início com a música de Berg. Ou melhor, com aquilo que na música de Berg foi encarado pelo autor como constituindo seu aspecto mais importante: seu tratamento particular dos procedimentos de variação junto ao material emancipado da tonalidade tendo em vista a consecução de grandes formas instrumentais autônomas. Com efeito, junto a Berg, Adorno trabalhou em apenas um movimento que pode ser qualificado como uma grande forma, o segundo movimento (*Variationen*) das *Duas peças para quarteto de cordas op.2*. No entanto, o restante de sua produção sob os auspícios de Berg, apesar de consistirem em peças de caráter, deixam igualmente entrever o peso dado por Adorno aos procedimentos de variação situados à base das obras atonais de seu professor. Um bom exemplo dessa experimentação com a linguagem das grandes formas no interior das peças características pode ser encontrado já no breve *Lied Ich und mein Katharinelein*, composto ainda quando da estada

de Adorno em Viena.²⁵² Trata-se de uma peça de apenas 16 compassos sobre uma canção de ninar:

*Ich und mein Katharinelein
gingen über Feld,
trinken ein Glas Apfelwein,
kost uns unser Geld.*

Dado o aspecto eminentemente prosaico do material poético, chama imediatamente à atenção a riqueza de relações musicais com que Adorno articula sua peça. Para além da distinção entre peças características e grandes formas, que Adorno afirma ser uma das distinções cruciais do ensinamento composicional de Berg em sua monografia sobre o compositor, trata-se aqui de um verdadeiro trabalho sonatístico-sinfônico em miniatura.²⁵³ Os três compassos de abertura da peça compreendem uma introdução do piano que funcionam como a ideia característica, uma ideia que tomada como um todo constitui o “tema” da peça. Por sua vez, esse “tema” está articulado a partir de quatro figuras fundamentais as quais na sequência passam a fornecer o material para a variação.

²⁵² As peças que Adorno compôs enquanto esteve recebendo aulas de Berg em Viena são as seguintes: *Zwei Stücke für Streichquartett op. 2/2* (9/4/1925); *Sechs kurze Stücke für Orchester op. 4/2* (10/4/1925); *Vier Gedichte von Stefan George für Singstimme und Klavier op. 1/3* (25/4/1925); *Vier Gedichte op. 1/4* (4/5/1925); *Sechs Bagatellen für Singstimme und Klavier op. 6/3* (1925). Cf. Hufner, op. cit., p. 24-25. As datas acima se referem ao término das composições. Nenhuma dessas peças é dodecafônica serial em sentido estrito e apenas o movimento para quarteto faz uso de procedimentos explicitamente seriais junto a grupos de notas de mais de doze sons, no caso a uma “serie” de 21 notas. Ver a análise de Martin Hufner em: *Ibidem*, p. 26-34.

²⁵³ “...Berg distinguia fundamentalmente dois tipos de composição, a sinfônica, organizada dinamicamente e rica em formas, e aquela que ele – possivelmente utilizando um termo de Schoenberg – chamava de “peça característica. Esta deveria definir-se mediante um único traço, o mais marcante possível, e por meio dele destacar-se do seguinte. Como modelos desse tipo, citava os *Lieder* sobre textos de Stefan George e o *Pierrot*, de Schönberg.” Adorno, op. cit., p.365.

Commodo

Introdução (Tema)

The musical score is for the introduction of the song 'Ich und mein Katharinelein' by Adorno. It is in 2/4 time and marked 'Commodo'. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is divided into four measures, each containing a specific rhythmic figure labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. Figure 'a' is marked 'mp'. Figure 'd' is marked 'in Tempo'. The piano part ends with a double bar line and a star symbol.

Fig. 2: Adorno, *Ich und mein Katharinelein* op. 6/3, c.c. 1-4.

A entrada da voz no compasso quatro marca imediatamente o início do trabalho de variação com os “motivos” do tema, suas figuras fundamentais. Esse trabalho de variação é concebido aqui claramente como uma fragmentação, uma decomposição que literalmente desfigura o caráter compacto do “tema” da introdução. As figuras são repetidas quase que literalmente no que diz respeito às notas, porém sua ordem interna é permutada livremente. A linha melódica nos compassos 5-8 perfaz uma frase composta a partir da permutação da ordem em que as figuras aparecem expostas nos quatro primeiros compassos. O início do acompanhamento do piano, no compasso 5, apresenta uma nova figura que é mantida como ligação entre as duas semifrases da linha vocal e no compasso 6, a mão direita do piano antecipa a entrada da figura b na voz, ao mesmo tempo em que revela a relação desta figura com o movimento do baixo, na mão esquerda do piano, no primeiro compasso.

5 a leicht c b

Ich und mein Ka - tha - ri - ne - lein gin - gen ü - ber

Trabalho com os motivos do tema (decomposição do tema)

pp p r. H. c

Fig. 3: Adorno *Ich und mein Katharinelein* op. 6/3 c.c. 5-7.

As mesmas figuras continuam a ser a base dos compassos 8-10, porém aqui essas são submetidas a uma escrita contrapontística mais cerrada no piano, o que sugere uma espécie de *Durchführung* no qual as figuras voltam a serem combinadas entre si de modo mais estreito. O ritmo pontuado e o contorno que abrem o acompanhamento no compasso 8 fazem referência direta ao compasso 1. Além do mais, podemos entender este compasso a partir do fenômeno descrito por Adorno e analisado acima como a separação entre o motivo rítmico e a figura fundamental. Em termos tradicionais, a referência temática em relação ao início da peça é dada aqui pelo ritmo e pelo contorno da voz superior da mão direita do piano; já a figura fundamental “a”, que no primeiro compasso fora articulada como um acorde e não possuía um valor temático evidente, aqui permeia a melodia e a harmonia e contribui para o efeito de reiteração variada. No mesmo compasso, a figura d com a nota fá trocada por fá sustenido faz parte do contraponto ao material de “a”. No compasso 9 um novo material aparece (figura e) como resposta à melodia da voz superior do acompanhamento iniciada em 8. Já a figura “c” aparece verticalmente como o acorde que se ouve após a pausa que abre o compasso 10 do acompanhamento, pausa esta, que coincide com o brevíssimo clímax da linha vocal. A frase da linha vocal ao longo dos compassos 8-10 está

construída a partir da figura b com o acréscimo de três notas, lá bemol, mi bemol e lá.

The musical score is for Adorno's *Ich und mein Katharinelein* op. 6/3, measures 8-10. It is written in 3/4 time. The vocal line (top staff) begins with a measure labeled 'Durchführung' and 'Feld.' followed by a series of rests and then the lyrics 'trin - - - ken ein Glas A - pfel wein,'. The piano accompaniment (bottom staves) is more complex, featuring various musical figures and dynamics. It includes markings such as 'heraus', 'poco cresc.', 'vorsichtig pedalisieren', 'ohne Ped.', and 'wieder p'. There are also dynamic markings like 'p' and 'poco cresc.'.

Fig. 4: Adorno *Ich und mein Katharinelein* op. 6/3, c.c. 8-10.

Nos compassos 11-13 a referência ao material básico das figuras fundamentais desaparece da linha vocal, que pode estar concebida aqui a partir da imitação do contorno da linha vocal nos compassos 6-7. Outra peculiaridade dessa frase vocal é o fato de estar construída inteiramente por grandes saltos. O uso das pausas aqui também cumpre uma função expressiva, já que a separação das palavras pelos breves silêncios gera uma expectativa em relação ao sentido do texto. Como um todo, simplifica-se a textura, o acompanhamento volta a ser concebido homofonicamente, porém não mais no mesmo sentido que ocorrera nos compassos 5-7. O caráter aqui é mais estável e se aproxima do de uma liquidação. A figura “d” aparece incompleta e com o fá trocado mais uma vez por fá sustenido; “c” possui mais uma vez um valor, sobretudo, harmônico e o novo material introduzido pela figura “e” anteriormente compreende a maior parte do compasso 13.

Liquidação

Contorno da linha vocal c.c. 6-7

The image shows a musical score for the piece 'Ich und mein Katharinelein' op. 6/3, measures 11-13. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are 'kost uns un - ser Geld.' The vocal line is marked with 'zufahrend' and 'deutlich'. The piano accompaniment features triplets and dynamic markings like 'f' and 'p'. The score is labeled 'Liquidação' and 'Contorno da linha vocal c.c. 6-7'.

Fig. 5: Adorno *Ich und mein Katharinelein* op. 6/3, c.c. 11-13.

Por fim temos um poslúdio do piano, que igualmente possui uma função de reprise variada de sua própria frase de abertura. Aqui a mediação exercida pelo material da figura c no compasso 2 entre as figuras b e d é eliminada e a figura b é diretamente conectada a figura d. A figura rítmica em tercinas que acompanham a recapitulação de b na mão esquerda do piano no compasso 15 constituem uma diminuição da última aparição da figura “e” no compasso anterior e conjuntamente com a eliminação da figura c na mão direita servem para precipitar o movimento em direção ao final da peça, que fecha com uma imitação do baixo da mão direita do piano no compasso 1, no baixo do último compasso.

Poslúdio
(reprise da introdução do Piano variada)

15

rit. -- -- -- -- --

mp

pp

l. H. b.

baixo c. 1

Fig. 6: Adorno *Ich und mein Katharinelein* op. 6/3, c.c. 14-16.

Após esses breves comentários analíticos, admitindo-se que os mesmos estejam de acordo com o modo com que Adorno concebia a noção de *Grundgestalt*, podemos reafirmar o que temos apresentado ao longo de nosso texto até esse ponto, isto é, para Adorno as figuras fundamentais não são encarados como substitutos para as unidades morfológicas básicas da música tonal como os motivos e os temas, mas descrevem antes um conjunto determinado de notas o qual é tomado como o repositório material para o trabalho de variação que, por sua vez, é concebido como determinante em relação a toda a textura de uma peça musical. Sendo assim, as principais funções das figuras fundamentais são garantir uma maior homogeneidade ao material, ao privilegiar determinadas notas e intervalos sobre outras, ao mesmo tempo em que funcionam como a base para a mediação entre os aspectos contrastantes assumidos pelas figurações “de superfície”, decorrentes do trabalho de variação. Nesse sentido, a notação analítica, utilizada acima, não deve nos enganar. As figuras fundamentais não devem ser tomadas como fenômenos imediatamente audíveis no sentido com que os motivos o são tradicionalmente. O aspecto audível de uma peça como *Ich und mein Katharinelein* corresponde em larga medida ao que se convencionou chamar

de atematisismo. Contudo, a conclusão a que podemos chegar nesse ponto é que para além de seu caráter meramente negativo, a noção de atematisismo aponta para uma radicalização dos processos de variação que, no interior de um material liberado da tonalidade, sustentam a aparência superficial de não-identidade extrema entre os elementos da textura musical sobre estruturas musicais comuns.

Fora do âmbito temporal restrito das peças características, foi nas *Zwei Stücke für Streichquarttet op. 2* onde Adorno desenvolveu uma reflexão explícita sobre não apenas esse tipo de escrita “atemática”, como também sobre um uso peculiar dos procedimentos seriais associados à técnica dodecafônica. Dentre essas duas peças, sem dúvida o exemplo mais bem acabado de uma reflexão crítica sobre o problema das grades formas nos é dado pela primeira dessas peças, o mais longo e ambicioso movimento musical composto por Adorno em sua juventude. Uma análise pormenorizada dos 189 compassos dessa peça é uma tarefa que foge do escopo de um trabalho como o nosso. No entanto, com os comentários que oferecemos abaixo gostaríamos de apontar para alguns traços fundamentais da maneira com que Adorno pensou a questão referente à articulação de uma grande forma junto ao material emancipado da tonalidade. A primeira das *Duas peças para quarteto de cordas op. 2* foi na verdade composta depois do que viria a ser o seu segundo movimento. Trata-se da primeira composição que Adorno terminou após seu regresso a Frankfurt depois de sua estada em Viena e a data de seu término é 3 de agosto de 1926.

As duas análises existentes dessa peça não chegam a um acordo sobre a forma musical da peça. Para Walter Levin, o movimento descreve uma “forma mista” entre uma forma-sonata e um rondó.²⁵⁴ Já Martin Hufner, apesar de salientar o caráter “informal” do movimento, a partir de uma análise de suas séries, aposta na hipótese de que se trataria de uma forma-sonata, ainda que modificada.²⁵⁵ Na realidade, como vimos em relação à interpretação de Adorno

²⁵⁴ Cf. Hufner, op. cit., p. 39.

²⁵⁵ A análise musical de Hufner segue a seguinte orientação: “Apenas a função da técnica serial é apresentada explicitamente. Uma vez que a técnica serial está intimamente relacionada com o desenho formal, a peça como um todo é examinada.” No entanto, logo na sequência de

sobre a *Serenata* de Schoenberg, podemos ver nessa indecidibilidade formal o signo maior de um proceder crítico em relação à cristalização das formas musicais em tipos determinados, proceder este que gostaríamos de rastrear, portanto, em nossa própria análise. Utilizaremos a análise feita por Hufner dos aspectos seriais da peça, mas ao contrário desse autor, visaremos enfocar outros procedimentos por meio dos quais a concepção formal mais ampla da peça se deixa ler. Isso porque acreditamos que a forma desse movimento não é totalmente determinada por seus usos seriais. Como o próprio Adorno afirmou em relação a sua composição:

No meu quarteto eu evidentemente recorri, para evitar cadências de passagem, ao uso de séries, as quais dispus usando recursos como variação rítmica, inversão, retrógrado e ret. da inv.; mas eu permiti a mim mesmo a liberdade acústica de escolha – interrupção da série; livremente seguindo a tendência harmônica – e reservei esse direito em todos os momentos, amarrando as dimensões de larga escala do movimento puramente a partir da *arquitetura formal*, que é certamente relacionada às manifestações da série, mas não idêntica.

²⁵⁶

Na realidade, esse movimento não é apenas “indecidível” em relação a sua macroforma, mas também em relação a sua própria “linguagem” e material. Ao aludir à “tendência harmônica” a qual Adorno teria seguido para além do uso da técnica dodecafônica como princípio doador de forma, o autor parece estar já apontando para isso. Nessa peça, o trabalho com duas séries combina diretamente com uma escritura em muitos momentos atonal livre; por outro lado, temos seções inteiras compostas de modo atonal livre. Já nos compassos de abertura da peça tem-se um exemplo claro dessa combinação.

seu argumento o autor afirma que: “O processo musical da forma, que é mostrado abaixo, não pode ser totalmente compreendido analiticamente”. Ibidem, p. 38-39.

²⁵⁶ Adorno; Berg, op. cit., p. 72.

Bewegt (♩. maßig)

1. Geige

2. Geige

Bratsche

Violoncello

6

5

7

8

9

10

12

11

3

f

poco f

poco f

poco f

pp

pp

pp

pp

RO

5

4

3

2

1

(8)

Fig. 7: Adorno *Zwei Stücke für Streichquartett op. 2/1*, c.c. 1-10.

Aqui a *Hauptstimme*, no primeiro violino, compreende duas exposições de uma primeira série em sequência que compreende a melodia do que pode ser entendido como uma primeira região temática. As vozes de acompanhamento estão compostas de modo atonal livre. Como mostrou Hufner, a melodia da voz principal terá um papel temático na articulação da

forma, pois será confrontada com os demais materiais de uma seção de exposição em uma seção com claro caráter de desenvolvimento nos c.c 54-64 e recapitulada de modo inequívoco nos c.c. 101-105. No entanto, essa melodia já fornecerá outra característica estrutural que possuirá uma função de articulação a qual transcenderá os limites impostos pela sua e pelas demais recapitulações simétricas que ocorrerão ao longo da peça. Essa característica diz respeito ao conflito “harmônico-estrutural” fundamental entre as notas sol e sol sustenido que podem ser projetadas do interior da dimensão melódica para o plano estrutural. Isso fará com que a estrutura intervalar da série não seja tão decisiva na determinação da forma quanto a projeção em larga escala dessa característica linear; ou se quisermos, isso gerará o conflito fundamental entre os resquícios tipológicos da forma delineados pelo uso das séries com a estrutura harmônica profunda da peça. Isso quer dizer que Adorno explorará funcionalmente o conflito, interno à série, entre as notas sol e sol sustenido. Abaixo o esqueleto linear desse primeiro material temático é esboçado.

Fig. 8: estrutura linear da melodia da primeira região temática do op. 2/1

Para além desse dado fundamental, cabe destacar ainda, nesses compassos, o modo como Adorno se utiliza daquela técnica dos “restos” que analisará em relação a Berg na mediação entre o final dessa seção e o início do que Hufner denomina a seção de transição da forma. Isso ocorre entre os compassos 6 e 10. Note-se que as notas lá, sol sustenido e mi no c. 6 do

violoncelo são retidas como elemento de ligação com o início da próxima seção nos violinos e no cello nos c.c. 9-10. Ao mesmo tempo, o conflito entre sol e sol sustenido começa a ser sentido como determinante e irá permear toda a próxima seção, que apresenta uma segunda série como *Hauptstimme*.

Fig. 9: Adorno op. 2/1 c.c. 11-14

Ao longo dos c.c. 11-15, o conflito entre sol e sol sustenido aparece claramente exposto entre as vozes e as duas formas da nova série utilizadas, na medida em que reservam ao sol sustenido um papel de destaque, contribuem para realçá-lo. Às duas vozes seriais se contrapõem as outras duas atonais. Note-se como esse conflito é trazido dos compassos de abertura da peça para essa seção através das relações de quinta marcadas no exemplo nos c.c. 12-14. Igualmente significativa, nesse sentido, é a passagem imediata de um fragmento da escala diatônica que reforça o sol no c. 12 do cello para a inflexão cromática do sol sustenido no compasso seguinte na mesma voz. Por fim a melodia da viola entre os compassos 11-14 descreve um movimento que salienta a relação de quinta, destacada isoladamente pelos violinos, ao conduzir a primeira nota da nova série (ré sustenido) à última (sol sustenido). A

forma retrógrada da mesma série segue-se imediatamente a partir do sol sustenido que permanece ligado, mas a mesma é interrompida na nota sete. Essa interrupção dá lugar para que a seção termine sobre a nota sol na viola no compasso 19. Ou seja, ao invés de simplesmente retornar ao ré sustenido, o que reforçaria o papel do sol sustenido, o conflito central entre sol e sol sustenido parece ser privilegiado.

Fig. 10: Adorno *Zwei Stücke op.2/1*, c.c. 11-23.

Na passagem do compasso 19 para o 20, novamente a técnica dos restos é utilizada, agora a mesma propicia a Adorno derivar o material a partir do qual um novo tema é construído do material “cadencial” da seção que termina. Segundo Hufner, a nova seção que se inicia corresponde ao segundo tema da “forma-sonata”. Com efeito, esse tema possui um novo caráter. Trata-se de um tema cuja primeira aparição nos c.c. 20-22 é imediatamente variada, dando lugar àquela apresentada nos c.c. 25-27 como uma sequência de doze

notas.²⁵⁷ A despeito desse caráter incerto dado por suas duas aparições diferentes, a segunda forma tomada por esse tema concentra em seu núcleo, no compasso 26, o conflito fundamental a que estamos nos referindo.

Fig. 11: “segundo tema” de Hufner do op. 2/1

Até esse ponto, o esquema da exposição da forma-sonata pôde ser adequado de modo bastante satisfatório para a análise da peça. Contudo, esse esquema passa a se mostrar frágil nos compassos 30-34, quando após três compassos de sequências uma nova melodia atonal se impõem em *ff* reiterando, ao contrário do que poderíamos esperar para um final de uma seção de exposição, o conflito central que até o momento servira de impulso ao movimento. Apesar de perceber a semelhança entre essa nova melodia e a melodia inicial da peça, Hufner chama o trecho que se estende entre os c.c. 30-39 de episódio. No entanto, do ponto de vista estrutural a partir do qual estamos tentando abordar a peça, não se trata de um episódio, e sim de uma reasserção do conflito trazido já pelo primeiro tema.

²⁵⁷ Cf. Hufner, op. cit., p. 43.

Fig. 12: Adorno op. 2/1 c.c. 31-37 e um esboço da estrutura linear dos c.c. 31-40

Mais do que reafirmar a tensão estrutural entre sol e sol sustenido, essa melodia parece concentrá-la ao máximo, desembocando no compasso 37 no primeiro clímax do movimento que termina com o fá sustenido “suspense” no primeiro violino no compasso 40. Segue-se uma seção que Hufner denominou de epílogo e que retoma a melodia da primeira seção temática na forma O9 da primeira série. Essa transposição diminui sensivelmente a tensão, já que a posição estratégica das notas sol e sol sustenido da forma O, a partir das quais vinham sendo exploradas, dão lugar para as notas mi e fá.

Antes de partirmos para alguns comentários finais sobre o restante do movimento, gostaríamos de recapitular o material temático utilizado por Adorno ao longo dessa seção de exposição, chamando a atenção para a utilização das figuras fundamentais como elementos de mediação entre os materiais dos diferentes temas. A técnica dos restos, que fora utilizada por Adorno explicitamente para ligar as seções de sua peça, demonstra aqui sua capacidade em assegurar certo grau de unidade entre as diferentes distribuições do material nas várias subseções da primeira grande parte da peça.

The figure displays five staves of musical notation in treble clef, featuring a series of notes with sharp and flat accidentals. The notation is organized into thematic regions and labeled with letters 'a' through 'e' and 'b'.

- Série 1 (1ª região temática):** The first staff, labeled 'a' at the beginning and 'b' at the end, with a bracket connecting them.
- Série 2 (Transição):** The second staff, labeled 'b' at the beginning, 'a' in the middle, and 'c' and 'd' at the bottom with brackets.
- 2ª região temática (Atonal Livre):** Indicated by a large bracket on the right side, encompassing the third and fourth staves.
 - The third staff is labeled 'c' at the beginning.
 - The fourth staff is labeled 'd' at the beginning and 'e' at the bottom with a bracket.
- Episódio (Atonal Livre):** The fifth staff, labeled 'e' at the beginning and 'b' at the bottom with a bracket.

Fig. 13: material da exposição articulado através das figuras fundamentais

A interpretação que fornecemos das figuras fundamentais aqui é mais livre do que o uso de Adorno no *Lied* analisado acima. Não se tratam aqui de ocorrências literais de um mesmo material. Contudo, na maior parte dos casos as variações sofridas pelo material na passagem de uma seção para outra não escondem de todo a referência.

A partir do compasso 54, inicia-se uma seção com um caráter nitidamente de desenvolvimento com a superposição das duas séries utilizadas até aqui, a primeira na forma O como voz subsidiária no primeiro violino e a segunda na forma O5 na viola. Como demonstrou Hufner, todos os materiais expostos na seção anterior são a partir desse momento submetidos a variações, sendo também aqui onde Adorno se mostra mais inventivo em

relação à manipulação das séries.²⁵⁸ Um bom exemplo disso é o que ocorre no compasso 65, quando um novo tema é apresentado a partir da forma O10 da primeira série. Esse novo tema, caracterizado pela *appogiatura* e pela articulação entre legato e staccato, marca o ponto mais interessante do desenvolvimento e é notável o modo como Adorno o prepara a partir do uso anterior desses recursos de articulação nos c.c. 57 e 59; e por meio de uma variação bastante livre do segundo tema que nos c.c. 63-64 é articulado de modo a concentrar outra vez o conflito entre sol e sol sustenido.

poco rit. ----- Tempo. Leicht
(immer etwas ruhiger als das Hauptzeitmaß)

Série 1 O10 → 65 10 11 12 2 3 4 5 6

S1 O5 → 1 2 3

Série 2 O11 → 1 2 3

mp aber äußerst kurz

²⁵⁸ Ibidem, p. 45-48.

Fig. 14: novo tema no desenvolvimento, c.c. 63-67.

O desenvolvimento se encerra no compasso 100 e, no compasso seguinte, a recapitulação do material da primeira região temática passa a ocorrer com a voz principal no primeiro violino, que traz de volta a melodia inicial transposta para a forma O4 da primeira série. As vozes de acompanhamento introduzem um motivo de acordes repetidos que a partir do compasso 116 passam a exibir uma função temática que mostrará toda sua importância somente no movimento seguinte, cujo tema de variação será concebido justamente levando-se em conta uma figura construída em torno de notas repetidas. A partir do compasso 121, a recapitulação dos demais materiais da primeira seção da peça passa a ser levada a cabo de maneira cada vez mais variada, o que mais uma vez torna extremamente difícil de ouvirmos toda essa seção como uma recapitulação. Mas a verdadeira quebra com o esquema da forma-sonata ocorrerá a partir do compasso 153. A exemplo do que ocorrera na primeira parte da composição com a entrada da nova melodia atonal no compasso 31, nesse momento e após o término da recapitulação, inicia-se uma nova seção onde os materiais passam, inesperadamente, a serem combinados contrapontisticamente mais uma vez, o

que levou Hufner a classificar esse “segundo episódio” como um novo desenvolvimento.²⁵⁹ Segue-se uma coda simétrica ao epílogo da primeira parte a partir do compasso 173 na qual por meio da reiteração da forma O10 da primeira série, a relação entre a melodia da primeira região temática e o novo tema do desenvolvimento é finalmente revelada. Por fim, nos cinco últimos compassos fica claro que a contradição estrutural trazida pela polarização entre as duas notas protagonistas sol e sol sustenido não é solucionada em favor de nenhuma, restando a “última palavra” para o eco do intervalo de segunda menor que as separa transposto para a segunda menor formada por ré e dó sustenido no cello e viola respectivamente.

----- Tempo poco rit. -----

The musical score for Adorno's op. 2/1, measures 185-190, is presented in a four-staff format. The top staff (Violin I) begins with a *ff* dynamic and a melodic line that descends. The second staff (Violin II) features a *f* dynamic and a more rhythmic, eighth-note pattern. The third staff (Cello/Double Bass) and fourth staff (Viola) both start with a *f* dynamic and play a similar eighth-note pattern. The score includes various dynamic markings: *ff*, *f*, *p*, *ppp*, and *pizz.* (pizzicato). There are also articulation marks like accents (>) and slurs. A box labeled '185' is placed above the first measure. Above the staves, the tempo changes from 'Tempo' to 'poco rit.' indicated by dashed lines.

Fig. 15: Adorno, op. 2/1, compassos finais.

²⁵⁹ Ibidem, p. 49-50.

5.

A imbricação entre natureza e história, mito e esclarecimento na determinação do conceito de material musical e as vias de constituição do sujeito-objeto musical da Nova Música a partir da década de 1930

O modelo mítico do medo retorna no confronto com estas alienadas aparências intra-históricas. Um medo arcaico descende em todo lugar onde o mundo ilusório da convenção aparece a nossa frente.

Adorno, *A ideia de história natural*

A ameaça que o informe representou para Berg emana como expressão de sua música, provoca temor e, no início, também deve ter sido sentida assim (...).

Adorno, *Berg: o mestre da transição mínima*

Ao longo das páginas que percorremos até aqui, desdobramos uma linha de pensamento focada no problema referente às condições de possibilidade para as grandes formas instrumentais autônomas, no contexto da Nova Música, como este nos aparece nos principais ensaios de juventude de Adorno sobre a música e o modo de se pensar a música da Segunda Escola de Viena. No decorrer desse percurso que se confunde com uma reflexão sobre a práxis composicional, foi necessário que tentássemos explicitar como as reflexões de Adorno em torno desse problema, próprio ao momento histórico marcado pela passagem da livre atonalidade para o dodecafonismo serial, relacionavam-se com a elaboração do conceito de material musical no contexto de evolução da música de vanguarda. Tratava-se então de articular o momento da reflexão sobre o material musical com o momento em torno da problemática da forma musical e estética. Fizemos isso privilegiando a inserção de Adorno no debate propriamente composicional movido do interior da produção musical e discursiva da Segunda Escola de Viena, ao mesmo tempo em que aludimos às críticas do autor às tendências músico-políticas abertamente reacionárias do modernismo musical. Críticas estas que se alimentavam justamente de sua reflexão tipicamente vienense em torno da dialética entre material e forma musical. Conjuntamente a isso, a questão mais importante que ressaltamos

como decisiva ao projeto músico-filosófico de Adorno, desde seus anos de juventude, fora situada como sendo a questão relativa à busca por um conceito enfático de liberdade musical, a ser entendido do ponto de vista da práxis composicional, em sua relação com as categorias da estética filosófica. Um conceito que apesar de ser nomeado apenas em sua maturidade, marcadamente em *Vers une musique informelle*, deveria ser apreciado em seus traços precoces como algo determinante para todo o projeto do filósofo.

No entanto, no período e nos textos em que nos detemos até esse momento, essa constelação de questões ainda não havia se distanciado o suficientemente dos contextos mais imediatos da práxis compositiva e, nem mesmo, de premissas filosófico-sociológicas pertencentes a outros autores, como pudemos ver na interpretação adorniana da música de Strauss. Apesar de os ensaios que comentamos acima terem nos proporcionado já a oportunidade para avançarmos no tratamento das questões músico-imanentes que consideramos centrais ao pensamento musical de Adorno, as elaborações interpretativas decisivas destas questões, que seriam tão características da filosofia musical do autor, ainda não haviam encontrado suas formulações mais influentes. Isso começa a mudar a partir da década de 1930, principalmente com a redação de dois textos extremamente significativos: *A ideia de história natural* de 1932 e, acima de tudo, o *Ensaio sobre Wagner*, a maior parte do qual data de 1937-38.

Apesar dos aspectos temáticos e dos interesses heterogêneos desses dois textos, devemos destacar algo que os aproximam decisivamente e que marca o início de uma reflexão histórico-filosófica mais detida em torno da dialética entre material e forma que estamos abordando. Em primeiro lugar, esses textos possuem um maior fôlego teórico-filosófico e, em segundo, esse maior fôlego deve-se ao modo como é pensado o objeto maior de sua atenção, a dialética entre natureza e história ou entre mito e esclarecimento. Juntos, portanto, esses textos marcam, no tocante às reflexões anteriores de Adorno sobre o estatuto da música moderna e da relação dialética entre o material e as formas musicais; bem como sobre questões que tocam a relação entre os conceitos de expressão e construção, de sujeito e objeto e da questão central da liberdade a que temos tratado; um estágio mais avançado de evolução

conceitual frente a seus breves ensaios crítico-interpretativos anteriores. Com relação ao foco na problemática da práxis composicional que circunscrevemos até aqui, as ideias implementadas nesses textos podem, a princípio, parecer mais distanciadas. Porém, isso não necessariamente deve nos impedir de mobilizá-las visando construirmos um nexos entre os ensaios de juventude de Adorno que já abordamos e o retorno de uma tematização frontal da composição musical, porém agora já provida de uma fundamentação filosófica mais forte, na *Filosofia da Nova Música*. Vejamos como isso é possível.

Adorno inicia sua célebre e importante conferência de 1932 *A ideia de história natural*, afirmando que o que será dito aí não possui de fato o caráter de uma conferência acadêmica, que o que será proposto não consiste na divulgação de resultados positivos de uma pesquisa sobre os conceitos de natureza e história. Afirma ainda que o que se deverá entender por história natural ao longo de sua apresentação, não possui nada em comum com o significado que essa expressão possa ter no interior dos discursos filosóficos da tradição idealista do século XIX e das disciplinas científicas. Trata-se, na verdade, segundo o autor, de um ensaio que não partirá de nenhuma definição prévia dos conceitos de natureza e de história e que visará articular em termos dialéticos o sentido de cada um desses conceitos em sua relação recíproca.

Por natureza, inicialmente Adorno nos dirá para termos em mente apenas uma ideia semelhante à de mito, ou daquilo que, oposto ao paradigma da racionalidade autônoma moderna, supomos apontar para o que permanece sempre idêntico ao longo do tempo. Já por história, a princípio Adorno indica que devemos apenas ter em mente aquilo que, ao contrário da natureza e do mito, apresenta-se como algo qualitativamente novo e que aparece irreduzível ao contexto imutável daquilo que se supõe natural e mítico. Nas palavras de Adorno:

A questão que surge é aquela da relação dessa natureza com o que entendemos por história, onde história significa aquele modo de comportamento estabelecido pela tradição que é caracterizado primeiramente pela ocorrência do qualitativamente novo; é um movimento que não emerge na mera identidade, na mera reprodução do que sempre foi, mas um no qual o novo ocorre, é um movimento

que ganha seu verdadeiro caráter através daquilo que aparece como novo.²⁶⁰

O encaminhamento que Adorno sugere dar a essa problemática em seu ensaio é duplo: num primeiro momento o filósofo a remeterá a uma discussão sobre o que por essa época na Alemanha era identificável como o discurso ontológico, ou, nas palavras de Adorno, neo-ontológico, sendo junto à ontologia onde o sentido preliminar aludido por Adorno para o conceito de natureza poderia ser detectado: “Pois a questão da ontologia, como está formulada no presente, não é outra senão aquilo que eu quero dizer com “natureza”.”²⁶¹ Em um segundo momento, após a crítica adorniana aos projetos neo-ontológicos mais influentes de seu tempo, os de Max Scheler e, principalmente, o de Heidegger, a rearticulação proposta por Adorno para os conceitos de natureza e história será reconduzida ao campo da filosofia da história com a ajuda de uma dupla referência à *Teoria do Romance* de Lukács e à *Origem do drama barroco alemão* de Benjamin.

Não iremos aqui reconstruir exaustivamente o ensaio de Adorno em toda sua riqueza de detalhes; principalmente não poderemos julgar a pertinência imanente de suas críticas a Heidegger, nos aprofundando na especificidade da mesma, o que nos levaria muito longe. Iremos apenas apontar brevemente em que consistia essa crítica da parte de Adorno, apontando posteriormente os termos em que se dá sua proposta de rearticulação dialética dos conceitos de natureza e história. Isso nos facultará dois desdobramentos importantes: iluminar retrospectiva e prospectivamente o sentido filosófico mais profundo de suas reflexões sobre a dialética do material musical e promover um ponto de partida para um comentário mais detido sobre a dialética entre expressão e forma a partir do *Ensaio sobre Wagner* até a *Filosofia da Nova Música*, passando brevemente pela tematização da dialética entre mimese e racionalidade na *Dialética do Esclarecimento*.

A tese central da primeira seção de *A ideia de história natural* com relação às filosofias de Scheler e Heidegger, que são denominadas de neo-

²⁶⁰ Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte*. GS 1, p. 345-46.

²⁶¹ Ibidem, p. 346.

ontologias por Adorno, afirma que a tentativa desses autores de, por meio de desdobramentos da fenomenologia husserliana, atingir um conhecimento do Ser em termos objetivos falha, sendo seus projetos, no fundo, ainda dependentes da figura do sujeito autônomo constitutivo da realidade de procedência kantiana, de que visariam se evadir. Adorno põe muito claramente essa tese no parágrafo de abertura da primeira seção de seu ensaio:

Acima de tudo, considerar, portanto, o problema da situação ontológica atual: se levarmos a cabo a questão da ontologia como esta tem sido formulada no contexto da assim chamada fenomenologia e, de fato, especialmente no contexto da fenomenologia pós-Husserliana, isto é, de Scheler em diante, pode-se concluir que sua intenção inicial era superar o ponto de vista subjetivista da filosofia. Quer dizer, substituir uma filosofia que visa a dissolução de todas as categorias do Ser em categorias do pensamento, e que se acredita capaz de fundar toda objetividade em certas estruturas fundamentais da subjetividade, por uma abordagem que estabelece outra região do Ser, uma região do Ser que é a princípio diferente, uma região trans-subjetiva, *ôntica* do Ser. E ontologia é o que está em jogo a partir do momento em que o logos deverá ser desenvolvido a partir desse *ôv* (ser). Com efeito, é o paradoxo fundamental de todo o moderno pensamento ontológico que os meios com os quais é feita a tentativa de se estabelecer um Ser trans-subjetivo são não outros que a mesma razão subjetiva que erigiu anteriormente a infraestrutura do idealismo crítico.²⁶²

O fracasso dos projetos neo-ontológicos alcançarem uma apresentação objetiva e imanente do Ser em si (*Sein selber*), redundando na disposição ideológica de categorias subjetivas como se fossem propriedades e categorias deste ser objetivo, torna-se patente para Adorno a partir do momento em que a pergunta fundamental sobre o Ser em si passaria a dar lugar, nas neo-ontologias, à busca pelo significado ou pelo sentido do Ser. A implicação das noções de sentido e significado nas pesquisas filosóficas em torno do Ser em si trairia um ponto de vista subjetivo inegável, já que *a priori* o Ser em si não comportaria tais noções. Na primeira filosofia de Max Scheler, por exemplo, Adorno localizará junto a essa passagem do discurso ontológico propriamente dito em direção a uma busca pelo sentido do ser um claro mecanismo ideológico de atribuição de sentido subjetivo ao ser. Isso apontaria para um

²⁶² Ibidem, p. 346.

primeiro momento de crise no interior do discurso neo-ontológico. No limite desse tipo de abordagem do ser, tornar-se-ia praticamente inviável distinguirmos com que meios, senão por meio de um retorno ao platonismo, a crítica objetivista ao sujeito transcendental estaria sendo feita aqui. A solução encontrada por Scheler para esse impasse teria sido justamente retornar à reafirmação de uma separação filosófica pré-crítica e radical entre a esfera do sensível e a do inteligível, visando assim resguardar a esfera do Ser em si do âmbito do sujeito:

(...) ele [Scheler] tentou construir um céu de ideias sobre os fundamentos de uma intuição puramente racional do conteúdo não histórico e eterno que irradia acima e abaixo de tudo que é empírico, conteúdo este que possui um caráter normativo para o qual o empírico facultaria o acesso.²⁶³

A versão scheleriana da ontologia, portanto, redundaria numa separação radical entre natureza e história, no sentido precário visado inicialmente por Adorno, recaindo no interior do raio de ação da natureza tudo o que deveria pertencer ao domínio ontológico do Ser propriamente dito, sendo a história imediatamente identificada com uma totalidade de fenômenos e conteúdos meramente contingentes. Questionar o *sentido* (*Sinn*) dos fenômenos históricos no interior de um pensamento como esse só poderá significar remeter as ocorrências contingentes a seu fundamento natural eterno. Nenhuma autonomia para o âmbito da história, portanto, resta aqui. Todo conteúdo histórico possuirá um significado derivado e previamente determinado ou simplesmente será afirmado como carente de sentido, como de fato acabava sendo o caso para Adorno quando esse tipo de reflexão dirigia-se para interpretações da esfera da empiria e do mundo real no presente. O presente histórico era afirmado como sem sentido justamente na medida do abismo que o separava da esfera natural das categorias eternas e imutáveis do pretense Ser e toda tentativa de restaurar um sentido para o presente, impulso

²⁶³ Ibidem, p. 348.

fundamental dos projetos neo-ontológicos na visão de Adorno, apontava, por fim, em direção a um retorno à ordem da natureza ideologicamente idealizada.

Apesar disso, o tratamento da questão ontológica em torno da categoria do Ser não necessariamente havia sido obrigado a esse tipo de separação radical entre o que Adorno trata em seu ensaio como natureza e história. A segunda e mais influente modalidade de pensamento neo-ontológico discutida por Adorno em *A ideia de história natural*, a ontologia heideggeriana, propunha uma outra saída para a crise da filosofia crítica-subjetivista. Como mostrará Adorno, em Heidegger um dualismo que já seria operativo no interior da fenomenologia de Husserl passa a orientar a questão da relação entre o Ser (natureza para Adorno) e a História.

Ao sustentar o conceito de historicidade como a própria essência do ser, Heidegger escaparia, a princípio, de uma ruptura radical com o historicismo e com a crítica subjetiva. No entanto, esse movimento não impediria que a afirmação tautológica do simplesmente existente no âmbito da empiria no presente fosse sub-repticiamente elevada à fonte maior de sentido metafísico, sendo a historicidade aqui uma conquista aparente, já que indeterminada e genérica frente ao caráter particular e mutável dos conteúdos empíricos e históricos concretos, cristalizados nos fenômenos:

Nas origens da fenomenologia existe um dualismo entre natureza e história. Esse dualismo ("natureza" nesse contexto significa aquilo que é a-histórico, platonicamente ontológico), e a intenção original da reviravolta ontológica que o mesmo incorpora, corrigiu a si mesmo. A questão do Ser não mais possui o sentido da questão platônica sobre o alcance das ideias estáticas e qualitativamente diferentes que permanecem em contraste relativamente ao existente, ao empírico, numa relação normativa ou de tensão. Ao invés disso, a tensão desaparece; o existente em si mesmo se torna significado, e um fundamento do Ser para além da história é substituído por um projeto do Ser como historicidade.²⁶⁴

Adorno reconhece que esse movimento levado a cabo por Heidegger como desdobramento da fenomenologia pareceria ratificar, a princípio, o

²⁶⁴ Ibidem, p. 348-49.

estatismo próprio a concepções ontológicas como as de Scheler. Elimina-se, como dirá Adorno, a mera antítese entre natureza e história. Por outro lado, ao tomar a historicidade como uma *estrutura* do ser, da qual derivaria a qualidade essencial do *Dasein*, a própria história passaria a ser como que ontologizada: “A História em si mesma, em sua mais extrema agitação, transformou-se na estrutura ontológica básica.”²⁶⁵ A crítica de Adorno a essa guinada em direção à absolutização da historicidade na interpretação do Ser na filosofia heideggeriana possui dois momentos.

Em primeiro lugar, Adorno chamará a atenção para a inadequação das categorias gerais dessa filosofia frente à determinidade e a particularidade dos fenômenos históricos concretos. E isso deveria de ser encarado como altamente problemático em um projeto filosófico calcado no imperativo de interpretação da facticidade em seus próprios termos. Segundo Adorno, no interior da linguagem heideggeriana, consegue-se estatuir uma categoria englobante e estrutural para dar conta da “vida” em geral como categoria para a totalidade do Ser, porém um fenômeno particular a ser destacado do interior dessa totalidade não seria redutível nunca a uma categoria abstrata como a de historicidade. A facticidade que a hermenêutica de Heidegger visaria alcançar sempre mostrará possuir redutos materiais particulares e irreduzíveis de fenômenos que não se curvarão à explicação por meio da remissão à estrutura da historicidade. Como resultado, esses fenômenos particulares serão encarados aí, no fundo, como puramente contingentes e desprovidos de sentido. Com relação a isso, Adorno afirmará que: “Apesar do quão logicamente consistente isso possa ser, também inclui a admissão de que a tentativa em dominar o empírico errou o alvo.”²⁶⁶ Ou seja, não se conseguiria interpretar os fenômenos históricos particulares em termos imanentes e não se romperia com o subjetivismo constitutivo que primeiramente havia fornecido o impulso crítico da neo-ontologia, já que a interpretação imanente da facticidade acaba por revelar zonas irreduzíveis à totalização ontológica.

Essa insuficiência do projeto ontológico heideggeriano leva Adorno ao segundo momento de sua crítica, a crítica ao caráter tautológico do discurso

²⁶⁵ Ibidem, p. 349.

²⁶⁶ Ibidem, p. 351.

neo-ontológico de Heidegger, algo que já havia transparecido em suas críticas a Scheler. Frente à impossibilidade de desdobrar-se linguisticamente em termos imanentes a objetividade dos fenômenos, o discurso ontológico de Heidegger passaria a reafirmar o próprio fracasso dessa operação como uma categoria geral do Ser, e, portanto, como algo inscrito no próprio projeto global da historicidade. Novamente, como em Scheler, o histórica e empiricamente sem sentido da facticidade é imediatamente transmutado em sentido e chancelado não apenas como racional, mas, principalmente, como historicamente necessário:

Precisamente onde um elemento falha em dissolver-se em determinações do pensamento e não pode ser tornado transparente, mas retém seu puro aí estar, precisamente nesse ponto a resistência do fenômeno é transformada em um conceito universal e sua resistência como tal é dotada de valor ontológico. Passa-se o mesmo com o conceito de Heidegger do Ser para a morte, assim como com o próprio conceito de historicidade. A estrutura da historicidade, na formulação neo-ontológica do problema, oferece apenas uma solução aparente para o problema da reconciliação da natureza e da história.

²⁶⁷

O saldo final da guinada filosófica em direção à ontologia em Heidegger, que visaria atingir uma linguagem capaz de fazer falar o Ser com sua própria voz objetiva redundava para Adorno, no ensaio de 1932, na recaída mais gritante no subjetivismo, já que a fraqueza dos conceitos ontológicos adviria de sua remissão última à esfera da existência humana encarada nos termos mais gerais e abstratos possíveis. Mais do que isso, essa esfera é elevada à dignidade ontológica após o apagamento ideológico dessa origem subjetiva das pseudo-categorias ontológicas através da peculiar operação discursiva tautológica que consistiria em essencializar a negatividade dos fenômenos frente aos conceitos através da própria linguagem.

A partir dessa crítica, não espanta, portanto, que a neo-ontologia saia caracterizada do ensaio de Adorno como mais uma versão de idealismo, e isso principalmente diante de duas características centrais aos olhos do filósofo: a

²⁶⁷ Ibidem, p. 351.

primazia do todo ou totalidade e da unidade frente às particularidades e a ênfase no possível frente à realidade. A totalidade ontológica não seria mais de caráter sistemático-racionalista, como no âmbito do idealismo, mas sim, ao visar dar conta da unidade estrutural da “vida”, possuiria um viés irracional, guiado pelo desejo de se justificar a essência “cega” subjacente ao projeto da historicidade como sentido metafísico maior. Já a precedência do possível sobre o real é o outro lado do aspecto idealista dos projetos neo-ontológicos no entender de Adorno, algo que não deixa de estar ligado ao acento colocado no elemento irracional pelo filósofo, uma vez que tal precedência trairia um pensamento amparado na abertura ao possível própria ao projeto do Ser, que é aproximado por Adorno ao conceito de “vida”, sobre a facticidade histórica. Ambas as características trairiam, a despeito das intenções de seus pensadores de superar a concepção do sujeito autônomo constitutivo da objetividade, seu enraizamento no dualismo kantiano entre a “estrutura categorial subjetiva” e a “multiplicidade empírica”.²⁶⁸

Frente a isso, que Adorno entendia ser o fracasso das concepções neo-ontológicas, o filósofo proporá que a abordagem da questão referente à relação entre natureza e história seja reconduzida para o âmbito da filosofia da história. Somente essa recondução evitaria a redução dos fenômenos particulares empíricos a uma totalidade subjacente pressuposta, ao mesmo tempo em que poderia, como estratégia filosófica interpretativa, evitar a mera reafirmação do simplesmente existente como consistindo o arcabouço inevitável de sentido dos fenômenos. Portanto, Adorno propõe uma revisão não apenas do problema ontológico fundamental acerca da relação entre natureza e história, mas sim uma revisão do modo de se colocar primeiramente o problema. O que Adorno conserva das intenções das chamadas neo-ontologias é apenas o desejo de se superar a subjetivista e idealista “separação do mundo entre natureza e espírito ou natureza e história”.

Por outro lado, sua proposta se afastaria radicalmente dos projetos neo-ontológicos ao visar assumir de saída o ponto de vista da particularidade dos fenômenos históricos e não mais da totalidade do Ser. Igualmente a antítese

²⁶⁸ Ibidem, p. 353.

entre o Ser possível e o Ser real visará ser desativada pela proposta de Adorno, já que a mesma admitirá de pronto a precedência do real em si sobre todo o âmbito do possível. Por fim, sua proposta redundará na formulação dialética mais enfática entre os polos da natureza e da história, de um modo que nenhum possa arrogar-se a primazia como categoria ontológica hipostaziada. Frente à ontologização da natureza em Scheler e da história em Heidegger, Adorno proporá, portanto, o seguinte novo ponto de partida no tratamento da questão:

Toda exclusão da estática natural da dinâmica histórica leva a falsos absolutos, cada isolamento da dinâmica histórica dos elementos naturais insuperáveis nesta leva ao falso espiritualismo. (...) Se a questão da relação entre natureza e história é para ser seriamente posta, então ela apenas oferece qualquer chance de solução se for possível *compreender o ser histórico em sua determinação histórica mais extrema, onde ele é mais histórico, como ser natural, ou se fosse possível compreender a natureza como um ser histórico onde ela parece descansar mais profundamente em si mesma como natureza.*²⁶⁹

Toda a segunda parte do ensaio de Adorno é dedicada a remeter essa nova formulação da relação entre os conceitos de natureza e história às reflexões histórico-filosóficas levadas a cabo junto a objetos estéticos específicos na *Teoria do Romance* do jovem Lukács e em *A origem do drama barroco alemão* de Benjamin, onde o conceito de história-natural já haveria sido esboçado em termos semelhantes ao que Adorno pretende afirmá-lo como alternativa ao tratamento neo-ontológico da questão. Nesta segunda seção de seu texto, primeiramente Adorno faz referência ao sentido com que Lukács lançou mão do conceito de *segunda natureza* visando fixar *uma concepção histórica do conceito de natureza* junto a sua interpretação do romance moderno. O conceito de segunda natureza descreve, na *Teoria do Romance*, a qualidade alienada e sem sentido transcendental garantido do mundo moderno que fornece o material e o conteúdo histórico para a forma romanesca. A partir da oposição entre o mundo repleto de sentido da Grécia antiga e o mundo esvaziado de sentido e dominado pelas mercadorias da idade moderna, Lukács

²⁶⁹ Ibidem, p. 354.

se coloca a tarefa de apresentar esse mundo alienado, “esse mundo de coisas criadas pelo homem, mas perdido para ele, o mundo da convenção.”²⁷⁰

Adorno parte da caracterização lukácsiana do mundo moderno da convenção; cujas regras e leis imanentes, apesar de existentes, não são capazes de fornecer nenhuma orientação quanto ao sentido dos fenômenos para os sujeitos; visando atingir um primeiro ponto em sua reformulação da questão sobre a relação entre natureza e história: “Da perspectiva da filosofia da história, o problema da história natural apresenta-se em primeiro lugar como a questão de como é possível conhecer e interpretar esse mundo reificado, alienado, morto.”²⁷¹ Da mesma maneira que a primeira natureza tematizada pelas ciências positivas, a segunda natureza representada pelas convenções alienadas próprias às relações sociais no mundo burguês encarna a aparência de necessidades cegas e estranhas às intenções subjetivas.

No entanto, essa aparência de sem sentido do mundo das convenções não corresponde simplesmente a uma carência absoluta de significados. Do modo como Lukács a caracteriza, as convenções seguem o modelo delineado por Marx para o conceito de trabalho alienado e de fetichismo da mercadoria, sendo as convenções encaradas por Lukács como um “complexo de significados que não é mais capaz de despertar a interioridade”.²⁷² Ou seja, a caracterização do mundo das convenções por Lukács deixaria entrever tanto que a falta de sentido dos conteúdos modernos do romance deriva de um regime específico de relação histórica alienada entre os homens, adquirindo seu aspecto de segunda natureza daí, como mantém em aberto a possibilidade de uma superação desse estado de alienação por meio de uma reativação do aspecto subjetivo obliterado nas convenções através de uma operação interpretativa que parte das particularidades mais imediatas dos fenômenos históricos, justamente seu caráter de segunda natureza.

No entender de Adorno, essa segunda marca do conceito lukácsiano de segunda natureza ainda dependeria de uma esperança numa escatologia histórica, qualificada ainda como metafísica, uma esperança que acabaria por

²⁷⁰ Ibidem, p. 355.

²⁷¹ Ibidem, p. 356.

²⁷² Ibidem, p. 356.

limitar a contribuição de Lukács para a interpretação atual dos fenômenos históricos particulares, já que o sentido buscado para os mesmos seria remetido não mais para um alguém do presente, como nas neo-ontologias, mas para um além do presente, para um futuro pós-revolucionário. Apesar disso, o tema lukácsiano da reativação do conteúdo subjetivo petrificado em falsa objetividade natural não é descartado por Adorno: “A filosofia teve sucesso em refinar o conceito de história-natural ao tomar esse tema do despertar de um objeto cifrado e petrificado.”²⁷³

Será então com referência à tese de Benjamin sobre o drama barroco como Adorno complementar a alusão ao conceito de segunda natureza em Lukács. Em seu esforço de pensar em termos não metafísicos como seria possível conceber um modo de interpretação do aspecto natural dos fenômenos históricos alienados. Se Lukács fornece a Adorno uma indicação de como fenômenos históricos podem se apresentar com a aparência alienada de natureza, a concepção barroca da história que Benjamin situara no centro do drama barroco alemão fornecerá a contrapartida dialética de um *conceito de natureza refletido como histórico*. Adorno destaca que a concepção da história favorecida pelo estudo do drama barroco de Benjamin é determinada antes de tudo por sua imbricação com uma visão da natureza como transitoriedade. Ou seja, o elemento da passagem temporal era situado já no interior do conceito de natureza aí:

O ponto mais profundo onde a história e a natureza convergem reside precisamente nesse elemento de transitoriedade. Se Lukács demonstrou a retransformação do histórico, como aquilo que veio a ser, em natureza, então aqui [na tese de Benjamin] está o outro lado do fenômeno: a natureza em si mesma é vista como natureza transitória, como história.²⁷⁴

Apenas que no interior do regime interpretativo fornecido por Benjamin, tendo em vista o modo de expressão da natureza histórica pela cena do drama barroco, essa transitoriedade não funciona como um pressuposto ontológico

²⁷³ Ibidem, p. 357.

²⁷⁴ Ibidem, p. 357.

estático, mas aponta para a indissociabilidade com a história. O modo como a natureza aparece refletida como história no interior do drama barroco alemão apoia-se em um modo alegórico de expressão dos elementos que aparecem como convenção no interior do drama. A relação entre aquilo que hoje chamaríamos de signo e significado junto à cena desse teatro que visava representar/significar a natureza como transitoriedade é pensada de modo distinto que com relação à lógica comunicativa, que se aproxima da convencionalidade assentada na compreensão classicista e racionalista do símbolo, que Benjamin opõe à alegoria. Essa distinção é elaborada por Adorno nos seguintes termos:

A alegoria é usualmente tomada para significar a apresentação de um conceito como uma imagem e, sendo assim, ela é rotulada como abstrata e acidental. A relação da alegoria com seu significado não é uma significação acidental, mas a emergência de uma particularidade; ela é sua expressão. O que é expresso na esfera alegórica não é nada mais do que uma relação histórica. O tema da alegoria é, simplesmente, a história. Em jogo está uma relação histórica entre o que aparece – natureza – e seu significado, isto é, transitoriedade.²⁷⁵

Portanto, o conceito de alegoria elaborado por Benjamin para dar conta do regime dessa significação é caracterizado como um modo privilegiado de *expressão* e não de comunicação de um significado, com efeito, como um regime de expressão amparado na relação de semelhança entre o significado e o suporte material da significação, geralmente uma imagem que apresenta um conceito, no caso, o próprio conceito de natureza como transitoriedade. A imagem alegórica privilegiada para essa expressão da natureza no âmbito do drama barroco alemão é a figura da caveira, a própria *physis* subtraída de todo elemento constitutivo de vida, o próprio “ossuário de interioridades putrefatas” de Lukács. Essa característica concreta da figuração alegórica é fundamental para a rearticulação entre natureza e história pretendida por Adorno, pois será dessa concretude expressiva de onde a alegoria retirará sua referência peculiar à história.

²⁷⁵ Ibidem, p. 358.

Confrontada por Benjamin ao caráter estático de uma subsunção a um símbolo clássico, que reduziria a significação da natureza a parâmetros racionais humanistas de modo idealizado, como simetria, proporção e ordem, a alegoria toma a passagem do tempo como sua característica central na medida em que visa expressar a natureza em seu processo de dissolução e decadência. Frente ao mecanismo simbólico classicista, que Benjamin situa como indissociável da transfiguração da morte e da destruição em um futuro redentor, segundo uma passagem central de seu estudo citada por Adorno, a alegoria expressa a natureza de um ponto de vista histórico não metafisicamente transfigurador, de um ponto de vista imanente à própria natureza e, nas palavras de Benjamin, “secular”.²⁷⁶ Por isso é que a alegoria seria a expressão da “paixão do mundo”, um gigantesco lamento da natureza em seu processo de transição física rumo à morte.

Ao final de sua confrontação entre Lukács e Benjamin, Adorno destaca um último ponto em que caberia de ser pensada a relação entre natureza e história, para além ainda do que Benjamin havia feito ao encarar o significado da natureza como transitoriedade e, portanto, como história. Para além disso, Benjamin teria mostrado, com sua interpretação do conceito de natureza histórica próprio ao drama barroco, que o suporte para a significação de um conceito poderia fenecer, perder sua capacidade de significar, transformando-se em uma convenção, como Lukács havia insistido. Com sua noção de alegoria, Benjamin mostrou como a capacidade para a significação poderia ser recuperada, em um momento posterior da história, por elementos convencionais, sem que uma concepção metafísica da história tivesse que ser pressuposta como base para essa operação, como ainda seria o caso de Lukács na *Teoria do Romance*. No entender de Adorno, aqui caberia se avançar uma última consequência, radicalizando de modo ainda mais anti-metafísico as especulações de Benjamin em torno da expressão alegórica:

Não pode ser simplesmente uma questão de demonstrar que na história em si mesma a natureza como transitoriedade contém junto a si o tema da história. A qualidade básica da transitoriedade do que é

²⁷⁶ Ibidem, p. 358.

terreno significa nada mais que a seguinte relação entre natureza e história: *todo ser ou tudo o que existe deverá ser tomado como o entrelaçamento entre o ser histórico e o natural*. Como transitoriedade, toda história original [natureza] é absolutamente presente. Ela é presente sob a forma de “significação”. “Significação” quer dizer que os elementos de natureza e história não estão fundidos um com o outro, ao invés disso eles se separam e se entrelaçam ao mesmo tempo, de tal modo que o natural aparece como signo para história e a história, onde ela parece ser mais histórica, aparece como um signo para natureza. Todo ser, ou pelo menos todo ser que foi ou veio a ser o que é, transforma-se a si mesmo em alegoria; nesses termos, alegoria não é mais meramente uma categoria da história.²⁷⁷

A radicalização da noção de história-natural, a contribuição visada pela conferência-ensaio de Adorno, vem refletida na terceira e última seção de seu texto, notadamente junto a uma reflexão sobre o conceito de *aparência* (*Schein*), que traduziria a segunda natureza do vocabulário de Lukács. Se a contribuição de Lukács na *Teoria do Romance* havia sido fixar a percepção do mundo convencional da segunda natureza como conteúdo alienado, e a contribuição de Benjamin em *A origem do drama barroco alemão* teria sido encarar esse conteúdo como uma cifra para um sentido oculto a ser lido como transitório, Adorno, por sua vez, visa uma generalização da noção de história natural para todo fenômeno histórico, sem que com isso fosse necessário cair na mera hipostatização da facticidade como uma categoria geral abstrata nas neo-ontologias. Com sua concepção da interpretação filosófica, a proposta de Adorno visa os conteúdos específicos dos fenômenos históricos particulares e não à totalidade imediata da totalidade e do Ser. São estes conteúdos particulares que deveriam de ser lidos como história natural a partir de seu caráter de aparência de segunda natureza. Para tanto, a primeira pré-condição seria não trabalhar com uma visão continuista e meramente progressista da história, tampouco com uma visão estruturalmente unitária da mesma. A generalização a que aludimos, portanto, não se refere unicamente ao processo histórico global vislumbrado como um todo, mas sim à totalidade de cada um dos fenômenos particulares com os quais o filósofo possa se confrontar interpretativamente.

²⁷⁷ Ibidem, p. 359-60. Grifo nosso.

Por se tratar de um texto breve, compreensivelmente Adorno não consegue estabelecer de modo mais claro como essa abordagem interpretativa poderia ser levada a cabo. O esforço final do filósofo em *A ideia de história natural* será mais insistir no momento mais complexo de sua reflexão, o momento em que a história é refletida como mito e natureza. Prenunciando os desenvolvimentos que seguirão na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno não apenas se esforçará, nas últimas páginas de seu texto, a estabelecer a presença de um elemento dinâmico e racional no interior dos conceitos de mito e de natureza, como principalmente insistirá em que sentido a aparência de natureza seria um fenômeno universal a partir do qual toda dinâmica histórica se veria, em última análise, circunscrita.

Toda aparência histórica possuirá um caráter mítico-natural para Adorno e todo conteúdo histórico só será alcançável por meio de seu caráter de aparência. Isso não apenas no sentido de que todo fenômeno histórico faria referência a um plano original de conteúdo e sentido propriamente mítico, mas sim no tocante a sua forma de manifestação, por assim dizer, como mercadoria. Na realidade, dirá Adorno, o caráter de expressão e de linguagem de todo fenômeno histórico particular será mais pronunciado no ponto em que a história for refletida mais enfaticamente como natureza. Será esse o sentido fixado aqui por Adorno ao conceito de aparência. A generalização do caráter de aparência, de natureza, implica, na verdade, em uma visão radicalmente dialético-materialista da história, onde uma compreensão ontológica da natureza como origem essencial será definitivamente barrada, da mesma forma que a hipostatização da dinâmica progressista da história. A promessa de reconciliação para a separação original de sujeito e objeto, história e natureza, nesse sentido, não será localizada por Adorno junto a uma escatologia no futuro, mas sim junto à própria decifração do caráter de aparência natural dos fenômenos: “o elemento definitivamente transcendente do mito, a reconciliação, também reside na aparência.” ²⁷⁸

²⁷⁸ Ibidem, p. 364.

A ambivalência Wagner: a determinação mútua das conquistas técnicas históricas e da expressão ideológica do mito

A noção de história natural, em cuja lógica teórica nos detivemos acima, certamente também se alimentou, para sua elaboração em 1932, da maneira como Adorno havia refletido sobre o conceito de material musical ao longo da década de vinte. Uma das primeiras comentadoras a salientar a importância crucial da conferência de juventude de Adorno para com seu projeto filosófico como um todo, Susan Buck-Morss, será também uma das primeiras a remeter a compreensão adorniana do conceito de história natural a seus estudos musicais de juventude. Sobre isso, segundo Morss:

O impulso inicial para o conceito adorniano de história não veio do campo da filosofia. (...) Foi o estudo de música realizado por Adorno que primeiro o tornou alerta para o significado vital da dimensão histórica, e sua compreensão da história permaneceu em débito com o campo da estética que havia sido sua fonte.

(...) A composição é em si mesma histórica: o sentido de cada nota transitória tanto determina como é determinada por aquilo que passou e por aquilo que virá. O som musical desdobra-se em um presente contínuo e transitório.²⁷⁹

O material musical, portanto, e a própria lógica de sua transformação via processos de variação encarnam a transitoriedade da segunda natureza que Adorno salientara tão enfaticamente em seus comentários acerca da expressão alegórica na tese de Benjamin. De fato, não seria exagero nos aproximarmos de uma definição para o conceito adorniano de material musical que previamente circunscrevemos junto ao debate sobre a técnica dodecafônica afirmando que este é história natural, ou pelo menos que é na qualidade de história natural que o mesmo se apresenta a cada momento para os compositores. Sem dúvida, o modo como Schoenberg tratara do material musical em *Harmonielehre* já começava a apontar para esse modo de

²⁷⁹ Susan Buck-Morss. *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. New York: Free, 1977. p. 43.

interpretação e compreensão, primeiro com sua relativização radical daquilo que se acreditava ser o fundamento natural do material tonal, a série harmônica, que é tomada como uma espécie de segunda natureza, e depois, com o acento colocado no caráter lógico-histórico com que o senso formal manifestava um imperativo que não se deixava de perceber como remetendo à natureza transitória e aberta ao infinito do substrato material da música, o som.

Com as reflexões de Adorno em torno do conceito de material, o caráter de segunda natureza e de convenção do mesmo é radicalizado ainda mais. Vimos como ao não mais admitir o som como substrato material último para seu conceito de material musical, a figura musical passava a designar seu caráter sempre já mediado subjetivamente. Adorno negava veementemente que o material musical possuísse um proto-sentido natural ou mesmo originariamente histórico capaz de ser recuperado integralmente no presente. Nesse sentido, podemos dizer que as exigências imanentes postas pelo material musical ao compositor, ponto tão sensível de seu conceito, podem ser reduzidas a uma exigência maior em particular, a exigência “alegórica” referente à transformação do “sentido” dado, petrificado em sua aparência de natureza, com que os usos passados alcançam os compositores no presente, em direção a algo novo, enfaticamente histórico. Por outro lado, a radicalização do aspecto desenvolvimentista histórico do material, através dos procedimentos de variação, encontrará sempre seu limite no momento em que a temporalidade musical totalmente dinâmica começar a apontar para uma ontologização do próprio tempo musical, recaindo assim na estática própria ao mito. Perigo maior a ameaçar a composição totalmente determinada pela técnica dodecafônica.

Dessa dupla articulação inerente ao conceito adorniano de material musical advém o papel inalienável das convenções no modo de compreender o mesmo como história natural. Pois serão os aspectos mítico-natural, estático e resistente à subsunção temporal destas convenções que, por fim, impedirão o desdobramento histórico do material, por meio da variação, de ser esvaziado ao ser absolutizado. Não seria exagero nenhum, frente a esse modo de conceber a dialética musical, afirmarmos que o material musical se apresenta aos compositores a cada momento da história como algo desprovido de sentido

e que o trabalho composicional é possível de ser qualificado como histórico apenas na medida em que seja capaz de formalizar um novo sentido em seu confronto com as convenções herdadas. Por isso o “papel positivo” das convenções não pode ser simplesmente eliminado pelos impulsos expressionistas na música atonal livre, por exemplo. O sujeito musical adorniano necessita expressar-se através das convenções, já que a hipótese da expressão pura dos impulsos inconscientes não será tomada como algo passível de dar conta de modo totalmente adequado da tarefa de articulação de um sentido musical junto às grandes formas. Nisso Adorno permanece, no fundo, preso às formulações “canônicas” de Schoenberg e seus discípulos em torno da crise da livre atonalidade, ainda que Adorno vise buscar saídas *construtivas* alternativas ao problema, saídas que não necessariamente devam depender exclusivamente da técnica dodecafônica. Isso parece ser o decisivo na articulação da noção de história natural com a de material musical.

Contudo, será no *Ensaio sobre Wagner*, posterior à conferência de 1932 sobre o conceito de história natural, onde Adorno desdobrará extensivamente as implicações desse conceito tendo em vista um objeto estético pela primeira vez de maneira mais exaustiva. Segundo Anne Boissière, a monografia sobre Wagner não seria o que de mais bem realizado o filósofo teria alcançado, já que sua posição “abertamente polêmica”, “parcial e fortemente injusta” sobre o compositor não teria sido capaz de fornecer-nos uma imagem adequada de seu objeto.²⁸⁰ Apesar disso, Boissière, ao final de seu capítulo dedicado ao comentário da monografia sobre Wagner, percebe o ponto em que Adorno tentaria “salvar” a música de Wagner de sua própria crítica aniquiladora.²⁸¹ Esse ponto seria aquele que diz respeito à noção de transição mínima, cuja interpretação filosófica se apresenta primeiramente no livro sobre Wagner para posteriormente ocupar a posição central que possui na interpretação adorniana da música de Berg. Com efeito, a elucidação histórico-filosófica da noção de transição mínima ou da composição como “arte da transição” é um ponto central da monografia sobre Wagner, notadamente quando Adorno está às

²⁸⁰ Anne Boissière. *La pensée musicale de Theodor W. Adorno: L'épique et le temps*. Paris: Beauchesne, 2011. p. 133.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 158.

voltas com uma caracterização imanente do componente musical mítico-regressivo da forma musical no compositor do *Tristão*. A princípio, a interpretação de Adorno para o princípio composicional da transição mínima seria a cristalização musical das forças desagregadoras informes dos impulsos inconscientes, junto à posição antitética do drama musical frente ao modo esclarecido de se conceber as grandes formas instrumentais autônomas e a temporalidade musical calcada na emulação da memória a partir do modelo beethoveniano dinâmico da variação em desenvolvimento.

Partindo dessa tensão entre a composição entendida como arte da transição em Wagner e como arte da variação em Beethoven, Boissière tende a conceber posteriormente a relação entre Wagner e Berg na leitura de Adorno em termos de uma simples oposição, onde a música de Wagner representaria a afirmação cega do mito contra a humanização, o esclarecimento e a reconciliação com os impulsos inconscientes que seriam próprios à música de Berg. De modo não totalmente convincente, à categoria do “gesto” que Adorno localiza na música de Wagner, Boissière contrapõe a categoria do “tom” na monografia sobre Berg. Essa contraposição permite a autora afirmar acertadamente que:

Para definir o tom da música de Berg, Adorno retoma elementos que já haviam sido tematizados a propósito de Wagner, precisamente aqueles junto aos quais ele vira o verdadeiro valor ou o sucesso, a verdade poderíamos dizer mais uma vez, da arte da transição.²⁸²

Seguindo o que de fato pode ser tomado como o espírito dominante na monografia sobre Wagner, Boissière fixa em sua interpretação da relação entre Wagner e Berg o momento de tematização do aspecto regressivo e do elemento mítico arcaico no primeiro, reservando ao segundo todo o momento emancipador contrário. Porém, isso não a impede de traçar certa linha de continuidade entre a tematização da relação entre a questão da grande forma em Wagner e em Berg.

²⁸² Ibidem, p. 161.

Esse é o ponto que nos interessa aqui, já que será junto às reflexões de Adorno em torno dessa questão que a dialética histórico-natural do material musical cristalizada nas grandes formas musicais será apreciada nos dois compositores. Ao demonstrar certa evitação com respeito ao conceito de material musical e apesar de sua leitura ser muito relevante para a interpretação da questão referente à temporalidade musical, quer nos parecer que a confrontação entre Wagner e Berg efetuada por Boissière perde sua força quando acaba por jogar o imperativo de autonomia musical de modo não dialético contra a regressão representada por Wagner. Essa linha de pensamento aparece em passagens como a seguinte:

Berg salva em sua música o elemento regressivo que proporcionava aos olhos de Adorno a verdadeira novidade e o inacreditável preço da música de Wagner. Mas isso não é possível, ao mesmo tempo, que em virtude de um esforço formal que afasta então *absolutamente* os dois compositores um do outro. Deve-se aqui sublinhar a relação dialética entre a forma e o informe que conduz toda a reflexão de Adorno sobre Berg e insistir, portanto, sobre a recondução consequente de um pensamento sobre a autonomia da forma. A aptidão da música de Berg ao informe é apreendida por Adorno de modo mediado, isto é, como resultado de uma potência em dar forma.

283

Na realidade, após termos visto a maneira com que Adorno colocara no centro de seu projeto filosófico a rearticulação dialética entre natureza e história, mito e esclarecimento, regressão e progresso, não podemos nos alinhar completamente com esse tipo de oposição radical, já que como nos aparece, o caráter ambivalente do objeto Wagner, salientado como fundamental por Adorno, reflete-se no aspecto radicalmente contraditório da interpretação fornecida pelo filósofo. É certo que em Berg Adorno localizará um regime composicional de relacionamento com os elementos materiais informes, calcado decisivamente no papel esclarecedor da forma musical autônoma. Contudo, sua leitura de Berg não deixará de sublinhar o momento contrário, que aponta para o polo estático da segunda natureza do material e mesmo das formas tonais. Assim como na monografia sobre Wagner, apesar do acento

²⁸³ Ibidem, p. 163. Grifo nosso.

posto sobre o caráter mítico-ideológico de sua música, Adorno localizará uma série de pontos em que a música deste compositor encarnará a faceta do progresso do esclarecimento e da desmitologização e não apenas o progresso técnico cego.

Na verdade, em sua interpretação Adorno destruirá a ilusão de totalidade ideológica ostentada pela música de Wagner, ao mesmo tempo em que apontará para os momentos em que o compositor teria sido o primeiro a nos possibilitar a formulação adequada da relação entre o aspecto mítico-natural da aparência estética e a esfera histórico-subjetiva própria à modernidade. Tendo isso em vista, de certo modo poderíamos afirmar justamente o contrário de Boissière e dizer que a monografia sobre Wagner pode ser vista talvez como a mais pertinente das monografias musicais adornianas, justamente na medida em que a mediação pelos extremos aí aparece refletida do modo mais radical, e isso porque a questão central do livro, a nosso ver, será justamente a elaboração concreta junto à música de Wagner da dialética entre natureza/mito e história, nos termos em que a discutimos acima. Nesse sentido, o problema encarado por Wagner não será tão absolutamente distinto do encarado por Schoenberg e Berg.

Não haverá espaço aqui, naturalmente, para uma investigação detalhada de todo o livro sobre Wagner, mas gostaríamos de focar em alguns momentos do argumento de Adorno que mostram claramente de que modo o projeto wagneriano em torno do drama musical como totalidade musical configura-se a seu ver em torno da dialética entre natureza e história e como, ao mesmo tempo, isso apontará para uma imbricação fundamental entre os avanços realizados no domínio da técnica composicional e o aspecto ideológico da aparência em sua música. Algo que não devemos reduzir apenas a Wagner, mas que na verdade descreveria o dilema constitutivo da modernidade musical, apenas encontrando na música deste uma expressão funesta precoce elevada ao extremo. Isso é o que podemos deduzir de passagens como a seguinte da monografia sobre Wagner:

Por verdadeira que possa ser a censura estética contra Wagner por haver posto a mão, ele, o moderno, sobre o mais antigo, ele, o profano, sobre o mito, a regressão do procedimento estético não depende do arbítrio individual ou do azar psicológico. Ele pertence a uma geração que, pela primeira vez em um mundo completamente socializado, compreendeu a impossibilidade de mudar individualmente o que se consumava por cima da cabeça dos homens. Foi-lhe negado, porém, chamar a totalidade por seu nome. Assim, esta se transforma no mito.²⁸⁴

Foi-lhe negado é algo diferente de simplesmente dizer “Wagner negou”. Com efeito, não devemos nos contentar em reduzir a leitura adornoiana de Wagner ao exemplo de análise psicológica levada a termo no primeiro capítulo de sua monografia, onde a personalidade antissemita e sadomasoquista do compositor são interpretadas, levando-se em conta personagens de suas obras através de uma linha de pensamento próxima do último capítulo da *Dialética do Esclarecimento*. Em sua leitura do conceito de mimese, Boissière tendeu a reduzir toda a reflexão sobre a relação entre mimese e esclarecimento na *Dialética do Esclarecimento* ao modelo daquilo que Adorno & Horkheimer chamarão de a “mimese da mimese” ou de “a perversão da mimese” na análise do mecanismo da idiossincrasia antissemita nos *Aspectos do antissemitismo*.

Essa redução da problemática da mimese, que não distingue momentos distintos no tratamento do conceito no interior da *Dialética do Esclarecimento*, quando aplicada na interpretação de passagens do *Ensaio sobre Wagner*, tende a desfazer a imbricação dialética entre natureza e história que Adorno penara tanto em estabelecer, e isso em detrimento da mera oposição entre os dois principais pares de sucedâneos da natureza e da história junto à discussão sobre a forma estética, o sujeito e o objeto; e o tempo e o espaço. Mais importante seria destacar o fato de o projeto wagneriano configurar-se para Adorno, do modo o mais característico possível, como apontando para a tendência dominante da modernidade estética em não conseguir romper com a imbricação fundamental entre a dominação técnica do material e a aparência orgânico-natural das obras. Isso parece ser a questão fundamental, ou seja, que a música de Wagner avança na conquista técnica de novos estratos

²⁸⁴ Adorno, *Versuch über Wagner*. GS 13, p. 113-14.

expressivos fundamentais junto ao material musical *necessariamente* às custas de uma regressão da aparência de suas obras ao mito (natureza).

A irracionalidade do mito em Wagner não é outra que aquela da autoafirmação desenfreada da racionalidade histórica autônoma. Se é verdade que, aos olhos de Adorno, Wagner teria sido o primeiro compositor moderno a “destruir” a aparência de autonomia da obra musical com seu projeto de síntese precária de todas as formas artísticas particulares na *Gesamtkunstwerk*, como afirma Boissière,²⁸⁵ isso ocorre somente na medida em que a redução da racionalidade ao mito, com a qual nos depararíamos no drama musical wagneriano, é pensado por Adorno como algo inscrito no próprio interior da racionalidade da subjetividade autônoma em geral, que é determinada acima de tudo pelo princípio de identidade.

Em termos musicais imanentes, podemos elaborar a interpretação adorniana de Wagner em termos mais nuançados visando a noção de história natural. Para isso, devemos reconectar sua interpretação do aspecto ideológico da música de Wagner com a dialética entre o material e a forma musical. Com isso, veremos que a complacência da racionalidade técnica com o mito, que Adorno localiza no centro de sua leitura do drama musical wagneriano, aponta para os avanços técnicos desenvolvidos por Wagner guiado pelo ideal de uma representação unitária de uma totalidade musical indissociável da ideia primeiramente beethoveniana da forma musical autônoma. O drama musical visa, acima de tudo, ser uma totalidade e uma unidade musical autônoma, sendo que as demais artes componentes da *Gesamtkunstwerk* deverão ser elevadas ao mesmo grau de desenvolvimento autônomo alcançado pela música instrumental para serem unificadas com a totalidade musical. Para alcançar a realização desse projeto monumental, a música de Wagner desenvolvera dispositivos musicais imanentes muito específicos, direcionando a evolução do material musical para um ponto de inflexão da ruptura modernista com o universo da tonalidade.

O problema para Adorno reside no fato de que essa intenção em fornecer uma representação musical da totalidade não pode prosperar no

²⁸⁵ Boissière, op. cit., p. 149 et seq.

interior não apenas de uma sociedade totalmente marcada pela inorganicidade e fragmentação das relações sociais, como primeiramente no interior de um estágio avançado de separação na evolução interna das diferentes artes e, principalmente, tendo em vista a dinâmica própria aos distintos estratos do material musical. Apenas de modo subjetivamente forçado uma unidade como essa seria alcançável e será visando interpretar no que consistira de fato essa imposição de unidade formal ao seu material que Adorno analisará as diferentes facetas ideológicas da música de Wagner.

O conceito fundamental que Adorno lança mão em sua interpretação do mecanismo wagneriano dessa construção da aparência estética da totalidade da forma é o conceito marxiano de fantasmagoria. Dado o caráter fragmentado das relações sociais e o aspecto desigual com que os diferentes estratos do material estético se apresentavam à época de Wagner, o que impediria *a priori* a realização da superunidade visada pelo drama musical, será como ocultação do aspecto descontínuo do trabalho de composição coagulado em suas obras que Adorno irá sustentar a aparência de totalidade das obras do compositor:

A lei formal de Richard Wagner consiste em ocultar a produção por trás da aparência do produto. O produto se apresenta como produtor de si mesmo: daí também a primazia da sensível e do cromatismo. Posto que o fenômeno estético não permite já perceber as forças e condições de sua produção real, sua aparência, enquanto isenta de resquícios, aspira ao ser. A consumação da aparência é ao mesmo tempo a consumação do caráter ilusionista da obra de arte como realidade *sui generis* que se constitui no âmbito do fenômeno absoluto sem, no entanto, renunciar a sua plasticidade.²⁸⁶

Será principalmente através de um meio musical específico que Wagner lançará essa sua transfiguração da forma metamorfoseante do valor de troca da mercadoria em sentido metafísico natural projetado no passado mítico, o princípio da transição mínima, que seria sua mais imediata realização musical tanto no âmbito melódico-harmônico quanto no tocante à instrumentação. Vejamos por um momento com mais calma como Adorno encaminha sua reflexão sobre a primazia da transição mínima sobre o trabalho motivico-

²⁸⁶ Adorno, op. cit., p. 82.

temático em Wagner e como suas reflexões sobre esse ponto estendem-se na abordagem de alguns outros pontos capitais da forma musical wagneriana. Visando a referência a essas três dimensões do trabalho composicional, a transição mínima refere-se primeiro, com relação à dimensão melódica, ao modo como Wagner substitui o princípio da contradição imanente cristalizado no trabalho motivico-temático de inspiração beethoveniana por um procedimento de variação que não mais se amparará na referência necessária aos temas.

Nos dois primeiros capítulos da monografia sobre Wagner, Adorno discorrerá longamente sobre os modos de manifestação da transição mínima no interior da dimensão melódica e em sua relação com a forma musical global. Alguns pontos decisivos cabem ser destacados. Como mostrou Boissière, a questão central aqui se refere ao modo como o tempo musical progressista e desenvolvimentista, que era experimentado como reflexão subjetiva e manifestação imanente do sujeito musical histórico em Beethoven, sofre uma modificação em direção à deposição do princípio de autonomia do sujeito musical e à recaída na mera afirmação do ser espacial estático, que Adorno associa ao presente sócio-histórico. A articulação pelo trabalho propriamente compositivo seria substituída por um artifício de ordem rítmico e primitivo. Ao não mais permear o tempo musical subjetivamente por meio da variação em desenvolvimento, Wagner visaria, com o gesto autoritário do maestro, dominá-lo submetendo toda a extensão de suas obras ao gesto maquinal da marcação de compasso. O modo como Wagner abordaria o transcorrer do tempo musical seria externo a suas obras, ao contrário do modo imanente de determinação temporal fornecido pela variação em desenvolvimento:

O domínio wagneriano do tempo musical mediante a marcação do compasso é, ao contrário do sinfônico, abstrato, quer dizer, meramente a representação precisamente do tempo articulado mediante golpes de compasso e sua projeção sobre os "macro-períodos". O que sucede nele [no tempo musical] o compositor que marca o compasso não o tem em conta.²⁸⁷

²⁸⁷ Ibidem, p. 30.

Se a variação em desenvolvimento é tomada aqui por Adorno como sinônimo de trabalho de transformação subjetiva ativa do material, de seu caráter de linguagem e de seu parentesco com o funcionamento da memória, a música de Wagner, ao se desprender desse princípio, é acusada por Adorno de visar a uma involução a conteúdos gestuais corpóreos pré-subjetivos.²⁸⁸ Wagner teria se furtado das exigências formais específicas apresentadas pelo material musical altamente subjetivado herdado de Beethoven e teria substituído o cumprimento dessas exigências históricas por uma gesticulação retórico-teatral demagógica através da própria música.²⁸⁹ A transfiguração compositiva do gesto empírico do maestro marcando o compasso é interpretada, portanto, em termos mais gerais como uma involução em direção à afirmação antissubjetiva de um ideal objetivista, que visa ao ser originário, mas que se reduziria, no final das contas, a mera reafirmação do presente empírico. De sua análise da substituição do trabalho motívico-temático pela transfiguração musical de gestos meramente empíricos, Adorno termina o segundo capítulo da monografia afirmando o fracasso de Wagner em articular a grande forma musical a que almejava, já que, assim como ocorreria com a experiência imanente do tempo musical, esta resultaria externa ao relacionamento dialético dos elementos melódicos. Ao não privilegiar o aspecto subjetivo-construtivo, a música de Wagner tenderia a afirmação cega do informe. A análise de Boissière se guia essencialmente sobre esse capítulo.

Contudo, no capítulo três da monografia, intitulado “Motivo”, Adorno aprofunda a interpretação dessa ausência de desenvolvimento e do que chama de “revogação do tempo musical” no capítulo anterior. Aqui a aparência

²⁸⁸ “A antifonia vienense havia refundido todo o gestual em princípio espiritual de desenvolvimento, e somente com violência pode Wagner reinterpretá-la como a dança ou como “apoteose” desta, do mesmo modo que a abertura da suíte antiga, da que nasceu a forma sonata, se distinguia das subseqüentes danças da suíte precisamente pelo fato de que não se apresentava a si mesma como forma estilizada de dança. A sonata e a sinfonia fazem criticamente do tempo seu objeto; o obrigam a deter-se pelo conteúdo de que o dotam. Porém, se no sinfonismo o curso temporal se converte em instante, o gesto de Wagner, ao contrário, propriamente falando é imutável, alheio ao tempo. Em sua repetição impotente, a música se submete ao tempo que no sinfonismo se dominava.” Ibidem, p. 34.

²⁸⁹ “Os gestos wagnerianos são sempre já transposições sobre a cena de comportamentos do público imaginado, do murmúrio popular, o aplauso, o triunfo da autoafirmação, as ondas de entusiasmo. Seu mutismo arcaico, a carência de linguagem, se confirma, portanto, como meio de dominação sumamente atual, que corresponde ao público tanto mais exatamente quanto simultaneamente opõe-se a ele.” Disso adviria o prenúncio da indústria cultural em Wagner. Ibidem, p. 32-3.

fantasmagórica de natureza com que a grande forma musical se mostra em Wagner, que antes havia sido explorada junto à oposição ao trabalho motivico-temático, é analisada nos seus próprios termos e não apenas a partir do contraste com o ideal sinfônico beethoveniano.²⁹⁰ Em outras palavras, no capítulo três Adorno interpreta a forma musical de Wagner a partir das noções de *leitmotiv*, da técnica dos restos e da transição mínima e do *Sprechgesang*. Comparado ao capítulo anterior, o capítulo três é mais equilibrado dialeticamente e a formulação precoce de uma situação nominalista da forma musical na modernidade frente ao material melódico-harmônico avançado do cromatismo é o ponto principal da interpretação adorniana aqui. Mais do que isso, a ambiguidade fundamental à obra de Wagner e o modo como a história é refletida com a aparência de natureza em sua música é aqui situada em termos mais amplos, como traço distintivo do romantismo pós Revolução Francesa.

A impossibilidade de apresentar algo enfaticamente novo, que se desprendesse da cadeia da mera aparência do historicamente natural já existente a que corresponderia as grandes superfícies wagnerianas é entendida como signo dos tempos pós-revolucionários, onde o enfraquecimento da força subjetiva de autoafirmação burguesa, após o arrefecimento, tenderia a ser substituída pela afirmação da fraqueza dos indivíduos, como se esta constituísse em sua força. Adorno alude nesse ponto à temática nietzscheana da decadência, apenas que aqui o aspecto decadente da forma musical wagneriana não é condenado meramente como fraqueza psicológica, como poderia parecer. O psicologismo da expressão musical em Wagner, que Adorno analisará tão bem com relação à função dos *leitmotive*, será avaliado, tendo em vista a crise nominalista da forma, à falta de sustentação social para o ideal de uma forma autônoma, como o vetor do progresso estético.

Mais além da crítica unilateral ao aspecto ideológico e estático das grandes extensões das formas musicais wagnerianas em comparação com o ideal dinâmico e autônomo da forma instrumental sinfônica pura em Beethoven,

²⁹⁰ A aparência de natureza resultante dessa substituição do trabalho motivico-temático pela transição mínima seria legível no modo como a música de Wagner suscitaria a todo o momento a expectativa de irrupção do novo ao mesmo tempo em que trairia essa expectativa ao se furtar à construção interna da forma musical.

característica dos tempos heróicos da burguesia revolucionária, o que começa a transparecer no capítulo três da monografia, através de uma análise imanente mais apurada, é uma interpretação sócio-histórica da música de Wagner. Isso situa sua condição ideológica como algo inescapável à modernidade estética como um todo, ao mesmo tempo em que passa a sustentar, em consonância com a noção de história natural desenvolvida no ensaio de 1932, que o momento progressivo histórico em Wagner seria extraído da própria contradição com os elementos naturais-convencionais. Daí Adorno poder afirmar que:

(...) em seus maiores momentos, Wagner extrai da contradição irreconciliável a força de produção, do momento de regressão gestual a construção progressiva. Essa vai tão longe, mais além da simples expressão subjetiva, que a supera no duplo sentido hegeliano.²⁹¹

Tendo isso em vista, se por um lado a técnica dos *leitmotive* ao ser caracterizada por Adorno como um procedimento psicologizante que trata a expressão musical em regime alegórico não autônomo, onde o sujeito psicológico do compositor insufla intencionalmente um sentido em determinadas figuras musicais recorrentes, apontará para técnicas mnemônicas próprias à música de trilha sonora no âmbito da indústria cultural e que pressupõe uma pseudo-individação por arte dos ouvintes. Por outro lado seu aspecto positivo diz respeito ao fato de que ao engendrar uma dialética com o aspecto contínuo e ininterrupto da transição mínima, representando um elemento de descontinuidade empírica no interior da forma, aponta para a não absolutização do sujeito musical imanente próprio ao ideal sinfônico calcado no mecanismo da variação e na tendência para a indiferenciação entre o elemento particular e o todo²⁹²:

²⁹¹ Ibidem, p. 45.

²⁹² Nesse sentido Wagner seria um crítico à tendência beethoveniana de configurar sistematicamente a forma musical autônoma em termos estritamente imanentes: "Tão enfaticamente elaborada como é a música de Wagner, esse estilo tampouco é, porém, sistema com o sentido da consistência logicamente consequente, da pura coerência imanente do todo e das partes. Mas isso precisamente tem um aspecto revolucionário. Em arte, não menos que em filosofia, os sistemas tendem a produzir a partir de si a síntese do diverso. Na verdade, se

Daí que na música wagneriana progresso e reação não se deixem separar como as ovelhas e os carneiros, mas sim que se imbricam quase indissolavelmente. Por trás do fino véu do discurso contínuo, Wagner desagregou a composição em *Leitmotive* alegóricos justapostos como coisas.²⁹³

Portanto, não é só de ocultação do trabalho que vive a música de Wagner. A crítica à ideologia, aqui estando a cargo do aspecto fático dos *leitmotive*, é o outro lado da fantasmagoria subjetiva e idealista do drama musical. Alcançamos aqui o ponto que gostaríamos de reter da interpretação adorniana da música de Wagner. O ponto que se conecta com a preocupação central de nosso trabalho em torno do imperativo de se pensar um conceito de forma musical crítico em relação à fixação explícita nos tipos e modelos da música instrumental autônoma própria ao classicismo vienense; e calcada na dialética do material musical entendida como imbricação entre o polo estático e mítico natural com o polo histórico-subjetivo. Pois será tendo em vista esse ponto que podemos apreciar os momentos decisivos em que Adorno deliberadamente desfará dialeticamente os aparentes anátemas construídos e lançados sobre a música do compositor dos *Mestres Cantores*.

O principal saldo positivo da leitura adorniana de Wagner para com seu pensamento musical como um todo será, cremos, a maneira como o filósofo localizará nas grandes formas musicais wagnerianas um modo de composição que, partindo da percepção nominalista frente à caducidade dos modelos formais da tradição, traça coordenadas musicais fundamentais para a concepção de uma forma musical livre do fantasma da autonomia formal constituída puramente por meio da referência ao sujeito.²⁹⁴ Não obstante, a

orientam em direção a uma totalidade dada de antemão, porém problemática, cujo direito imediato de existência contestam a fim de voltar a gerá-la mediatamente a partir de si mesmos. Nada disso existe em Wagner.” Ibidem, p. 45-6.

²⁹³ Ibidem, p. 45-6.

²⁹⁴ A maneira como Adorno desloca o acento de sua apreciação globalmente ambivalente da música de Wagner quando se trata da questão central da postura compositiva frente à situação da relação nominalista entre o material e as formas musicais aparece em passagens como a seguinte: “Sua posição [de Wagner] apologeticamente reacionária frente à burguesia possui o reverso de que já não aceita inquebrantavelmente o cosmos das formas burguesas. Nada dado de antemão se tolera, nenhum “tipo”, desde as formas de conjunto que recusam o nome de ópera até a inserção de motivos que se proíbem idiossincrasicamente tudo o que recorde a figuração. Frente à *décadence* wagneriana se anuncia hoje em dia uma decadência de que precisamente esta sensibilidade abandonou os músicos e estes inclusive suspiram pelas correntes que Wagner tratava de sacudir.” Ibidem, p. 46. Certamente essa é uma das tantas

ambivalência predominará, já que será junto a esse aspecto radical de ruptura com o universo formal da tradição que o caráter afirmativo da música de Wagner frente a Berg emergirá. Não mais uma afirmação idealista do sujeito musical autônomo, mas uma tendência à mera afirmação do componente empírico pré-subjetivo. Tentaremos elucidar o aspecto ideológico da postura de Wagner nesse sentido ao final desse capítulo, ao tentarmos entender por que a transição mínima aparece como que necessariamente oposta ao trabalho motivico-temático em Wagner, apontando para a idiossincrasia frente às convenções e como dialeticamente articulada com o mesmo em Berg e apontando para uma reconciliação com estas.

Schoenberg, Stravinsky: o medo da segunda natureza como alergia à expressão subjetiva e seus reflexos na concepção das grandes formas

A continuação da reflexão sobre a dialética entre natureza e história, que analisamos acima com referência aos conceitos de material e forma musical no *Ensaio sobre Wagner*, conhece sua plena realização nos dois livros centrais escritos por Adorno na década de 1940, *Dialética do Esclarecimento* e *Filosofia da Nova Música*. Antes de terminarmos nossa abordagem da relação entre Wagner e Berg, que apenas ensaiamos acima, podemos nos aprofundar na centralidade dessa dialética para uma leitura da questão central de *Filosofia da Nova Música* tomada a partir da chave de leitura fornecida por Adorno para o livro. Referimo-nos à indicação sempre lembrada, porém nem sempre desdobrada em argumentos, de que este consistiria em mais um excurso à obra escrita conjuntamente com Horkheimer. Faremos isso em dois momentos: primeiro situando de que modo entendemos estar a extensa reflexão de

passagens acrescentadas por Adorno ao texto da monografia na década de 1950, quando da publicação do *Ensaio*, e vai endereçada aos neo-objetivistas de toda cepa, também aos jovens compositores serialistas em seu afã por ordem. Com efeito, o caráter ambivalente da interpretação de Wagner deve-se também, notadamente, aos dois momentos separados por duas décadas em que o texto da monografia foi trabalhado. O primeiro, na década de 1930, sob o impacto da apropriação nazista de Wagner e o segundo, por ocasião da publicação do livro na década de 1950, frente à alergia generalizada à expressão musical das vanguardas. Não raro o que Adorno afirmara na década de 30 é contrariado pelas passagens escritas e inseridas na década de 50, já tendo em vista as principais ideias da *Dialética do Esclarecimento*.

Filosofia da Nova Música conectada em termos gerais com o projeto de *Dialética do Esclarecimento* e segundo, detendo-nos sobre as nuances no tratamento da dialética entre mimese e esclarecimento neste livro. Isso nos permitirá, por fim, retomar o modelo Wagner-Berg, que deixamos suspenso, sob outra luz.

A imbricação entre o movimento global da *Aufklärung* e aquela sua manifestação verificada no âmbito da história da música moderna e da Nova Música por Adorno pode ser abordada em sua obra a partir do papel central ocupado pelo medo do informe, do amorfo e do caos representados por certas figuras da natureza em ambos os casos. Nesse sentido, podemos dizer que a frase que abre o primeiro capítulo da *Dialética do Esclarecimento* também nos fornece uma chave para entendermos as contradições do esclarecimento musical: “No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores”.²⁹⁵ No caso da *Filosofia da Nova Música*, essa leitura torna-se justificada a partir mesmo da indicação de Adorno, que apresentava o livro como mais um excursus à *Dialética do Esclarecimento*. E de fato, a dialética entre progresso e regressão destilada nos dois ensaios da *Filosofia da Nova Música* deve ser vista como justamente um desdobramento da tese central do livro escrito em conjunto com Horkheimer no âmbito da música de Schoenberg e de Stravinsky. Tese esta que rezava que da deposição sistemática de todas as resistências materiais representadas pela natureza sensível por meio da repressão intensiva de todo relacionamento mimético com o exterior, a razão abstrata, fundada na separação entre sujeito e objeto, invertia-se num sistema de dominação sobre a natureza.

Não será outro o diagnóstico de Adorno quando se tratar da evolução da música de Schoenberg na *Filosofia da Nova Música* e do quadro maior a respeito da corrente progressista da vanguarda musical. Aqui, como ali, o progresso na desmitologização do substrato material do pensamento será desmascarado como a perpetuação de um estado de dominação histórico-

²⁹⁵ Adorno; Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. GS 3, p. 19.

natural e de alienação generalizada a partir do desencantamento impiedoso da natureza por parte de uma razão autonomizada e elevada à posição de mediadora abstrata universal. A seguinte passagem, retirada da introdução da *Filosofia da Nova Música*, nos fornece uma ideia de como o caráter totalitário do esclarecimento incidia no interior da Nova Música segundo Adorno. A referência aqui é às “obras de arte intransigentes”, àquelas que ao se aferrarem a sua autonomia, se recusavam a pactuar com a lógica de assimilação da indústria cultural. Estas obras, dirá o autor:

Ao realizarem em si a *Aufklärung* total, sem consideração com a ingenuidade astuta que o negócio cultural executa, não somente se convertem em antíteses chocantes, por causa de sua verdade, do controle total dirigido por esse negócio, mas ao mesmo tempo se assemelham à estrutura substancial daquilo a que se opõem (...).²⁹⁶

A realização total do esclarecimento musical, a por assim dizer repetição de seu programa no âmbito da música de Schoenberg deve ser analisada a partir do modo como esta emerge frente ao universo da música tonal e, principalmente, frente ao caráter de segunda natureza ostentado pelo sistema tonal conforme Adorno. Segunda natureza do interior da qual, não nos esqueçamos, os produtos musicais da indústria cultural irão sempre buscar seus meios. Com efeito, desde o final da década de 1920, a partir do debate sobre o material musical travado com o compositor Ernst Krenek, Adorno vinha sustentando consistentemente seu conceito histórico de material musical, em contraposição a explicações naturalistas como aquela desenvolvida, por exemplo, por Paul Hindemith em seus escritos teórico-pedagógicos.²⁹⁷

²⁹⁶ Adorno. *Philosophie der neuen Musik*. GS 12, p. 23.

²⁹⁷ De fato, um bom exemplo da concepção ‘naturalista’ do material musical a que nos referimos nos é dado por Hindemith já no início de seu grande compêndio de composição musical em três volumes, cujo propósito, segundo as palavras do autor na introdução ao primeiro volume, seria o de restituir aos estudantes de composição musical de meados do século XX os fundamentos naturais da música, que teriam sido ofuscados com a evolução radical seguida pela música desde o final do século XIX. Para tanto, segundo Hindemith, deve-se admitir que: “Nós encontramos os intervalos incrustados no material tonal bruto (*tonal raw material*) que a Natureza tem feito pronto para o uso musical, consistindo num infinito número de tons, do mais profundo e meramente perceptível bordão (*drone*) até o assovio que se encontra no outro limite da audibilidade. No interior dessa incipiente massa sonora nós

Nas primeiras páginas do ensaio *Schoenberg e o progresso*, Adorno reexpõe sua teoria acerca do caráter histórico do material, evidenciando como os materiais com que os compositores trabalham, os meios musicais que se lhes apresentam como dados em um determinado momento, são na verdade o resultado de um processo histórico junto ao qual esses materiais vão sendo carregados de um sentido trans-individual, de espírito (*Geist*). O material, portanto, não se reduz à mera matéria sonora, mas é igualmente subjetividade ofuscada. Deve-se a isso o porquê, no entender de Adorno, a cada momento da história os compositores devam saber equilibrar o imperativo de produzir novas obras, que extraem novas possibilidades e novos sentidos dos materiais e de sua formalização, com o montante de materiais cujo uso ainda não tenha esgotado suas possibilidades de expressão. O material musical não poderá ser entendido meramente a partir de suas propriedades físicas enquanto som, mas sempre como um conjunto determinado de possibilidades historicamente estabelecidas que descreve, em larga medida, uma segunda natureza.

O problema para Schoenberg e Stravinsky se coloca, segundo a linha de pensamento desenvolvida na *Filosofia da Nova Música*, quando o equilíbrio no interior desse repositório histórico do material não parece mais possível e toda a linguagem tonal passa a apontar para tal conjunto. A partir desse momento, o sistema tonal e a tonalidade, que haviam fornecido, ou no mínimo circunscrito drasticamente a plethora de possibilidades materiais de expressão no interior da música moderna, passam de garantia de coerência, sentido e autenticidade musical para um amontoado de elementos convencionais saturados de intenção que, no limite, descreverão um grande e monolítico clichê. O sistema e a linguagem estão mortos. É preciso superá-los.

A partir dessa percepção, os compositores privados de uma linguagem comum deveriam falar diretamente a partir de si. Em sua fase dita expressionista, Schoenberg cruza o limiar da prática comum e passa a compor com um material novo, liberado da exigência de resolução das dissonâncias que caracterizava o material tonal. A expressão que resulta daí perde qualquer

podemos introduzir certa ordem pelo uso das medidas imutáveis da oitava e da quinta. Na verdade, a Natureza ela mesma introduziu essa ordem, e pôs à nossa disposição uma série completa de outros intervalos também.” Paul Hindemith. *The Craft of Musical Composition*. New York: Schott, 1942. V. 1, p. 15.

caráter convencional e, nos casos mais extremos, talvez até mesmo intencional. Segundo Adorno, isso resulta na expressão nua e crua do medo e da angústia do indivíduo isolado no caos das relações sociais no interior do capitalismo avançado. Porém, e apesar de todo o potencial que essa emancipação da linguagem musical tonal reificada encerrava para Adorno, um problema sempre se impôs: o fato de a liberdade absoluta proclamada pelo indivíduo expressionista entrar diretamente em contradição com sua posição no interior da sociedade, que a interdita. Em outras palavras, o fato de o solipsismo expressivo não permitir ao indivíduo transcender a esfera da subjetividade de cujo interior ele havia pensado escapar com a reviravolta frente à linguagem e a segunda natureza do sistema tonal. Não espanta, portanto, que em sua análise, após sublinhar a conquista representada pela nova forma de expressão pretensamente pura representada por uma peça como *Erwartung*, Adorno possa iluminar o “expressionismo em seu outro modo de ser”:

Logo que a música fixa rigidamente, univocamente, o que expressa, seu conteúdo subjetivo, este se petrifica e se transforma justamente nesse elemento objetivo de cuja existência denega o puro caráter expressivo da música. Na atitude documental com seu objeto, ela mesma se torna “*sachlich*”. Não menos que as convenções, com suas eclosões explodem o sonho da subjetividade.²⁹⁸

De alguma forma, nos dirá Adorno na *Filosofia da Nova Música*, Schoenberg teria percebido essa contradição entre a expressão subjetiva desarraigada e o interdito social que pesa sobre a livre expressão dos indivíduos. Como resposta a essa percepção o autor de *Erwartung*, visando de algum modo reatar os laços com a objetividade das convenções formais explodidas em sua frase expressionista, cria a técnica dodecafônica. Sendo assim, o medo e a angústia cuja expressão fica protocolada nas peças expressionistas de Schoenberg podem ser vistos não apenas como aqueles do indivíduo real anônimo perante a segunda natureza da totalidade social, mas

²⁹⁸ Ibidem, p. 53.

também, podemos afirmar aqui, *o medo do sujeito musical frente à segunda natureza do sistema tonal*.

Para entendermos isso, precisamos ter claro que o material atonal não era simplesmente novo em termos abstratos, não era um material inventado, mas sim extraído da própria negação do material tonal. Ora, se isso é verdade, não havia garantias de que resíduos tonais não viessem se intrometer em meio a sua pureza. Como se precaver em relação à recaída no material amorfo, morto e superado da tonalidade tardo-romântica? Dominando-o mais uma vez pelo cálculo. Com a técnica dodecafônica, o programa do esclarecimento de livrar o homem do medo da recaída na natureza informe se tornaria possível em toda sua extensão na música. No interior da técnica dodecafônica todas as distinções qualitativas portadas pelos diferentes estratos do material sonoro, os resquícios de um desenvolvimento orgânico, porém desigual do espírito, seriam niveladas com a submissão das notas da escala cromática à figura da série. Mesmo o ritmo, a dinâmica e as articulações, que ainda não são serializados, perdem independência dada a forte submissão que essas dimensões do material ainda possuíam com as alturas, herança de sua pré-história tonal.

Em meio a todas as contradições deixadas transparecer pela racionalidade da técnica dodecafônica por Adorno na *Filosofia da Nova Música*, duas consequências aparecem de modo gritante: por um lado o retorno de formas musicais tipicamente tonais no interior da música dodecafônica, sintoma mesmo do fracasso em se dispor integralmente do material emancipado da tonalidade visando à consecução de um novo universo formal autônomo e objetivamente garantido a partir de sua referência à racionalidade universal de um sistema de ordenação do material. Por outro, a confusão irremediável entre a mera ordenação prévia do material e o ato de composição, a redução fetichista do processo de composição à estruturação de uma série. Numa medida infinitamente maior do que no âmbito da atonalidade livre, o medo e a fuga perante a segunda natureza do material tonal predicado sobre a expressão subjetiva desembocam na impotência subjetiva e, ironicamente, na ameaça da falta de sentido no interior de outra segunda natureza, aquela do dodecafonismo serial:

A limpeza da essência cromática condutora (*Leittonwesen*), que continuava atuando na atonalidade livre como resíduo tonal, conduz a uma falta de relações e a uma rigidez dos momentos sucessivos que não somente penetra como frieza corretiva na expressiva estufa de Wagner, mas contém, além disso, a ameaça de ser absurda num sentido especificamente musical e incluir a liquidação de toda conexão. (...) A técnica dodecafônica substitui a “mediação”, a “transição”, a “cromaticidade pulsional” (*die triebhafte Leittönigkeit*) através da construção consciente; mas esta se paga com a atomização dos sons.²⁹⁹

Conquanto estejamos preocupados em ler a *Filosofia da Nova Música* a partir da tese fundamental da *Dialética do Esclarecimento*, o caso Stravinsky montado por Adorno no segundo ensaio da *Filosofia da Nova Música*, apesar de ter sido repetidamente caracterizado como antípoda ao de Schoenberg, deve ser entendido a partir do mesmo problema de base, o que nos levará por fim a um diagnóstico dialético totalizante a respeito dos limites do esclarecimento musical e de sua recaída no mito a que visava escapar, no caso da Nova Música, no mito do material “a-histórico”, totalmente desprovido de intenções. Isso significa que também no caso de Stravinsky devemos remeter sua postura regressiva, assinalada por Adorno, ao problema central do medo do informe e do caótico representado pelo material tonal mais avançado no limiar do século XX, isto é, ao estágio material alcançado com a música de Wagner.

Sabe-se do papel que a imagem do material ultracromatizado do romantismo tardio ocupou na justificação do programa stravinskyano de mobilização de uma estética fundada no desejo de retorno a estágios de desenvolvimento musicais pré-burgueses. Por trás das diferentes mudanças estilísticas pelas quais passou a música de Stravinsky, primitivismo, infantilismo e neo-classicismo, na classificação adorniana, a alergia à expressão musical predicada sobre esse tipo de material é o que revelaria, no final das contas, a unidade subjacente a sua produção. Nesse caso, portanto, o medo diante da natureza informe do material tonal avançado apontará na direção de um retorno ascético a uma concepção originária de natureza musical que se

²⁹⁹ Ibidem, p. 83.

pressuporá imaculada pela decadência *fin de siècle*. Enquanto que frente ao medo de não conseguir se destacar do interior do estágio historicamente contemporâneo do material musical do final do século XIX, Schoenberg teria apostado no fortalecimento do sujeito musical frente à segunda natureza da tonalidade. Primeiramente com o gesto expressionista de explosão das convenções através da expressão radical do inconsciente e posteriormente por meio da técnica, o que por fim não deixaria de desembocar num objetivismo que ameaçava extirpar o sujeito. Stravinsky apostaria em um caminho mais curto, aquele da pura e simples eliminação do sujeito por meio da identificação imediata com a objetividade reificada de uma série de imagens a-históricas do material musical.

Assim como Schoenberg, Stravinsky visa superar o caráter meramente psicológico da expressão musical romântica e seu caráter alegórico levado ao extremo por Wagner.³⁰⁰ No entanto, segundo Adorno a superação efetuada por Stravinsky só se realizaria em função do sacrifício da subjetividade e do espírito depositados no material ao longo da história. Não apenas na *Sagração da Primavera*, mas em toda a obra do compositor Adorno desvelará o *topos* mítico do sacrifício como o fundamento da estratégia objetivista stravinskyana. Se em sua fase expressionista a música de Schoenberg podia ser encarada como veículo expressivo da desesperação, do medo e da angústia do indivíduo isolado, mesmo no seio do objetivismo dodecafônico uma espécie de subjetividade transcendental capaz de pré-organizar a totalidade da experiência musical possível ainda parecia subsistir como resto:

Em Stravinsky, a subjetividade assume o aspecto da vítima, mas – e aqui ele zomba da tradição da arte humanista – a música não se identifica com ela, mas com a instância destruidora. Em virtude da liquidação da vítima, a música se priva de intenções e, portanto de sua própria subjetividade.³⁰¹

³⁰⁰ “A relação crítica com a expressão é hoje comum a toda a música responsável. Por caminhos divergentes conquistaram-na a escola de Schoenberg e a de Stravinsky, embora a primeira, mesmo depois da introdução da técnica dodecafônica, não a tenha dogmatizado.” Ibidem, p. 162.

³⁰¹ Ibidem, p. 133.

Com a eliminação da subjetividade e do espírito restaria para a música fornecer um estímulo a movimentos, gestos e reações corpóreas automáticas e deformadas, de modo não muito diferente que os produtos da indústria cultural. Será essa ausência de um conteúdo expressivo predicado no sujeito o que explicará para Adorno a ligação íntima da música de Stravinsky com o *ballet*. Será igualmente a partir dessa perspectiva que o caráter rítmico compulsivo e baseado em contínuas irregularidades e deslocamentos de acento, bem como o aspecto construtivo de montagem, que residem à base da técnica composicional de Stravinsky, que fará Adorno aproximar o comportamento inexpressivo da música do compositor com sintomas esquizofrênicos.³⁰²

Porém o traço fundamental do sacrifício da subjetividade expressiva na música de Stravinsky e de sua identificação passiva com aquilo que é sentido como a fonte de medo e angústia, o próprio material histórico da tonalidade como estamos sustentando aqui, será para Adorno a eliminação de uma temporalidade imanente à forma musical e que deveria se constituir através do relacionamento dialético entre as partes e o todo da obra. Em Stravinsky não haveria mais sujeito, portanto não haveria mais forma, portanto não haveria mais tempo musical. O que haveria seria uma recaída cega no âmbito do material pré-estético meramente justaposto no espaço, que depois do sacrifício subjetivo, passaria a ser idolatrado como um fetiche garantidor de uma suposta autenticidade objetiva e de sentido.

Podemos entender isso na medida em que aceitarmos que o que Adorno visava mostrar com sua insistência em torno da historicidade do material musical era que esse material já era em si mesmo também sujeito, e não apenas 'material'. Nesse sentido, o material sempre se apresenta para os compositores também (e talvez primeiramente) sob a forma de uma *ideia musical "abstrata"*, mas que, nem por isso, deixaria de remeter a ideias musicais pregressas de um modo ou de outro. Segue-se que na medida em que já é sempre subjetivado, trabalhado de antemão por outros, o próprio

³⁰² Apesar de toda a radicalidade de sua crítica, Adorno não deixa de conceder que em Stravinsky "há passagens que em sua turva não diferenciação e rígida dureza honram mais a expressão e seu sujeito decadente do que a música em que este último continua fluindo porque não sabe ainda que está morto: nesta atitude Stravinsky põe fim, na verdade, ao processo Nietzsche contra Wagner. Os olhos vazios de sua música são às vezes mais expressivos do que a própria expressão". Ibidem, p. 162.

material (as ideias musicais de que parte o trabalho do compositor) já portaria em si mesmo uma temporalidade imanente implícita que precisará ser reativada pelo compositor a cada obra por meio da extração de relações. Relações que explorarão as consequências do material tomado como ponto de partida, bem como as possíveis relações entre os diversos estratos desse material; no sentido em que estamos colocando aqui, ideias melódicas, ideias harmônicas, contrapontísticas, ideias de forma, etc.

A partir desse tipo de considerações, talvez se torne mais claro porque Adorno, ao pensar seu conceito de sujeito musical em seu aspecto construtivo, não conseguiu nunca abandonar completamente as categorias musicais próprias à tradição do trabalho motivico-temático, como figuras básicas, motivo, tema, variação e desenvolvimento, mesmo quando o que estiver em jogo for a música atemática. Assim é que Adorno poderá afirmar a identidade entre uma subjetividade dialético-expressiva e os processos musicais de variação motivico-temática, ao mesmo tempo em que denunciará a ausência desse tipo de processo na música de Stravinsky como responsável pelo seu falso caráter dinâmico, que no fundo seria apenas atemporal, amorfo e regressivo, mesmo num sentido estritamente musical. O jogo rítmico-métrico com material musicalmente regressivo, arcaico, faria com que sua música se desenvolvesse como que por reflexos e não de maneira racional, “tematicamente consciente”. Somente assim tornam-se compreensíveis colocações como as seguintes:

O erro fatal de seus apologistas está em interpretar como garantia de vitalidade a falta nessa música de um elemento preestabelecido, de uma temática, no sentido mais rigoroso, pois trata-se de uma falta que exclui precisamente o alento da forma, a continuidade do processo musical e, em última instância, a própria “vida” da música. O amorfo nada tem em comum com a liberdade, mas se assemelha à obrigação da mera natureza.³⁰³

Antes de passarmos a nossas considerações a respeito da mimese, que pensamos irá nos ajudar a perceber melhor o sentido das críticas dirigidas à música de Schoenberg e Stravinsky, podemos concluir essa seção com as

³⁰³ Ibidem, p. 151.

seguintes considerações: no final da *Filosofia da Nova Música*, o círculo mágico do esclarecimento se fecha e a música parece destinada ao emudecimento. Nenhum ponto de vista exterior ao todo abarcante sistema histórico-natural ainda restaria em aberto se levássemos totalmente a sério a tese adorniana de que apenas junto aos extremos representados por Schoenberg e Stravinsky algum caminho permaneceria aberto para a Nova Música. Já não se trataria mais unicamente, como no contexto político das décadas de 1920 e 1930, quando do alinhamento explícito das ideologias totalitárias fascistas com as correntes musicais de “retorno a”, de defender a natureza progressista da escola de Schoenberg frente à reação. Após o estabelecimento da tese da dialética do esclarecimento, Adorno não hesitará em afirmar que também no âmbito da Nova Música: “Progresso e reação perderam seu significado unívoco, de tal forma cresceram os antagonismos”.

304

Frente a isso devemos nos perguntar: como o direito subjetivo à expressão pode fazer-se valer em um contexto como esse, ameaçado pela falta radical de amparo objetivo, sem recair na mera afirmação contingente da subjetividade ou sem simplesmente sacrificar-se à falsa objetividade? Com essa questão em vista e tendo em mente o exposto acima, podemos agora passar a abordar a interpretação adorniana da mimese e, por fim, destacar em que medida esse conceito lança luz sobre a dialética entre expressão e construção junto à música de Berg, que despontará, na obra da maturidade de Adorno, como apontando para possíveis repostas em consonância com seu ideal de uma *musique informelle*.

A relação da expressão do medo e do sofrimento com a dialética entre mimese e racionalidade como chave para a saída do impasse do esclarecimento

O modo como o conceito de mimese e sua interferência dialética com a razão foram elaborados na *Dialética do Esclarecimento* estiveram pressupostos

³⁰⁴ Ibidem, p. 109.

em tudo que dissemos na seção anterior. Na verdade, ao direcionarmos nossa breve leitura da *Filosofia da Nova Música*, centrando a atenção na maneira como a crítica a Schoenberg e Stravinsky deixava entrever dois modos distintos de se lidar com um mesmo medo de recaída em um estágio anterior de evolução do material musical, estávamos a todo o momento pensando esses dois modos distintos de reação ao medo como duas maneiras de subjetivação dos impulsos miméticos e, por conseguinte, duas formas de racionalidade musical. Visaremos agora uma explicitação desse pressuposto, tanto para tornar mais compreensível a crítica realizada na *Filosofia da Nova Música* nos termos em que a apresentamos, como, principalmente, para alcançarmos o papel decisivo, mesmo que muitas vezes tácito, que a mimese ocupará na interpretação de maturidade de Adorno da música de Berg, que gostaríamos por fim de confrontar com a crítica a Schoenberg e Stravinsky. Assim, o que expomos abaixo é uma breve tentativa de elucidarmos a relação entre mimese e racionalidade na *Dialética do Esclarecimento*.³⁰⁵

Podemos dizer que no primeiro capítulo deste livro e no excursus sobre Ulisses que o segue nos deparamos com duas figuras distintas, porém próximas da mimese. Já uma terceira figura se apresentará no capítulo *Elementos do Antissemitismo* como a perversão da mimese, o que Adorno denominará de uma “mimese da mimese”. Por questões de espaço e pela pertinência temática, nos deteremos aqui principalmente nas duas primeiras figuras, fazendo apenas uma menção à terceira no final em relação a um seu aspecto congruente com o conteúdo das duas primeiras. A primeira dessas figuras diz respeito à mimese como o núcleo dos modos de relacionamento entre homens e natureza no âmbito dos ritos mágicos pré-animistas. A segunda refere-se à mimese como a essência da astúcia ulissiana frente à natureza já em vias avançadas de desencantamento. Vejamos por um momento essa diferença.

O primeiro momento de tematização da mimese se dá na primeira parte de *O conceito de esclarecimento* a partir da apropriação levada a cabo por

³⁰⁵ Os estudos sobre a dialética entre mimese e racionalidade em Adorno são muito numerosos. Em português, pode-se consultar o excelente estudo de Rodrigo Duarte sobre o tema. Cf. Rodrigo Duarte. *Mímeses e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993.

Adorno & Horkheimer das reflexões do antropólogo francês Marcel Mauss sobre a magia em seu célebre estudo *Esboço de uma teoria geral da magia*, publicado originalmente em 1902-03 em colaboração com Henry Hubert. A magia aparece pensada aqui como um “primeiro” estágio do relacionamento entre os homens e a natureza fundado em uma distinção ainda turva entre sujeito e objeto. Não se trata simplesmente de dizer que a magia não contém sua lógica própria ou de que seu modo de funcionamento recaia totalmente fora da racionalidade, mas sim a de evidenciar uma diferença que se encontra marcada no texto de Adorno e Horkheimer.³⁰⁶ Com efeito, trata-se de uma visão da magia que se esforça em não antropomorfizá-la inculcando-lhe o mecanismo psicológico da projeção e que corresponde, em larga medida, às intenções e ao esforço de Mauss em seu estudo.

É verdade para Mauss, assim como o será para Adorno & Horkheimer, que a magia pode ser encarada como circunscrevendo uma espécie de pré-história das técnicas e das ciências modernas. Contudo, para esses autores, o fundamento da magia não poderá ser o indivíduo e, muito menos, um Eu ou sujeito autônomo. Pelo contrário, em seu estudo Mauss visa sustentar justamente o caráter eminentemente coletivo e social tanto dos elementos constitutivos da magia – que ele destaca como sendo o mágico, os atos e as representações mágicas – como da magia enquanto fenômeno total.³⁰⁷ Nesse sentido, se é possível afirmar que as bases da racionalidade abstrata podem ser encontradas na magia, como tanto Mauss como Adorno & Horkheimer o farão, isso somente evidenciará que essa origem comum advém da pressão exercida pelas forças naturais desconhecidas sobre todos os membros de uma coletividade. Isso quer dizer que a magia, por mais racional que possa parecer, não deveu seu surgimento e nem a essência de suas práticas unicamente às intenções e às representações individuais. O caráter eminentemente social da

³⁰⁶ Michael Cahn salientou a importância dessa diferença para a construção da argumentação de Adorno & Horkheimer em torno da relação entre mimese e racionalidade no primeiro capítulo da *Dialética do Esclarecimento*: “como um comportamento de adaptação e correlação a mimese não pressupõe uma linha clara de demarcação entre sujeito e objeto ou dentro (*inner*) e fora (*out*), os dois polos entre os quais a mimese mediatiza (...)”. Michael Cahn. *Subversive mimesis: Theodor W. Adorno and the modern impasse of critique*. In: Simon Jarvis (Ed.). *Theodor W. Adorno: critical evaluations in cultural theory*. New York: Routledge, 2007. p. 342.

³⁰⁷ Cf. Marcel Mauss. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974. V. 1. p. 55 et seq.

magia só vem à tona quando se percebe que a mesma funda-se na percepção coletiva do poder infinitamente superior da natureza sobre os indivíduos.

Não será por outra razão que o verdadeiro fundamento da magia para Mauss não será localizado junto ao pretense sujeito do mágico, de seus atos e de suas representações, mas sim junto à noção de *mana*, noção que o autor considera como subjetivamente indefinível e que justamente visa dar conta de todo o conteúdo objetivo da magia. É impossível aqui nos determos em toda a extensa análise que Mauss oferece dessa noção, mas podemos mencionar dois aspectos da mesma que já serão suficientes para ilustrar a função que as referências ao *mana* revestem nas primeiras páginas da *Dialética do esclarecimento*. Mauss aborda o *mana* como uma “ideia compósita de força e de ambiente”, uma ideia que, em suas palavras “escapa (...) às categorias rígidas e abstratas da nossa linguagem e da nossa razão”, uma ideia que, do “ponto de vista de uma psicologia intelectualista do indivíduo, seria um absurdo”.³⁰⁸ Citemos ainda outro trecho para termos uma visão mais abrangente:

Em resumo, essa palavra subentende uma massa de ideias que designaríamos pelas expressões: poder do feiticeiro, qualidade mágica de uma coisa, coisa mágica, ser mágico, posse do poder mágico, ser encantado, agir magicamente; ela apresenta, reunidas em um único vocábulo, uma série de noções cujo parentesco entrevimos, mas que nos eram dadas separadamente e realiza essa confusão, que na magia nos pareceu ser fundamental, entre o agente, o rito e as coisas.³⁰⁹

Quanto ao conceito de mimese, este não constitui propriamente o foco das preocupações de Mauss. O mesmo aparece apenas brevemente quando o antropólogo está comentando as pesquisas sobre a magia que lhe antecederam. Tratava-se, segundo o autor, de pesquisas que visavam compreender a magia, na maior parte das vezes, a partir da estrutura de pensamento subjacente aos ritos mágicos, ponto de vista que Mauss quer justamente superar. Ao se referir aos modos de representação típicos na magia é que a mimese é mencionada

³⁰⁸ Ibidem, p. 137.

³⁰⁹ Ibidem, p. 138.

brevemente em seu estudo, constituindo o núcleo de uma das três leis da simpatia referentes ao estatuto das associações de ideias possíveis de serem encontradas nos ritos mágicos. São elas: a lei da contiguidade, a lei da similaridade e a lei do contraste. Dessas três leis, a referência à mimese surge da segunda, da lei de similaridade. Dessa lei, Mauss distingue ainda duas formas principais: “o semelhante evoca o semelhante – *simila similibus evocantur* – e o semelhante age sobre o semelhante e especialmente cura o semelhante – *similia similibus curantur*.”³¹⁰

Já para Adorno & Horkheimer, a mimese será central para a caracterização de um relacionamento pré-animista dos homens com a natureza no contexto da magia primitiva. Ao contrário do mecanismo da abstração amparado na representação unívoca de um objeto, que já denota o conceito de uma razão fundada na figura de um Eu idêntico, a mimese estabelece-se, na magia, a partir da percepção da natureza como ainda qualitativamente múltipla, como *mana*, e não totalmente unificada sob o conceito da matéria, cujas diferenças aparecem apenas como quantitativas. Em seu artigo *Espelhos sem imagens*, Vladimir Safatle sublinhou em que sentido Adorno e Horkheimer insistem na delimitação de um conteúdo de verdade para a mimese mágica:

(...) o pensamento mágico nos permite ver como a fixidez da identidade dos objetos é dissolvida quando o pensamento leva em conta a natureza constitutiva das relações de oposição (e neste contexto a oposição tem o valor de uma identificação que ainda não foi posta).³¹¹

Como exemplo privilegiado de mimese para Adorno & Horkheimer, nesse sentido, temos as práticas que visavam influenciar o curso dos acontecimentos naturais a partir do tornar-se semelhante dos curandeiros ou feiticeiros aos próprios demônios, ou espíritos, que se acreditavam estar por trás dos fenômenos naturais temidos:

³¹⁰ Ibidem, p. 97. O uso da expressão simpatia mimética vem, segundo Mauss, dos antropólogos Frazer e Hartland. Cf. Ibidem.

³¹¹ Vladimir Safatle. *Espelhos sem imagens: mimesis e reconhecimento em Lacan e Adorno*. In: Trans/Form/Ação. São Paulo, 28(2), p. 21-45. 2005. p. 36.

O feiticeiro torna-se semelhante aos demônios; para assustá-los ou suavizá-los, ele assume um ar assustadiço ou suave. Embora seu ofício seja a repetição, diferentemente do civilizado – para quem os modestos campos de caça se transformam no cosmo unificado, no conjunto de todas as possibilidades de presas – ele ainda não se declarou à imagem e semelhança do poder invisível. É só enquanto imagem e semelhança que o homem alcança a identidade do eu que não pode se perder na identificação com o outro, mas toma definitivamente posse de si como máscara impenetrável. É à identidade do espírito e a seu correlato, à unidade da natureza, que sucumbem as múltiplas qualidades.³¹²

É verdade que Adorno e Horkheimer já veem na fundação mimética da linguagem através do grito de horror do primitivo frente ao poder infinito da natureza o início do esclarecimento, mas é igualmente verdade que ao especularem sobre o relacionamento entre homens e natureza no contexto da magia pré-animista a mimese aparece primeiramente como um modo de relacionamento qualitativamente distinto da razão autônoma abstrata. Com a incrementação progressiva desta, a partir do surgimento do conceito de divindade e das religiões primitivas³¹³, da passagem do nomadismo à propriedade privada e da divisão social do trabalho, a mimese possuiria cada vez menos espaço no interior de arranjos sociais cada vez mais complexos e passará, na reflexão que os autores oferecem sobre a linguagem ainda nesse primeiro capítulo, a designar o espaço da arte, espaço daquilo que não poderá ser submetido ao princípio utilitário e de autoconservação da razão frente à natureza. Muito antes da autonomização da arte moderna frente às finalidades externas, portanto, já na aurora da humanidade, aos restos do cálculo racional se insinuaria seu espaço e seu nome.³¹⁴

O segundo momento da mimese no texto de Adorno e Horkheimer, como dissemos, diz respeito à interpretação que os autores fornecem da astúcia ulissiana no *Excurso I: Ulisses ou mito e esclarecimento*. Aqui a mimese aparece referindo-se ao modo como Ulisses enfrenta os diversos perigos que tentam desviá-lo de seu trajeto de retorno à Ítaca, sendo a viagem de Ulisses

³¹² Adorno & Horkheimer, op. cit., p. 25-26.

³¹³ “Através da divindade, a linguagem passa da tautologia à linguagem. Ibidem, p. 26.

³¹⁴ “Enquanto signo, a linguagem deve resignar-se ao cálculo; para conhecer a natureza, deve renunciar à pretensão de ser semelhante a ela. Enquanto imagem deve resignar-se à cópia; para ser totalmente natureza, deve renunciar a pretensão de conhecê-la. Com o progresso do esclarecimento, só as obras de arte autênticas conseguiram escapar à mera imitação daquilo que, de um modo qualquer, já é.” Ibidem, p. 27.

interpretada como alegoria do processo de formação de um Eu idêntico forte fundado no recalque do impulso mimético, herança do passado pré-animista.³¹⁵ No entanto, em comparação com a mimese própria à magia pré-animista, a mimese ulissiana já deixa entrever um estágio posterior de desenvolvimento, um estágio no qual a distinção entre sujeito e objeto já se apresenta mais bem delineada a partir do trabalho. Ulisses não acredita mais em magia, mas mesmo assim pratica a mimese para escapular da antiga promessa de felicidade representada pelo princípio indiferenciado do *mana*, que agora aparece mesclada a ameaça de fenecimento, com isso conservando seu Eu. A mimese de Ulisses é movida pelo medo apenas porque a alienação entre o Eu e a natureza já incide sobre o universo da epopeia homérica. O próprio ato do sacrifício de seus impulsos miméticos, na medida em que já é desencantado, é cínico. Por isso é que Adorno & Horkheimer poderão afirmar da astúcia ulissiana em lograr a natureza, abandonando-se parcialmente e intencionalmente à mesma, sua conjunção com o esclarecimento e com a dominação:

A *ratio*, que recalca a mimese, não é simplesmente seu contrário. Ela própria é mimese: a mimese do que está morto. O espírito subjetivo que exclui a alma da natureza só domina essa natureza privada da alma imitando sua rigidez e excluindo-se a si mesmo como animista. A imitação se põe a serviço da dominação na medida em que até o homem se transforma em um antropomorfismo para o homem. O esquema da astúcia ulissiana é a dominação da natureza mediante essa assimilação.³¹⁶

Em outra passagem importante sobre a mimese, no interior da leitura de Adorno & Horkheimer da *Odisséia*, podemos ler o seguinte: “Na verdade, o sujeito Ulisses renega a própria identidade que o transforma em sujeito e preserva a vida por uma imitação mimética do amorfo.”³¹⁷ Em ambas as passagens, a referência à mimese serve para caracterizar o processo de

³¹⁵ “A oposição do ego sobrevivente às múltiplas peripécias do destino exprime a oposição do esclarecimento ao mito. A viagem errante de Troia a Ítaca é o caminho percorrido através dos mitos por um eu fisicamente muito fraco em face das forças da natureza e que só vem a se formar na consciência de si.” Ibidem, p. 49.

³¹⁶ Ibidem, p. 75-76.

³¹⁷ Ibidem, p. 63.

autoconservação do indivíduo frente ao meio por intermédio do sacrifício parcial de seus impulsos miméticos, que o impulsionam para a identificação desagregadora com o meio externo. Ulisses visto já como protótipo do indivíduo burguês, nunca se sacrifica mais que o necessário para a realização de um determinado trabalho. No excursus sobre a *Odisséia*, as figuras míticas com as quais Ulisses esgrima-se são representadas como remanescentes da velha ordem da natureza múltipla e imutável, ainda não reduzidas totalmente à imagem do sujeito, mas o protagonista, ao contrário, como alguém que já se descolou do plano indiferenciado da natureza e se utiliza agora da separação entre a dimensão significativa e a dimensão mimética do pensar e da linguagem, separação que lhe propicia o uso astuto dos velhos princípios mágicos em seu benefício próprio.³¹⁸

Como apontaram diversos comentadores, para a formulação desse segundo momento da mimese no interior da *Dialética do Esclarecimento*, Adorno & Horkheimer se beneficiaram da leitura do livro *O mito e o homem* de Roger Caillois, no qual o mimetismo animal e a psicastenia lendária, a “despersonalização por identificação com o espaço”, são encarados como manifestação do impulso de fazer-se semelhante ao meio ambiente característico da magia pré-animista. Caillois rejeitará o argumento de que o mimetismo animal serviria a propósitos de autoconservação, já que em grande parte dos casos os animais miméticos não deixam de serem presas para seus

³¹⁸ No primeiro capítulo da *Dialética do Esclarecimento* a passagem do âmbito da magia pré-animista para aquele dos mitos e das religiões primitivas marca a emergência de uma linguagem simbólica e do pensamento representativo. Aqui ganharia ímpeto o mecanismo de projeção e o antropomorfismo. “Enquanto totalidade linguisticamente desenvolvida, que desvaloriza, com sua pretensão de verdade a crença mítica mais antiga, a religião popular, o mito patriarcal solar é ele próprio esclarecimento, com o qual o esclarecimento filosófico pode-se medir no mesmo plano”. Ibidem, p. 23. Essa passagem no âmbito das representações e da linguagem é acompanhada ou seria o outro lado da transição de um modo de vida nômade para outro fundado na propriedade privada e na divisão social do trabalho. “A distância do sujeito com relação ao objeto, que é o pressuposto da abstração, está fundada na distância em relação à coisa, que o senhor conquista através do dominado.” Ibidem, p. 24. Em outra passagem significativa nesse sentido temos o seguinte: “A universalidade dos pensamentos, como a desenvolve a lógica discursiva, a dominação na esfera do conceito, eleva-se fundamentada na dominação do real. É a substituição da herança mágica, isto é, das antigas representações difusas, pela unidade conceitual que exprime a nova forma de vida, organizada com base no comando e determinada pelos homens livres. O eu, que aprendeu a ordem e a subordinação com a sujeição do mundo, não demorou a identificar a verdade em geral com o pensamento ordenador, e essa verdade não pode subsistir sem as rígidas diferenciações daquele pensamento ordenador. Juntamente com a magia mimética, ele tornou tabu o conhecimento que atinge efetivamente o objeto.” Ibidem, p. 25.

predadores por praticarem a homocromia ou a homomorfia com o ambiente. Daí o autor aproximar a reflexão de Mauss e Hubert sobre a magia, principalmente a noção de simpatia mimética, com o conceito freudiano de pulsão de morte, o impulso mimético passando a ser encarado como uma espécie de disposição originária a retornar a um estágio de indistinção com o meio que compreenderia igualmente o reino animal e os fenômenos de despersonalização humana.³¹⁹ Mas o que aproxima o conceito de mimese desenvolvido por Adorno & Horkheimer da visão de Caillois é o fato de que, para este último, o conhecimento científico poderia ser encarado em continuidade com o mimetismo e com o impulso de reverter a um estado originário de indistinção entre sujeito e objeto. Segundo Caillois:

Portanto, já não é apenas a psicastenia que se aparenta ao mimetismo, mas o próprio imperativo de conhecimento de que, aliás, ela representa uma perversão. O conhecimento sabe-se, tende à supressão de qualquer distinção, à redução de qualquer oposição, de modo que a sua finalidade parece ser a de propor à sensibilidade a solução ideal do seu conflito com o mundo exterior e de satisfazer, deste modo, a tendência ao abandono da consciência e da vida. Apresenta imediatamente, ele também, uma *imagem apaziguante* e prometedora, a representação científica do mundo em que o quadro das moléculas, átomos, elétrons, etc. dissocia a unidade vital do ser.

³²⁰

Temos aqui, portanto, formulada a partir de pressupostos distintos e com objetivos diferentes, uma outra versão da ideia de que uma mimese modificada passa a apontar para a coincidência com a *ratio*, como Adorno e Horkheimer afirmaram na passagem anterior. No entanto, para estes últimos, com essa percepção da coincidência entre a mimese e a *ratio* estaria selado o destino do esclarecimento em exercer por conta própria a dominação cega que antes se impunha aos homens desde fora a partir da figura da natureza. Daqui pra

³¹⁹ A referência mais explícita de Caillois à *Além do princípio de prazer* é a seguinte: “Com efeito, existe uma tendência inerente a qualquer organismo vivo para reproduzir um estado original “a que foi obrigado a renunciar sob a influência de forças perturbadoras exteriores”. (...) O ser vivo sofre com o desnivelamento que existe entre si próprio e o meio. Existe em cada organismo uma vontade de viver, mas existe simultaneamente uma secreta aquiescência ao abandono da consciência e da vida (...)”. Roger Caillois. *O mito e o homem*. Lisboa: 70, 1978. p. 58.

³²⁰ Ibidem, p. 87.

frente, apenas essa segunda versão da mimese passa ainda a ser possível no interior de uma sociedade que, a partir do entrelaçamento entre mito, dominação e trabalho, se converte ela mesma numa totalitária e violenta segunda natureza. Para além disso, residirá a “mimese da mimese”, que Adorno & Horkheimer interpretam numa chave freudiana como a base da aversão antissemita à idiossincrasia e do mecanismo da falsa projeção³²¹:

O antissemitismo baseia-se numa falsa projeção. Ele é o reverso da mimese genuína, profundamente aparentada à mimese que foi recalcada, talvez o traço caracterial patológico em que esta se sedimenta. Só a mimese se torna semelhante ao mundo ambiente, a falsa projeção torna o mundo ambiente semelhante a ela. Se o exterior se torna para a primeira o modelo ao qual o interior se ajusta, o estranho tornando-se familiar, a segunda transpõe o interior prestes a saltar para o exterior e caracteriza o mais familiar como algo de hostil. Os impulsos que o sujeito não admite como seus e que, no entanto, lhe pertencem são atribuídos ao objeto: a vítima em potencial.³²²

Portanto, apenas na arte, e aqui podemos retornar a nossas epígrafes e a nosso foco aqui, os comportamentos miméticos serão reabilitados por Adorno em sua reflexão de maturidade em torno da categoria da expressão estética. Na verdade, o desatrelamento da expressão mimética do informe, signo da dominação e da violência natural ou naturalizada frente ao sujeito, só poderá ser separada da função subjetiva da autoconservação, revertendo em benefício da crítica, com a passagem da dialética entre mimese e racionalidade para o âmbito da aparência estética. O núcleo dessa ideia já está presente na *Dialética do Esclarecimento* e podemos vislumbrá-la em afirmações como “toda expressão é o eco doloroso de um poder superior, a violência que se exprime na lamentação. Ela é sempre exagerada, por mais sincera que seja, pois, assim como em toda obra de arte, cada lamentação parece conter o mundo

³²¹ Uma leitura que esmiúça a fundo o débito da interpretação de Adorno & Horkheimer do antissemitismo para com a psicanálise freudiana pode ser encontrada na crítica de Jessica Benjamin em *The end of internalization: Adorno's social psychology*. In: Simon Jarvis (Ed.). op. cit., p. 61- 84.

³²² Ibidem, p. 154. Fundamental aqui e ao longo de toda a seção VI desse capítulo são as consequências extraídas por Adorno & Horkheimer para a interpretação da violência antissemita da descrição de Freud a respeito da gênese do Super-eu em *O mal estar na civilização*. Cf. Sigmund Freud. *O mal estar na civilização e outros textos*. Obras completas V. 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 91-105.

inteiro”.³²³ No interior da arte, a expressão mimética apontará para a coincidência da expressão do sujeito com a expressão imanente ao próprio objeto.

O retorno da segunda natureza musical

A reviravolta estética da mimese se processa a partir do caráter de aparência da arte frente à realidade empírica. É na medida em que se acha isolada da práxis social e distanciada de orientações finalistas, que visam intervir na realidade, que a racionalidade mimética passa a voltar sua ponta crítica em direção ao contexto original de onde saiu. É junto a essa transição da realidade para a arte onde a mimese parece recuperar algo da força disruptiva que parecia ter no interior da magia. Isso, ao mesmo tempo em que sua astúcia inverterá seu sinal, passando de uma ferramenta a serviço da conservação da unidade do sujeito frente à segunda natureza, para o meio através do qual as obras de arte exercerão sua crítica às pretensões de autonomia e imanência subjetiva absoluta da arte frente à heteronomia do universo social das mercadorias. No entanto, para que essa reabilitação da mimese seja possível, a mediação entre o sujeito e a aparência estética deverá ser mantida tensa, sem que o primeiro tenda a ser eliminado em função da hipóstase da função da técnica ou da natureza dos materiais.

Pudemos distinguir na primeira parte de nosso texto três posturas frente aos impulsos mimético-expressivos: (a) a drenagem imediata dos mesmos nas peças expressionistas como fator de destruição da aparência estética e das convenções materiais e estilísticas; (b) a repressão sistemática dos mesmos por intermédio da técnica dodecafônica, visando à superação da alienação entre a racionalidade do sujeito compositivo e o aspecto inorgânico do material emancipado da tonalidade; (c) em Stravinsky, nos deparamos com uma versão demasiada “literal” da mimese do que está morto, uma versão que era realizada pura e simplesmente como sacrifício da subjetividade à segunda

³²³ Adorno, op. cit., p. 150-51.

natureza do material. Por isso o problema de uma temporalidade essencialmente estática se mostrara tão crítico aí para Adorno, já que a regressão a estágios que se supunham para aquém da separação entre sujeito e material seria simplesmente equacionada pelo compositor com a negligência em relação à interversão subjetiva e histórico-rememorativa junto ao material. A música de Stravinsky realizaria uma despersonalização por identificação com o espaço *à la lettre*, daí Adorno apontar em sua obra uma *pseudo-morfose* com a pintura.³²⁴

Em todos esses casos uma relação problemática com a aparência estética pode ser percebida. O que justificaria o primeiro e o último destes casos seria justamente a tentativa de superação da aparência, no expressionismo através da expressão puramente subjetiva, em Stravinsky com o sonho da expressão puramente objetiva. No segundo caso, o caso do dodecafonismo serial, a aparência estética visa ser refundada sobre uma nova base objetiva, porém falha devido à hipostatização da técnica, que é simplesmente tomada como garantia *a priori* de mediação entre o sujeito e o material.

Outra relação com o material, com a técnica e com a aparência estética será localizada por Adorno junto à música de Berg. Uma relação que demonstrará um modo de conservar o sujeito expressivo-construtivo mesmo a partir da tomada de consciência acerca da inescapável imbricação entre a arte e a segunda natureza do caráter de aparência das mercadorias. Assim como a poesia de Baudelaire, mas também até certo ponto como a música de Stravinsky, a música de Berg em nenhum momento parecerá se enganar a respeito da necessidade em não se isolar da realidade extraestética. Valerá para Berg, portanto, o que Adorno dirá na *Teoria Estética*, que a arte, embora “se oponha à sociedade, não é capaz de obter um ponto de vista exterior a esta; só consegue se opor ao identificar-se com aquilo contra o que se insurge”.³²⁵ Contudo, ao contrário de Stravinsky, o “abandono” do sujeito musical da música de Berg à segunda natureza do material, não se dará

³²⁴ Cf. Vladimir Safatle. *Annuler le temps : Adorno et le problème du fétichisme dans la musique*. In: Soulez, Antonia; Vaggione, Horacio. (Orgs.). *Manière de faire des sons*. Paris: Harmattan, 2010. p. 120-150.

³²⁵ Adorno, op. cit., p. 201-02.

simplesmente em detrimento da subjetividade. Após penetrar no mundo do espírito esquecido de si mesmo dos materiais reificados, a música de Berg como que ressurgiria dos mortos, ao mesmo tempo insuflando vida e pondo em movimento os conteúdos expressivos petrificados nas convenções, como Adorno afirmará na monografia sobre Berg:

Se o Stravinsky da *Histoire du Soldat* e o Satie das *Cinq Grimaces* apresentaram esses fragmentos de maneira nua, rígidos como máscaras, o elemento humano de Berg descobriu neles também a lei motriz de sua decomposição, e a reinterpretou como lei motriz da composição.³²⁶

Esta concepção da modernidade de Berg permeará toda a interpretação adorniana de sua música e aparecerá ainda mais explicitamente quando Adorno analisar a ária *Der Wein* composta por Berg sobre os célebres poemas de Baudelaire em *As flores do mal*. Porém, mais uma vez, a tendência mimética da música de Berg em abandonar-se à segunda natureza dos materiais musicais reificados constituirá aí apenas um dos momentos do processo de formalização. Sua contrapartida será sua sensibilidade em relação à dimensão histórico-temporal da música. Na ária *Der Wein*, dirá Adorno:

O *kitsch* não é rechaçado em nome do bom gosto, pelo contrário, ele é impulsionado adiante segundo a própria lei, e se transforma em estilo nas mãos do compositor. Assim, o banal se revela como aparição da mercadoria e, com isso, como a situação social dominante; mas ao mesmo tempo, revela-se como o sinal de seu declínio.³²⁷

A música de Berg só pode aparecer como o sinal do declínio da situação dominante, porque expõe a dissolução do caráter de segunda natureza dos materiais tonais por meio da exposição do trabalho subjetivo coagulado nesses materiais por meio da aparência estética. Temos aqui uma chave para apreciarmos a valorização por parte do filósofo da música de Berg. Este seria, dentre os músicos da Segunda Escola de Viena, aquele que teria percebido

³²⁶ Adorno, op. cit., p. 417.

³²⁷ Ibidem, p. 467.

com maior clareza a condição paradoxal da arte moderna em sua relação com a sociedade capitalista avançada. Berg, ao contrário de Schoenberg e Webern, teria percebido que a intenção de salvar a arte da reificação, através do afastamento radical da música de todo e qualquer material histórico e socialmente heterônomo, não apenas não garantiria qualquer autonomia subjetiva real para a arte, como talvez apenas acelerasse sua queda na falta de sentido própria às relações sociais marcadas pela alienação.³²⁸ Por outro lado, a identificação com a segunda natureza em Berg, ao não permanecer presa ao fascínio exercido pelos próprios materiais, mas reconquistando o núcleo subjetivo no interior destes, escaparia do impasse objetivista stravinskyano. Nesse ponto do argumento é que podemos reconectar a reflexão sobre a música de Berg não apenas com aquela de Mahler, mas também com a dialética entre regressão e progresso em Wagner, já que também a música deste último será determinada decisivamente, em seu caráter ambíguo, pela relação dialética entre o elemento meramente empírico reificado e a aparência estética em termos que não deixam de ser próximos ao detectado por Adorno na obra berguiana.

Na monografia sobre Wagner, será ao tratar dos aspectos compositivos imanentes a sua música, principalmente junto à noção de transição mínima, onde Adorno elaborará uma interpretação de como a música wagneriana relaciona-se com a realidade sócio-histórica do alto capitalismo, dominada pela lógica do trabalho alienado. A concepção wagneriana da composição como arte da transição, dirá Adorno, estará ligada à exigência de se aproximar ao

³²⁸ “a situação extremamente problemática, não somente de todas as artes, mas de toda produção significativa do espírito, obriga-as hoje a se alienarem, a intoxicarem-se a fim de poderem se preservar (...). Se Berg não fundiu sem rupturas os elementos de seu estilo, isso testemunha a verdade, a renúncia à unidade estética sem rupturas, em um mundo cuja continuidade e totalidade só são permitidas como farsa (...).” Ibidem, p. 348. Percebamos que em contraposição à Schoenberg e Webern, a crítica à aparência aqui é pensada em função do caráter heterônomo do estilo e não em função da pureza expressiva ou construtiva. Diferentemente do caráter fragmentário das obras expressionistas e do puro caráter de montagem de Stravinsky, Adorno encontrará em Berg uma música que, a despeito de seu estilo material impuro, conseguiria manter intacta a aparência da superfície musical. Basta lembrarmos aqui da obsessão com que o compositor, segundo as lembranças de Adorno de seu período como aluno de Berg, encarava a aparência sensível de suas obras, onde nenhum elemento particular deveria sobressair em detrimento dos demais: “A música de Berg, em toda a riqueza luxuriante da sua variedade, não pode suportar o contraste nu, a súbita colisão dos opostos entre si – como se a afirmação musical dos opostos já conferisse aos elementos isolados uma essência que é incompatível com a modéstia metafísica, com o frágil contorno de toda figura musical”. Ibidem, p. 328.

máximo a aparência musical da de uma declamação “natural”, de uma prosa musical contínua. O ideal da transição contínua, então, se mostrará capital na idiossincrasia de Wagner frente aos tipos formais tradicionais, fundados basicamente na repetição simétrica de porções inteiras do material. A ambivalência da interpretação adorniana, desse aspecto liberal da forma musical em Wagner, deve-se ao fato de o ideal da transição mínima aqui encarnar em termos os mais estreitos possíveis a imbricação entre o aspecto expressivo e o técnico.

Ao visar aproximar o máximo o caráter imanente de sua música da fala mais natural, a música de Wagner, não obstante, deixa entrever o parentesco dos meios composicionais utilizados para tal fim com a lógica heterônoma do mundo do trabalho. Para dominar seu material visando uma forma livre dos esquemas tectônico-harmônicos da tradição, a música de Wagner precisa pulverizar seu material em direção as menores partículas, para que então, uma nova forma pudesse ser construída a partir da construção da transição entre os fragmentos. Essa dinâmica expressiva-construtiva é o que permitirá Adorno sublinhar o parentesco da imanência musical em Wagner com a transcendência com relação ao âmbito estético representada pelo trabalho empírico. Ao referir-se a relação dessa faceta analítica da transição mínima em combinação com a técnica de produção de descontinuidades dos *leitmotive* Adorno afirmará o seguinte:

A relação desta [da obra de arte técnica, racional] com a técnica dos motivos em nenhuma parte resulta mais clara que na atomização do material, o fracionamento em componentes motivicos mínimos que deve permitir a integração (...). Esse programa é seguido, sobretudo, no *Tristão*. Resulta difícil não pensar aqui na quantificação do processo industrial de trabalho, seu fracionamento em unidades mínimas (...). Por subdivisão em unidades mínimas o todo deve fazer-se dominável, dócil à vontade do sujeito livre de todo o dado de antemão.³²⁹

Na sequência dessa passagem, Adorno reconecta essa tendência ao elementar da música de Wagner com sua denúncia, levada a cabo no capítulo

³²⁹ Adorno, op. cit., p. 47.

dois da monografia, em torno da revogação do tempo musical e isso visando situar essa proximidade da lógica musical wagneriana com a empiria como o fator responsável por seu caráter ideológico. Adorno coloca o acento novamente sobre o momento funesto da desvalorização do elemento subjetivo representado antes pela *Einfall* e pelo contraste temático no âmbito do classicismo vienense, que em Wagner seria acompanhada da tendência de se celebrar o enfraquecimento do sujeito como algo positivo. Logo em seguida, a tendência ao elementar em Wagner é aproximada em termos invertidos da concepção classicista da forma musical beethoveniana:

Por outro lado, Wagner e o classicismo vienense compartilham a categoria formal como tal, a nulidade do motivo enquanto mera posição, o efêmero da individuação mesma. Mas o sentido do procedimento se inverteu e, portanto, também sua justificação estética. Em Beethoven o individual, a "*Einfall*", é ao mesmo tempo sublime e nula cada vez que a ideia de totalidade tem a preeminência; o motivo se introduz como algo em si totalmente abstrato, exclusivamente como o princípio do puro dever, e posto que o todo se desdobra a partir disso, o individual, que desaparece no todo, é ao mesmo tempo estabelecido e afirmado também por este. Em Wagner o saturado individual nega a nulidade que, no entanto, possui como gesto pré-linguístico. Como castigo, é desmentido pela progressão que é incapaz de estabelecer a partir de si mesma, ao mesmo tempo em que constantemente pretende ser seu portador como modelo. A totalidade aparentemente tão desprovida de resistência, devido à abolição do qualitativamente individual, se revela como mera aparência, como a contradição elevada a absoluto.³³⁰

O importante aqui, em uma comparação entre o princípio da transição mínima em Wagner e em Berg, será tentar entender como a dialética entre o elementar e a totalidade é mantida mais tensa no segundo, enquanto que no primeiro, o fato de essa dialética tender a ser dissolvida na afirmação da totalidade sobre o individual tenderá a ser equacionada, por Adorno, como o lócus da ideologia no programa wagneriano. O momento onde a forma estética passaria a servir mais como um modo de reafirmação do meramente existente, caracterizado com as relações alienadas de trabalho, em detrimento da apresentação de uma imagem de uma possível transformação da realidade.

³³⁰ Ibidem, p. 49. Adorno leva adiante a oposição entre a função da *Einfall* no âmbito do classicismo vienense e em Wagner nas páginas restantes do terceiro capítulo do *Ensaio sobre Wagner*.

Apesar da música de Berg compartilhar com Wagner, através da noção de transição mínima, uma posição dialética frente à realidade extramusical, em termos gerais o seu não rompimento com o universo do musicalmente heterônimo, seja ele a música popular, ou o som característico da tonalidade, apontaria a uma articulação mais enfática da dialética entre mimese e racionalidade. E apontaria também ao contraste objetivo com que se inscrevem os valores melódicos e harmônicos ainda tonais junto ao material atonal e dodecafônico que lhe é próprio, algo ainda impensável à época de Wagner, onde era principalmente o próprio trabalho composicional que engataria com a esfera do trabalho empírico.

Se a lei formal de Wagner reduzir-se-ia, em última análise, a mera transferência da fantasmagoria do caráter de aparência de mercadoria para o interior da forma estética, algo mais sensível diz respeito ao modo como Adorno interpreta como a lei formal da música de Berg, a mútua determinação entre a tendência originária ao informe, a pulsão de morte berguiana, com um construtivismo formal obsessivo. Sobre isso nos dirá Adorno: “Justamente porque a sua predisposição originária, a pulsão de morte, aspirava à grandeza difusa, ele era obcecado pela fidelidade ao trabalho artesanal”.³³¹ A referência à tendência originária da música de Berg à dissociação e a complacência com o informe e com o caótico não é feita em chave metafórica por Adorno, mas pretende realmente determinar o modo particular em que se imbricam expressão e construção em sua música.

O que Adorno visa com isso é afirmar que na música de Berg nos depararíamos com um modo de construção que aponta para uma possível reconciliação com os impulsos eróticos, uma construção que não se fundaria mais simplesmente sobre a repressão sistemática dos comportamentos miméticos. Da determinação recíproca tensionada ao extremo entre a pulsão de morte e a construção adviria o paradoxal caráter da música de Berg, o de uma forma extremamente organizada através da primazia da própria mediação dos extremos e não mais de um dos momentos constitutivos desta, uma forma que se desenvolveria por meio do acolhimento em seu interior de seu próprio

³³¹ Adorno, op. cit., p. 355.

fator desagregador justamente ao radicalizar o polo racional construtivo. Por isso Adorno poderá afirmar em relação à música de Berg: “O princípio organizador e racional não elimina o caos, mas possivelmente o intensifica, graças a sua própria articulação. Com isso ele realizou uma das mais profundas ideias do expressionismo; nenhum outro músico a cumpriu tal como ele.”³³² Por fim, seria a partir desse regime expressivo-construtivo que sua música ganharia seu vetor que aponta para o desvanecimento no tempo e não apenas a uma recaída no âmbito do espaço, como seria o caso até certo ponto em Wagner e, principalmente, em Stravinsky: “O desvanecedor, o que desmente a própria existência não é, em Berg, um material expressivo, não é um objeto alegórico da música, mas, sim, a lei à qual a música se submete.”³³³

Se o que dissemos até aqui se aproxima do que Adorno parecia ter em mente, então a lei motriz que Berg encontra encerrada no interior dos materiais reificados, e que é reconquistada, depende justamente da tensão dialética entre essa tendência pulsional à desagregação, impulsos mimético-expressivos sublimados, os quais ele liberaria de sua aparência de segunda natureza ao fornecer-lhes uma espécie de segunda vida por intermédio da linguagem musical articulada racionalmente. Na verdade, a reconstrução da aparência de modelos próprios à música “vulgar”, a admissão de “restos” temáticos no processo de variação e de desenvolvimento dos materiais e, sobretudo, a mediação por meio da transição contínua impulsionada pelo cromatismo seriam as três faces dessa conjugação entre expressão e construção na música de Berg.

Certamente podemos entender a recuperação da lei motriz esquecida nas convenções em Berg a partir de mais de um ponto de vista nos textos de Adorno. Por um lado, ao se referir à técnica dos restos, ela é interpretada por Adorno como uma forma de trabalho composicional fundado em uma racionalidade permeável aos impulsos miméticos. Referimos-nos àquilo que Adorno chamou de a técnica berguiana dos restos. O trabalho da variação musical realizado por Berg nunca imporá totalmente a forma subjetiva aos materiais, um resto material sempre permanecerá não subjetivado, sendo

³³² Ibidem, p. 326.

³³³ Ibidem, p. 326-27.

esses restos que proporcionarão nexos objetivos para a mediação entre o elementar e o todo em sua música. Isso também não deixava já de ser um traço presente em Wagner.³³⁴ Ao contrário do princípio da variação e do desenvolvimento total do material, que teria sido impulsionado de modo paradigmático por Schoenberg e Webern, e que teria desembocado na técnica dodecafônica, da música de Berg Adorno nos dirá o seguinte:

De cada tema ela conserva um resto, que vai se tornando cada vez menor até que, por fim, se conserva um vestígio muitíssimo pequeno, pelo qual não apenas o tema se declara como nada, mas, ao mesmo tempo, as relações entre as partes sucessivas são tecidas de maneira infinitamente estreita.³³⁵

O resto temático é uma das figuras do informe e do banal acolhidos pela forma musical em Berg. Outras duas figuras serão características em sua referência à segunda natureza do material tonal: as estilizações de modelos oriundos da música “vulgar”, principalmente da música de dança, como, por exemplo, na *Marcha* do op. 6, na marcha e na canção de ninar da cena três do primeiro ato do *Wozzeck* e no tango em *Der Wein*; e o semitom, essência do material tonal hipercromatizado da música de Wagner e símbolo da decadência do material tonal. Junto a esta última figura é que Adorno irá localizar o elemento propriamente motriz da música de Berg, o princípio da transição mínima, a própria encarnação musical da segunda natureza como transitoriedade.

Na interpretação adorniana, tudo se passa como se esse princípio motriz fosse o principal responsável para que os materiais compostos em referência à música popular em Berg não aparecessem apenas como citações. Mas mais do que isso, para Adorno o semitom constitui o outro polo do senso formal berguiano, dominado pela obsessão com a construção do todo, com a grande forma e com a aparência, sendo justamente esse modo de se entender a

³³⁴ Cf. o papel do princípio de articulação formal por meio da admissão de “restos” no processo de síntese da forma musical na interpretação adorniana da forma *Bar* em Wagner. Adorno, op. cit., p. 44 et seq.

³³⁵ Adorno, op. cit., p. 328.

função da transição mínima em Berg que constitui propriamente sua relação com a imagem do material tonal no seu ponto de dissolução no *Tristão* de Wagner. É dessa imagem do hipercromatismo wagneriano que deriva à ênfase no diferencial mínimo na música de Berg, o outro polo de sua complacência com o informe da segunda natureza tonal.³³⁶ Nietzsche foi o primeiro a chamar a atenção para o outro lado da monumentalidade wagneriana, assim como para o caráter *décadent* de sua expressão, sua “inorganicidade”:

Em Wagner se encontra no início a alucinação: não de sons, mas de gestos. Ele busca então a semiótica de sons para os gestos. Querendo admirá-lo, observemo-lo a trabalhar nisso: como separa, como obtém pequenas unidades, como as anima, lhes dá relevo e as torna visíveis. Mas aqui se esgota sua força: o resto nada vale. Como é pobre, leigo e canhestro o seu modo de “desenvolver”, sua tentativa de fazer entrelaçar o que não se teceu naturalmente!³³⁷

Ao perceber essa autonomização dos elementos particulares na música de Wagner, ao mesmo tempo em que percebe aquilo que afirma ser a incapacidade do compositor em estabelecer uma conexão entre os mesmos e o todo, sugerindo uma aparência de necessidade, é que o Nietzsche tardio acusará Wagner de não ter alcançado sua tão sonhada articulação do drama na música. Devido a isso, dirá Nietzsche, a articulação musical do drama dará lugar à mera retórica teatral, à hipertrofia dos gestos e da sugestão de atmosferas. Como se pode depreender do que dissemos acima, a interpretação

³³⁶ “O insignificante tem o seu equivalente musical no semitom, que conduz justamente para além do mero som, contudo, sem assumir diante dele um perfil melódico bem definido; ainda aquém da plasticidade dos intervalos e, assim, sempre pronto a se dissolver no amorfo. Berg foi provavelmente o único dentre os mestres da nova música completamente cromático; (...)” Adorno, op. cit., p. 327.

³³⁷ Friedrich Nietzsche. *O caso Wagner: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 23. Podemos comparar essa passagem de Nietzsche com outra do primeiro ensaio de Adorno sobre Berg escrito em 1925: “Entre *Wozzeck* e a *psicanálise* não há apenas semelhança, mas parentesco. Assim como a análise, a música de Berg parte do sonho; não do sonho aparente da distância romântica, mas do sonho enquanto um espectro de imagens que se elevam das profundidades perdidas do homem e que a construção capta interpretativamente. (...) À desintegração da estrutura superficial da consciência mediante a análise, à destruição do curso coerente da consciência que esta produz ao levar a sério a ideia de coerência e entender cada vivência a partir da totalidade do psíquico até tornar transparente a totalidade como engano, a esse efeito autenticamente dialético do processo analítico corresponde em Berg à desintegração da superfície musical coerente, um estilo que pulveriza a substância até convertê-la em partículas mínimas, a fim de obter sua forma a partir da construção da transição destas.” Adorno, GS 18, p. 494-95.

adorniana de Wagner, na sua monografia sobre o compositor, desdobrou extensivamente esse motivo, mas em sua maturidade sua posição será mais dialética e saberá extrair da aparente carência de uma forma orgânica em Wagner um momento significativo para a situação musical contemporânea, principalmente em *A relevância de Wagner hoje*, de 1963.

Nesse texto, Adorno localiza no autor do *Tristão* o primeiro compositor a ter se deparado com uma situação musical radicalmente nominalista, isto é, com uma situação marcada pela perda de legitimidade dos tipos formais clássicos “universais” junto a um material melódico e harmonicamente avançado. Na visão de Adorno, será devido à tomada de consciência de Wagner desse estado de coisas em sua música que fará com que ela seja concebida não mais a partir dos procedimentos clássicos de variação temática, mas sim a partir da técnica de transição mínima, uma técnica que, ao contrário do que pensava Nietzsche, daria conta de articular a totalidade da forma, apenas que agora esta não mais corresponderia a nenhum modelo proveniente da tradição:

A superfície sonora homogênea baseada na fragmentação das sonoridades é uma das características mais importantes do método de Wagner: a criação da totalidade por meio de sua redução a modelos diminutos do particular, os quais então podem ser combinados continuamente entre si; de fato, propriamente falando, eles realmente geram as grandes e densas superfícies sonoras.³³⁸

Talvez essa seja uma posição mais afinada com a interpretação dispensada por Adorno à música de Berg. Por fim, já em Wagner, portanto, Adorno encontrará um antecedente marcante da expressão como expressão do informe que será o signo da mimese berguiana. “Aonde Wagner vai ao extremo, ele possui uma função precisa: a objetivização do elemento caótico, não domesticado, que suas obras confrontam sem reservas”.³³⁹ Assim como será o caso em Berg para Adorno, também a música de Wagner tende a submeter o próprio ponto mínimo de referência psicológica na música, a *Einfall*

³³⁸ Adorno, *Wagners Aktualität*. GS 16, p. 555.

³³⁹ Ibidem, p. 555-56.

ou o tema, à variação, relativizando drasticamente estes como fundamento arquitetônico da música. Nesse sentido, e ao contrário do que afirmava Nietzsche, Wagner, depois de fragmentar o material, saberia recompô-lo em uma unidade de segunda ordem, apenas que essa ordem não se assimilaria mais àquela própria ao sujeito-objeto musical da tradição clássica, mas sim a uma ordem liberada da simples submissão do material à racionalidade autônoma abstrata. Isso se evidenciaria quando Adorno refere-se à temporalidade da música de Wagner no texto de 1963, e aqui precisamos ter em mente que o caráter dinâmico da música sempre apontaria para o controle exercido pelo sujeito sobre o material através dos processos construtivos de desenvolvimento motivico-temáticos. No caso de Wagner e também no caso de Berg, ao retrair-se o sentido tradicional dos procedimentos temáticos, uma mudança no aspecto temporal da música emerge:

(...) a música de Wagner, que – em contraste com a música tradicional que trabalha com formas sólidas e estanques – define-se como dinâmica, como continuamente num estado de vir a ser, por fim transforma-se em estática, em última análise porque seu dinamismo absoluto ressent-se do elemento outro, antitético contra o qual ela poderia se transformar genuinamente em dinâmica. Nós teríamos algumas dificuldades para identificar, na música de Wagner, temas contrastantes no sentido de Beethoven. Um elemento relacionado a isso é a organização da música em campos.³⁴⁰

Como processo contínuo e desimpedido de se confrontar com temas estáticos, assim como em Berg, a música tenderá ao estatismo, como Adorno perceberá em sua análise das *Peças para clarinete e piano op. 5*.³⁴¹ Apenas que após sua interpretação do caráter totalitário da técnica dodecafônica e do serialismo integral, como ponto culminante da lógica de dominação subjetiva do material inaugurada com o gesto classicista de Beethoven em seu período

³⁴⁰ Ibidem, p. 559.

³⁴¹ “Certamente, a “transição mínima” é um meio [que instaura] dinamismo. Ela transforma as substâncias musicais em funções; transforma todo ente posto em uma continuidade do devir. Mas a coerência de tal transformação conduz a música de Berg ao antigo paradoxo eleático (...). Em cada um de seus momentos, a música – transformada de maneira imperceptível – parece idêntica a si mesma: não permanece, portanto, imóvel? O dinamismo, privado de todo material sobre o qual poderia afirmar-se como tal, não se transforma em estatismo?” Adorno, op. cit., p. 409.

heroico, Adorno já não pode mais simplesmente sustentar uma oposição tão enfática entre o princípio dinâmico e o estático em música, como o fizera no *Ensaio sobre Wagner*. No entanto, e apesar de Adorno não ter simplesmente deixado de localizar um conteúdo de verdade na tendência ao estatismo em Wagner³⁴², a qualidade temporal da música de Berg se mostra mais complexa e ambígua a Adorno.

Em nenhum momento de seus textos sobre o compositor podemos nos decidir simplesmente por um caráter dinâmico ou estático. Esse caráter não apenas varia de composição em composição, como a própria recuperação da dimensão temporal da música de Berg tende a residir justamente nesse caráter temporal paradoxal, que parece se equilibrar perpetuamente entre um tempo mítico e um tempo histórico. E isso faz todo o sentido em relação à tese fundamental da dialética do esclarecimento. Se esta alcançara um ponto no qual a progressividade é desmascarada como a perpetuação de um estado mítico-natural de dominação, não seria mais possível localizar junto à temporalidade das formas musicais autônomas, que sustentaram tal aparência de progressividade, a imagem de outra coisa a não ser a ideologia, que afirma que do movimento contínuo das contradições resultaria ao fim a reconciliação.

Se levarmos a sério o diagnóstico de Adorno a respeito da relativização dos conceitos de progresso e reação, então teremos que reconhecer que do contexto histórico avançado da modernidade, que transforma o esclarecimento em mito, uma temporalidade calcada na figura do desenvolvimento progressivo perderá em larga medida o conteúdo de verdade que poderia ter tido, por

³⁴² “De fato, em Wagner os momentos de regressão sempre são também os de desencadeamento das forças produtivas. O sujeito, que pela primeira vez na música se vê afetado pela crise da sociedade, com tal debilidade não ganha meramente infinitamente em plenitude concreta, expressividade e capacidade para as nuances, mas também que, comparado com o sujeito burguês dos tempos ascendentes, que se impõe a si mesmo, tem também traços de um liberar-se a si mesmo, de um não permanecer em si mesmo e de um endurecer-se, que apontam para além da ordem a que pertence. Em nenhuma parte se desdobra esses traços mais felizmente que ali onde o negativo está livre da mentira de ser dinâmico; onde, por assim dizer, o sujeito social olha musicalmente cara a cara a própria regressão, faz frente a ela e escreve sua história a realizando sem rodeios em seu material. Por isso é precisamente o elemento propriamente produtivo de Wagner aquele em que o sujeito renuncia à soberania, se entrega passivamente ao arcaico – o fundo instintivo-; ao elemento que, justamente graças a sua emancipação, abandona a pretensão, advinda incumprível, de configurar o decurso temporal como pleno de sentido”. Adorno, op. cit., p. 59-60.

exemplo, junto à época heróica de Beethoven.³⁴³ Talvez somente numa conjunção temporal paradoxal calcada na coincidência de passado, presente e futuro, o eco da expressão daquilo que caiu vítima do processo de esclarecimento em direção à forma subjetiva autônoma, pudesse ao mesmo tempo apontar para uma esperança de reconciliação com a natureza no interior do próprio sujeito. Talvez seja isso que Adorno tenha ouvido nessa que foi sem dúvida a obra musical que, mais do que qualquer outra, determinara sua obra filosófica e musical:

Essa questão é colocada mais tarde, em grande escala, no *Wozzeck*, onde a ação mais movimentada cessa num instante de tirar o fôlego, onde o tempo é imobilizado no espaço, obedecendo seriamente às palavras do Capitão, aterrorizado pela eternidade como contradição entre duração infinita e simples instante; até que, com a tomada de consciência de *Wozzeck*, o tempo irrompe e se torna senhor do círculo enfeitado de seu medo.³⁴⁴

³⁴³ “Por mais que Berg estivesse inserido na tradição do trabalho temático e da variação em desenvolvimento – e, portanto, de um modo de compor completamente dinâmico –, sua natureza musical, contudo, tinha algo de peculiarmente estático, que de forma hesitante marcha sem sair do lugar. Somente depois do *Wozzeck* sua composição tornou-se mais móvel.” Ibidem, p. 342.

³⁴⁴ Ibidem, p. 409.

6.

A crítica à música pontilhista e à ideologia de base do serialismo integral na primeira metade da década de 50

Na arte, os progressos no domínio dos materiais não se identificam imediatamente, de modo algum, com o progresso da arte mesma.

Adorno, *Progresso*.

Em relação à problemática da composição musical que estamos estudando junto aos escritos musicais de Adorno, a noção de “envelhecimento da Nova Música” é uma das mais polêmicas que podemos encontrar. Em 1954 o filósofo proferiu uma palestra com esse título em um festival de música contemporânea em Stuttgart. Mais tarde, nesse mesmo ano, a palestra seria transmitida pela *Süddeutscher Rundfunk* e, posteriormente, em 1955, publicada no periódico *Der Monat*, antes de ser expandida e publicada na versão em que conhecemos hoje no volume *Dissonâncias: a música no mundo administrado* em 1956.³⁴⁵ O caráter polêmico desse texto provém, antes de tudo, do fato de que se tratava de uma crítica enfática ao ideário geral do primeiro momento de desenvolvimento do serialismo integral europeu no pós-guerra e à música então chamada por Eimert em 1953 de música pontilhista (*punktueller Musik*), que emergira nesse contexto desde o início da década.³⁴⁶ Portanto, tratava-se em 1954, de uma crítica que se dava no momento mesmo em que aquelas ideias e esta música vinham, respectivamente, ganhando força e expandindo-se em direção a novos rumos a partir do alargamento das pesquisas sonoras seriais puristas de inícios da década.

³⁴⁵ Martin Iddon. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*. New York: Cambridge University, 2013. p. 110.

³⁴⁶ O relato de Stockhausen a respeito da origem do termo *punktueller Musik* é bastante elucidativo: “Para todos nós que éramos alunos de Messiaen à época este era o ponto de partida: uma música na qual todas as características possíveis fossem diferenciadas de nota para nota. A descrição ‘música das estrelas’ (*star music*) foi usada casualmente por um crítico musical de Colônia, Herbert Eimert, após ouvir essas peças para piano de Messiaen [*Mode de valeurs e d'intensité* e *Ile de feu*], porque a música soava como estrelas no firmamento. O termo ‘punktueller Musik’ (‘point music’) era usado por mim nessa época [início da década de 50]”. In: Robin Maconie. *Stockhausen on Music*. London: Marion Boyars, 1991. p. 35.

Após seu retorno para a Alemanha do exílio nos EUA em 1949, o contato efetivo de Adorno com a produção musical da nova geração de compositores do pós-guerra havia tido início em 1951, nos Cursos de Verão para a Nova Música em Darmstadt. Naquele ano, Adorno fora convidado a substituir Schoenberg, que havia sido convidado anteriormente a assumir a classe do seminário de composição e que não pôde comparecer por se encontrar muito doente, vindo a falecer ainda naquele ano. Em uma sessão dessa classe de composição em 51 se passa o famoso encontro entre Adorno, o compositor belga Karel Goeyvaerts e o jovem Stockhausen, quando os dois últimos executam o segundo movimento da *Sonata para dois pianos* de Goeyvaerts na classe do filósofo-compositor. Adorno perplexo com a aparência radicalmente desconexa e estática da obra pergunta, entre outras coisas, sobre a localização do antecedente e do conseqüente na composição, ao que o jovem Stockhausen replica dizendo: “Professor, você está procurando por uma galinha numa pintura abstrata.”³⁴⁷ Para além da anedota, muito conhecida, o episódio não deixa de ilustrar de modo sucinto um dos pontos musicais cruciais da posterior crítica de Adorno ao pontilhismo musical em *O envelhecimento*, a falta de um relacionamento dialético entre as partes e o todo da composição capaz de constituir imanentemente a coerência (*Zusammenhang*) musical ao longo do tempo. Trataremos das implicações dessa crítica no decorrer desse capítulo.

Antes disso, no entanto, é preciso introduzir brevemente o que se estava entendendo à época por música pontilhista, de que tipo de pesquisas composicionais surgia tal estilo musical e que tipos de argumentos estavam sendo utilizados no embasamento e na justificativa de tais pesquisas. Com isso será possível avaliarmos melhor o que estava em jogo na polêmica lançada por Adorno. Com isso poderemos entender também que mesmo que admitamos certo atraso na recepção adorniana das direções seguidas pela música serial desde o início da década, se aceitarmos que em 1954 o objeto de suas críticas já havia se transfigurado em algo distinto no interior das práticas composicionais dos serialistas, alguns pontos centrais à emergência do

³⁴⁷ Ibidem, p. 55.

movimento serial estavam e continuariam por muito tempo bastante vivos em meados da década.³⁴⁸

Se não fosse assim, se torna difícil compreendermos por que Hainz-Klaus Metzger e Herbert Eimert ainda vissem necessidade de retrucar de maneira tão aguda a crítica de Adorno em *O envelhecimento da nova música*, no quarto volume do periódico *Die Reihe*, dedicado aos jovens compositores apenas quatro anos mais tarde, em 1958, em pleno ano da chegada de John Cage à Darmstadt. Ano em que se costuma situar o início da ruptura definitiva com o ideal serial integral. A nosso ver, isso só nos mostra que, ao contrário do que davam a entender as acusações de Metzger com relação à falta de conhecimento da parte de Adorno sobre os desenvolvimentos musicais mais recentes e a acusação maliciosa de reacionarismo dirigida por Eimert ao filósofo, a reflexão contida em seu texto havia, inegavelmente, tocado em um ponto nevrálgico.³⁴⁹

O que é música pontilhista?

Juntamente com a *Sonata para dois pianos* (1950-51) do compositor francês Michel Fano, de *Kreuzspiel* (1951) e da primeira versão de *Punkte* (1952) de Stockhausen e de *Structures Ia* (1951-52) de Boulez, hoje a *Sonata*

³⁴⁸ No que se refere ao pensamento musical e a orientação prática de Pierre Boulez, por exemplo, Jonathan Goldman mostrou que pelo menos até *Penser la musique aujourd'hui*, publicado pela primeira vez nos *Darmstädter Beiträge* em 1963, o compositor nunca deixou de buscar um embasamento no serialismo integral. Cf. Johnatan Goldman. *The musical language of Pierre Boulez: Writings and Compositions*. New York: Cambridge University, 2011. p. 31 e ss. O mesmo pode ser dito à respeito de Stockhausen, conforme as observações de Alfaix: "Na música de Stockhausen até esse período [segunda metade da década de 50], por exemplo, pode-se notar claramente uma linha evolutiva entre conceitos e obras que levaram, não à dissolução do pensamento serial (como muito frequentemente é colocado), mas sim a uma mudança na aplicação dos princípios desenvolvidos por esse tipo de abordagem composicional." Gustavo Oliveira Alfaix. *Em busca do som: a música de Karlheinz Stockhausen nos anos 1950*. São Paulo: Edunesp, 2011. p. 334. O caso de Luigi Nono é ainda mais sugestivo a esse respeito e, conforme o estudo de Iddon, sua obra torna-se serialmente mais rigorosa justamente a partir da segunda metade da década de 50, mais precisamente, a partir de *Canti per 13* (1955). Cf. Martin Iddon. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*. Cambridge: Cambridge University, 2013. p. 141.

³⁴⁹ Voltaremos às críticas de Metzger e Eimert a *O envelhecimento da Nova Música* mais a frente nesse capítulo.

para dois pianos (1950-51) de Goeyvaerts é reconhecida pela literatura musicológica como um dos primeiros, senão o primeiro exemplo do serialismo integral europeu e como um modelo paradigmático da chamada música pontilhista, que surgira na esteira do estudo de Messiaen *Mode de valeurs e d'intensité*, composto em 1949 no mesmo festival de Darmstadt, e do renovado interesse em torno das obras tardias de Webern após o término da Segunda Guerra.³⁵⁰ Ao seu modo, cada uma dessas peças visa dar uma resposta ao problema, percebido pelos jovens compositores do pós-guerra como o problema composicional central à época, de como estender às demais dimensões do material musical, além das alturas, um princípio de organização serial.

Em relação a isso, encontraremos nessas composições, como mostrou Richard Toop, procedimentos seriais bastante diferentes entre si e que dão mostras de que a técnica dodecafônica era apenas um dos motores do desenvolvimento musical no pós-guerra, já que os principais “dogmas” associados ao dodecafonismo são imediatamente submetidos aí à prova.³⁵¹ Notadamente a limitação das séries ao número doze e a questão referente à permutabilidade dos elementos no interior das séries, bem como o princípio da não repetibilidade de uma nota ou grupo de notas antes de todas as demais terem sido apresentadas, passam a ser questionados de modos diferentes em um momento ou outro e em extensões variadas por essa época.

Nesse sentido, com relação aos princípios dodecafônicos elaborados junto à música dos compositores associados à Segunda Escola de Viena, o serialismo dessas peças deve ser visto como extensões bastante grandes e marcadamente heterodoxas da lógica serial. Extensões motivadas notadamente pela influência do estudo de Messiaen, que se utiliza, por exemplo, de permutações não derivadas de transposições e de apresentações

³⁵⁰ Cf. Richard Toop. *Messiaen/ Goeyvaerts, Fano/ Stockhausen, Boulez*. In: *Perspectives of New Music*. v. 13, nº 1. 1974, p. 141-169.

³⁵¹ Na verdade, como argumentou Krenek, já no interior das práticas dodecafônicas de Schoenberg, Berg e Webern se encontram procedimentos que não se enquadravam nas descrições didático-pedagógicas da técnica dodecafônica. Por outro lado, como afirma Krenek, esses procedimentos que vão além daqueles enunciados nas diversas descrições teóricas da técnica dodecafônica são estendidos e ganham ainda mais peso no contexto composicional do pós-guerra. Cf. Ernst Krenek. *Is the Twelve-Tone Technique on the Decline?*. In: *The Musical Quarterly*, v. XXXIX, nº4. 1953. p. 513-527.

incompletas do total cromático na aplicação de seus três modos, e, principalmente, das pesquisas pioneiras no domínio da música concreta e da música eletrônica. Essas pesquisas passavam a tornar disponível um material que extrapolava o âmbito do sistema temperado dentro do qual a música tradicional vinha se movendo e, portanto, a tornar caduca à exigência de se conformar ao número doze.

Podemos abordar o caráter pontilhista dessas composições a partir da seguinte reflexão: se as manipulações seriais em si mesmas apontavam no sentido de uma maior liberdade e criatividade em relação à técnica dodecafônica praticada pelos compositores da Segunda Escola de Viena, por outro lado, o aumento do controle e da determinação sistemática de cada nota e de cada processo sonoro, por meio de operações seriais, levava imediatamente ao caráter pontual ou pontilhista das estruturas musicais. Ao receber praticamente cada uma das alturas de uma composição um ritmo, uma dinâmica e um modo de ataque distintos; a identidade de cada nota era reforçada ao máximo, o que tornava a diferença das notas entre si muito maior que nas obras tardias de Webern, por exemplo, obras que já possuíam, em larga medida, um aspecto pontilhista.

Ou então, tal fixação e ultradeterminação de cada som tendiam a isolar todos os eventos sonoros uns dos outros, na medida mesma em que cada nota passava a ser tomada como um ponto de cruzamento e de encontro de todos os parâmetros sonoros. A máxima unidade estrutural subjacente refletia-se automaticamente em texturas totalmente rarefeitas e desunidas, em outras palavras, pontilhistas. Na verdade, podemos falar em uma coincidência entre o nível propriamente estrutural e o nível mais exposto habitualmente considerado aqui sob o conceito de textura. Nesse sentido, a música pontilhista tenderia à identidade entre estrutura e textura. Um problema importante trazido por essa ideia e que não estará muito distante do tipo de crítica realizada posteriormente por Adorno à música pontilhista era adiantado por Stockhausen em relação à primeira versão de sua obra *Punkte*:

O inconveniente da música pontilhista é que se quisermos que a música seja diferente todo o tempo, ela se torna muito monótona, porque tentar ser diferente de elemento a elemento torna-se algo que todos tem em comum. Eu compus uma obra para orquestra em 1952, chamada PUNKTE 'Points', na qual a relação das notas e dos silêncios não é sempre claramente audível, porque algumas notas são mais longas que outras, ou mais fortes que outras, e elas coincidem com outras mais curtas e fracas, as mascarando completamente.³⁵²

Junto à extensão do princípio serial a todos os parâmetros sonoros, outro fenômeno que precisamos levar em conta para situarmos a emergência da música pontilhista característica do início do movimento serial europeu é o início da composição de música eletrônica nos estúdios da *Nordwestdeutscher Rundfunk* a partir de 1951 em Colônia. Principalmente, devemos ter uma ideia do papel decisivo exercido pelas pesquisas pioneiras de Stockhausen, a partir da fundação de um estúdio específico de música eletrônica em 1953 e que tipo de ideal sonoro guiava essas pesquisas.

Em comparação com a *musique concrète* que vinha sendo produzida por Pierre Henry e Pierre Schaeffer em Paris desde a década de 1940; e que partia de sons preexistentes que eram gravados e posteriormente manipulados em estúdio; a música eletrônica alemã nascia a partir da possibilidade da geração elétrica de sons senoidais ditos puros, que então eram gravados e sintetizados visando à elaboração de novos timbres com características espectrais complexas. Era o ideal da *Klangkomposition*, ou composição do timbre, que por um período breve, porém decisivo, passou a determinar a direção das pesquisas composicionais de Goeyvaerts e Stockhausen. A possibilidade de mergulhar na própria constituição acústica de cada som individual e de compor sons e timbres individuais através do uso de equipamentos eletrônicos aponta para o sentido mais amplo dado à expressão música pontual ou pontilhista: o fascínio e a fixação nos puros sons isolados. Com seu *Studie I* (1953), Stockhausen passaria a tomar as operações seriais como o meio de

³⁵² Stockhausen apud Maconie, op. cit., p. 39. Em sua análise de *Structure Ia* Ligeti chamaria a atenção em termos mais amplos e detalhados para esse ponto com relação à peça de Boulez. Cf. György Ligeti. *Neuf essais sur La musique*. Genève: Contrechamps, 2001. p. 96 e 116.

organização privilegiado das composições eletrônicas, finalmente tornando os fenômenos do serialismo integral e da música eletrônica indissociáveis.³⁵³

É necessário vermos no conceito de composição do som, ou composição do timbre (*Klangkomposition*) à base da música eletrônica no início da década de 1950, a convergência com um dos ideais maiores buscados pela música pontilhista, haja vista que o ideal serial de determinação total de cada nota em relação a todos os seus parâmetros com vistas à composição exaustiva da característica sonora de cada evento musical passa, em princípio, a ser possível no ambiente eletrônico de maneira praticamente literal. Mais do que isso, a resposta ao problema de como unificar as operações seriais impostas aos diferentes parâmetros a partir de um mesmo princípio de base é impulsionada de maneira decisiva pelas experiências com a síntese de sons senoidais pela música eletrônica, já que, como argumentará Stockhausen em seu célebre ensaio *...wie die Zeit vergeht...* de 1958, em termos psico-acústicos, tais parâmetros podiam ser vistos como nada mais do que regiões distintas em um mesmo contínuo sonoro-temporal.³⁵⁴

Em termos gerais, podemos afirmar que unidade, pureza sonora e a dedução serial rigorosa dos fenômenos sonoros formam a tríade de noções que impulsionaram as pesquisas musicais nos anos que antecederam a intervenção de Adorno com *O envelhecimento da Nova Música*. Para entendermos o sentido das críticas posteriores de Adorno é preciso, portanto, que tenhamos claro que o casamento entre o serialismo integral e a música eletrônica ocorria, pelo menos em seu início, movido pela busca de um ideal de sonoridade pura, a-histórica e ainda não maculada pela tradição, o que valia, de modos distintos, tanto para a música eletrônica, quanto para as

³⁵³ Alfaix alude a essa convergência quando afirma que: “Mais que simplesmente derivada daqueles aparelhos adaptados para a condução de experimentos em composições musicais, a técnica da sobreposição de senóides – a chamada *síntese aditiva* – demonstrou constituir o procedimento ideal para a efetivação dos princípios desenvolvidos pelo pensamento serial.” Idem, p. 279-80. Com seu *Studie II* (1954), o procedimento da síntese aditiva é invertido e dá lugar aquele denominado de síntese subtrativa, onde parte-se de sons com características espectrais complexas em direção à análise via procedimentos de filtragem. Com *Gesang der Jünglingen* (1954), Stockhausen trabalhará finalmente com um contínuo que abarca igualmente sons vocais gravados e sons produzidos eletronicamente. Em seu livro, Alfaix fornece um relato minucioso sobre essa evolução. Cf. Alfaix, op. cit., p. 272-315.

³⁵⁴ Cf. Karlheinz Stockhausen. *...how time passes....* In: Herbert Eimert; Karlheinz Stockhausen (Eds.). *Die Reihe III: Musical Craftmanship*. Briyn Mawr: Theodore Presser, 1959. p. 10-41.

composições instrumentais compostas a partir do ideal da serialização integral dos parâmetros. Não por acaso, no caso de Goeyvaerts e Stockhausen esse ideal possuía, nos primeiros anos da década de 1950, um sentido metafísico-religioso que transcendia as questões musicais propriamente ditas.³⁵⁵

Por outro lado, era comum a todos os compositores citados acima, nesse momento da história, a afirmação acerca da necessidade de um ideal de um método composicional rigoroso de caráter dedutivo inspirado na lógica matemática e capaz de eliminar as contradições com as quais o material musical da tradição vinha se debatendo desde o rompimento com a tonalidade.³⁵⁶ No que segue, poderemos ver que será justamente a partir de um

³⁵⁵ Ainda segundo Alfaix: “A relação de Stockhausen com Goeyvaerts tinha princípio no forte sentimento de religiosidade do qual ambos compartilhavam. Em busca de uma forma que pudesse intermediar uma transposição de suas convicções do plano religioso para suas concepções musicais, encontraram no elemento senoidal, situado além da natureza, uma perfeita simetria com aquela ideia do Deus cristão, igualmente situado além do mundo das ocorrências físicas. É a Goeyvaerts a quem devemos, com mais justiça, dar o crédito pela ideia da técnica de composição baseada na sobreposição de senoides, que foi depois denominada *síntese aditiva*. Essa perspectiva teológica deverá assumir papel fundamental ao longo de toda a obra de Stockhausen.” Gustavo Oliveira Alfaix. *Ibidem*, p. 94-95.

³⁵⁶ Como poderemos ver ao longo desse capítulo, a pressuposição de um ideário serial partilhado em larga medida pelos principais compositores europeus do pós-guerra, a que nos referimos aqui, era algo explícito e que possui um peso importante para o encaminhamento da crítica de Adorno para além da discussão dos procedimentos e de obras específicas de cada um dos compositores. Nesse sentido, encaramos com reservas a ideia esposada por Iddon, de que dificilmente alguma unidade ideológica e relativa à prática composicional possa ser afirmada com relação à música serial ao longo da década de 1950. Parece-nos claro que encontraremos convergências suficientemente significativas para se afirmar certa unidade no conceito de serialismo integral. A despeito das diferenças técnicas de aplicação dos procedimentos seriais, nos parece claro após o estudo da literatura que é completamente sustentável nos referirmos a uma primeira fase do serialismo integral nos termos em que estamos fazendo aqui. Cf. Iddon, op. cit., p. 152 e seq.. Por ora as seguintes colocações de Stockhausen, que visam uma unidade de pensamento subjacente à época, mesmo para além do domínio da música, devem bastar para sustentar nosso argumento: “Havia pensamentos similares por todo o lado: redução do processo de formação aos menores elementos possíveis. Quando eu uso o termo ‘formar’, eu me refiro ao resultado cristalizado do ato criativo, a forma sendo apenas um instante num processo, e isso era o que estava acontecendo entre cientistas e entre artistas também no início da década de 50, a atenção estava sendo crescentemente voltada para o processo.” Stockhausen, op. cit., p. 38. As seguintes colocações feitas por Eimert em 1954 talvez sejam das mais claras com relação a uma certa orientação composicional geral dos compositores associados à emergência do serialismo integral e da música eletrônica no que diz respeito à proximidade almejada com a racionalidade científica e matemática: “O sistema senoidal do som é, consequentemente, nada mais do que um quadro de referências virtuais, a partir do qual o compositor deriva os fundamentos de seu plano musical – não aquele compositor que é um caótico ilustrador de efeitos sonoros, mas o compositor que pensa metodicamente nos termos exatos de suas séries, relações, sequências e ordens (e quem está, portanto, ligado ao exato planejamento gráfico). Nesta completamente tensa articulação entre o elementar e o abstrato, a liberdade e a precisão, o sonho e a realidade, o som natural e o material puro, a forma estrita – nestes particulares é que se pode enxergar a possibilidade da música eletrônica e, num amplo sentido da palavra, o seu “estilo””. Citado por Alfaix, op. cit., p. 310-11. A posição de Boulez ao final de *Eventuallemént...* de 1952

encaminhamento da problemática estético-composicional relacionada a esses dois pontos que a crítica de Adorno será construída em 1954.

Sobre as críticas de Metzger e Eimert

Por fim, antes de passarmos ao ensaio de Adorno, uma última parada obrigatória parece ser necessária junto às duras críticas que Metzger e Eimert dirigiram a *O envelhecimento da Nova Música* no quarto volume de *Die Reihe* intitulado “Jovens Compositores”, volume de 1958. Essa parada nos ajudará a compreender melhor o real foco da oposição de Adorno ao serialismo e à

é esteticamente mais equilibrada, porém, se levarmos em conta o contexto mais amplo no qual se insere suas formulações nos primeiros anos da década de 50 e o contexto mais amplo de seus escritos e de seu trabalho composicional em peças como *Polyphonie X* e *Structures Ia*, é possível afirmar sua convergência com a primazia do método compositivo sobre qualquer coisa que escapasse a determinação serial: “Uma lógica conscientemente organizadora não é independente da obra, contribui para criá-la, está ligada a ela num circuito reversível; pois é a própria necessidade de dar precisão ao que se queria chegar a expressar que conduz à evolução da técnica; esta técnica reforça a imaginação, que se projeta, então, sobre o que não fora percebido; e assim, num perpétuo jogo de espelhos, prossegue a criação. Ela é uma organização viva e vivida, aberta a todas as aquisições, enriquecendo-se a cada nova experiência, completando-se, modificando-se, mudando mesmo de acentuação.” Pierre Boulez. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 167-68. Talvez quem tenha melhor afirmado a orientação geral que gostaríamos de levar em conta aqui tenha sido mesmo Stockhausen, quando afirma que: “O que se faz presente é antes de mais nada uma postura intelectual generalizada que pressupõe uma nova visão das coisas.” “Essa é a tendência geral que posiciona o artificial na arte novamente em primeiro plano, fazendo com que em todos os lugares as discussões girem quase que exclusivamente em torno das análises, do “fazer”, das regras, do sistema. Nesse contexto, encontra-se no centro da questão um anseio comum: explorar tão fundamentalmente o processo de ordenação de modo que tudo o que exista numa obra seja sistematicamente apreendido e guiado por um princípio unificador.” Karlheinz Stockhausen.” *Da situação do métier: composição do som*. In: Florivaldo Menezes (Org.). *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 60. A posição de Adorno a esse respeito resulta de sua reflexão sobre a diferença entre a noção de finalidade no campo da empiria e no campo estético e constitui um momento chave de seu argumento: “A afirmação de que mediante a racionalização do material a música entra em um estágio novo e científico é ingênua (...). Na história das ideias, a relação entre arte e ciência não está tão carente de tensões como que para, dada a progressiva racionalização, aquela se converta nessa e participe de alguma maneira no triunfo da mesma. A arte, sobretudo a música, é a tentativa de conservar e prolongar na memória os elementos dissociados da verdade que permaneceram na realidade pese o crescente domínio da natureza e inclusive à transformação científica e tecnológica do mundo. (...) A finalidade com que [a arte] lança mão dos elementos técnicos não é a dominação real da natureza, mas sim a produção integral e diáfana de uma estrutura com sentido. Ali onde essa transparência não permite que nada transpareça, onde não se torna um meio do conteúdo artístico, senão um fim em si mesmo, perde seu direito de existir. (...) A racionalidade estética dos meios não acede a um ideal matemático nem domina a realidade: permanece como uma mimesis dos procedimentos científicos, que lança luz sobre a diferença entre a arte e a ciência de maneira tanto mais crua quanto mais impotente se manifesta a arte frente à ordem racional do real”. Adorno, *Das Altern der Neuen Musik*. GS 14, p. 157-58.

música pontilhista, a diferença entre o modo como Adorno e os jovens compositores do pós-guerra pensavam a relação entre material e forma musical no interior da composição de vanguarda.

Costuma-se apontar o episódio de Adorno com Goeyvaerts e Stockhausen em 1951 como o que teria motivado o filósofo a lançar sua crítica, três anos depois, ao serialismo integral e à música pontilhista em *O envelhecimento da Nova Música*. Em 1958, essa ideia era lançada na réplica de Metzger ao texto de Adorno, quando aquele afirma que ao referir-se à nova geração de compositores, que no texto de Adorno aparecem encabeçados por Boulez, o filósofo estaria cometendo um erro ao tratar da produção global da época reduzindo-a, na verdade, às suas poucas experiências com o estilo pontilhista.³⁵⁷

Um erro porque, como mostrou recentemente o estudo do musicólogo Martin Iddon, apesar de poder ser visto em 1954 como o mais experiente dos jovens compositores, Boulez mantinha um distanciamento considerável do contexto alemão de Darmstadt e uma independência muito significativa em relação aos demais compositores mencionados acima, o que é outra maneira de apontar para o fato de que afora *Structures Ia* e *Polyphonie X* (obra que seria retirada de seu catálogo de obras pelo compositor), não encontramos em sua produção à época uma fidelidade maior à estética pontilhista e “anti-expressivista” atacada por Adorno. E um erro também porque, segundo afirmava Metzger, desde o início da década, a música serial havia evoluído consideravelmente, tendo se distanciado de modo significativo das

³⁵⁷ A direção tomada pelo diagnóstico adorniano em *O envelhecimento* está claramente exposta na seguinte passagem: “O último Webern desejava a tal ponto ordenar os meios da linguagem musical de acordo com o novo material, às series dodecafônicas, que em ocasiões se aproxima muito a uma renúncia aos meios linguístico-musicais, reduzindo a música a operações nuas do material, ao destino das series, sem por isso sacrificar por completo o sentido musical. Essa perspectiva tem sido prolongada em tempos recentes por toda uma serie de compositores. No cume se posiciona Pierre Boulez, aluno de Messiaen e de Leibowitz, sem dúvida um músico extraordinariamente cultivado e de enorme talento, do mais elevado nível formal e de uma força que se transmite também lá onde nega toda subjetividade. Ele e seus partidários pretendem eliminar, junto aos restos do idioma musical tradicional, todo tipo de liberdade compositiva como igualmente arbitrária: de fato, toda emoção do sujeito na música é ao mesmo tempo uma emoção da linguagem musical. Por conseguinte, se tem intencionado acima de tudo abarcar também o ritmo na estrita ordem do procedimento dodecafônico e finalmente substituir o ato em si de compor através de uma disposição objetiva e calculada dos intervalos, alturas sonoras, durações grandes e breves e graus de dinâmica – uma racionalização integral nunca antes vista na música”. Ibidem, p. 150.

experiências com o pontilhismo, sendo que se Adorno tivesse conhecimento das principais obras que foram compostas no intervalo entre 1951 e 1954, quando da primeira versão de seu texto, ele provavelmente teria sido obrigado a rever sua posição quando da republicação do texto em 1956 em *Dissonâncias*. Na realidade, Metzger é ainda mais enfático em sua defesa da música serial:

Mode de Valeurs e d'Intensités mostra de fato um 'sistema decretado' cujas regras não apenas parecem inadequadas às relações estruturais do fluxo musical, mas que por fim previnem qualquer das ditas relações; mas igualmente é verdade que essa foi a primeira peça a ser iluminada pela possibilidade de se encarar mesmo uma nota isolada como a relação contrapontística de seus parâmetros, aqui tomados como sendo altura, duração e modo de ataque. Os elementos podem ser arranjados sem sentido, mas isso não impede que um arranjo sensível dos mesmos seja contado como composição. A objeção não seria mais legítima ao ser aplicada mesmo à primeira *Structure* de Boulez, uma obra que é relevante exatamente com relação a esse ponto; a peça já se encontra decididamente no caminho certo, e se um observador não se mostra mais vivamente chocado pela sua manifestação da tendência histórica do que pelos seus tênues e parcos resíduos do modelo de Messiaen, então esse observador não é particularmente sensível aos 'dados do processo histórico'.³⁵⁸

Mas Adorno, ao republicar seu texto em 1956 não apenas não revisaria drasticamente sua crítica como somente em 1963, quando da publicação da terceira edição de *Dissonâncias*, acrescentaria no prefácio uma menção tão somente a *Le marteau sans maître*, composto por Boulez entre 1953-55 e estreado neste último ano e a *Gruppen* de Stockhausen, de 55-57 e que seria estreada apenas em 58 (portanto apenas após a publicação definitiva do texto de Adorno na primeira edição de *Dissonâncias*) como peças que não deveriam ser levadas em conta no contexto de sua crítica por constituírem exemplos que eram vistos claramente como esforços no sentido de se afastar das formulações pontilhistas e estáticas visadas pelo seu texto.³⁵⁹ De modo que as

³⁵⁸ Heinz-Klaus Metzger. *Intermezzo I: Just Who is Growing Old?*. In: Herbert Eimert; Karlheinz Stockhausen (Eds.). *Die Reihe IV: Young Composers*. Briyn Mawr: Theodore Presser, 1960. p. 71.

³⁵⁹ Iddon nos mostra que as cobranças de Metzger em relação ao desconhecimento do repertório e de conceitos específicos que viriam a responder ao ponto crucial a respeito da forma e do tempo musical no texto de Adorno, como o conceito stockhauseiano de 'grupo', não

críticas de Metzger não impressionaram Adorno, muito menos o fizeram mudar de opinião. Na verdade hoje, quando comparada ao texto de Adorno, a réplica de Metzger empalidece e sua tentativa de virar um conceito de progresso musical calcado na noção de ‘progresso do material’ pretensamente extraído da *Filosofia da Nova Música* contra seu autor é que apontam no sentido de um grande mal entendido.

Tendo em vista a perspectiva que ganhamos em relação às posições mais amplas de Adorno sobre a relação entre a música e a sociedade de sua época, o que em 1954 pode ter parecido um ataque “vindo de fora” e um tanto quanto desinformado em termos técnicos a mais nova música que vinha emergindo no pós-guerra, nos aparece muito mais integrado com o restante do pensamento adorniano. Com isso, o que salta à vista é o real foco da crítica do filósofo, aquilo que este apontará como a perda de relação, de “tensão”, na música serial pontilhista entre o sujeito estético-musical e a realidade sócio-histórica. Perda esta proveniente da falta de mediação através do material estético, que, na visão de Adorno, deixava mais uma vez de ser entendido como uma espécie de linguagem elaborada ao longo da história e passava a dar lugar à busca por uma matéria sonora totalmente desprovida de subjetividade e que serviria então, como fundamento neutro e seguro para a composição musical. O que fica patente, a despeito das pretensas insuficiências músico-analíticas do filósofo e dos tantos detalhes de cunho historiográfico que se costumam sempre perceber faltando em sua crítica, é que, desde o início, o filósofo e os jovens compositores não compartilhavam um conceito comum de material musical. A partir dessa contradição, que foi anotada por Marcus Zagorsky, podemos começar a entender melhor o que realmente estava em jogo na crítica adorniana ao serialismo em *O envelhecimento da Nova Música*:

poderiam ter sido conhecidos pelo filósofo em 1954, já que ainda não haviam vindo a público quando da publicação da primeira edição de *Dissonâncias*. Cf. Martin Iddon, op. cit., p. 129 e seq.

Ainda que a desconfiança em relação às formas tradicionais [da parte dos compositores do pós-guerra] seja parcialmente consistente com a crítica de Adorno à inapropriação histórica e com os aspectos ideológicos de qualquer forma fechada, o engajamento do pós-guerra com o conceito de material é muito menos consistente com o conceito adorniano. *Philosophie der neuen Musik*, onde o caráter histórico do material é um tema central, certamente foi um fator que engatilhou a disseminação do engajamento teórico com o material nos anos 50 e posteriormente. Mas os conceitos absolutos, positivistas e profundamente des-historicizados de material que sucederam Adorno são o exato oposto de seu conceito (...). ... ainda que os compositores extraíssem as palavras “progresso” e “material” dos escritos de Adorno, estas eram equacionados com a busca por uma *materia prima* como que ainda intocada pela história.³⁶⁰

O que à primeira vista pode parecer estranho para alguns, já que, assim como lembra Zagorsky, mais de um comentador já salientou a influência imediata que *Filosofia da Nova Música* tivera após seu lançamento em 1949. Em alguns relatos posteriores sobre esse período, como os de Grant e os de Deliège, certo conceito de progresso elaborado por Adorno no capítulo de *Filosofia* dedicado à música de Schoenberg é tomado como tendo contribuído para a recuperação e para a revalorização de procedimentos relacionados com a técnica dodecafônica pelos compositores da nova geração.³⁶¹ Fato no mínimo curioso, já que a crítica à técnica dodecafônica e ao fetichismo da série, que marca a culminância do argumento adorniano nesse capítulo, já antecipa os principais argumentos de sua crítica posterior ao serialismo em *O envelhecimento*. De modo que os próprios textos de Metzger e de Eimert no quarto volume de *Die Reihe*, vindos a público numa data tardia no interior do movimento serial como 1958, podem ser lidos como dois dos maiores exemplos de uma leitura senão apressada, no mínimo pouco dialética de *Filosofia da Nova Música*.

A estratégia desses dois textos é muito clara e seus argumentos apontam no sentido de pintar o Adorno de *O envelhecimento da Nova Música* como alguém que teria renegado um conceito de progresso do material elaborado no livro anterior, recaindo assim numa posição conservadora. O

³⁶⁰ Markus Zagorsky. “*Nach dem Weltuntergang*”: Adorno’s Engagement with Post-War Music. In: *The Journal of Musicology*, v. 22, n.º4. 2005. p. 683-84.

³⁶¹ Cf. M. J. Grant. *Serial music, serial aesthetics: compositional theory in post-war Europe*. Cambridge: Cambridge Companion, 2001. p. 41-42. Celestin Deliège. *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à L’IRCAM*. Sprimont: Mardaga, 2003.

texto de Eimert chega ao cúmulo de consistir basicamente numa justaposição de várias passagens de *O envelhecimento* com um texto de um musicólogo reacionário que havia possuído ligações com o nazismo, Hellmut Kotschenreuther, visando com isso mostrar a convergência dos polos de crítica à vanguarda musical.³⁶² Dessa forma, Eimert e Metzger visam se aproveitar do fato de Adorno ter expressado em seu ensaio de 1954 sua corajosa crítica aos mais novos herdeiros da Nova Música, a despeito de seu compromisso inabalável com um conceito de música radical que, como qualquer um pode perceber ao ler as críticas de Eimert e Metzger, com efeito, não parece ter sido muito bem compreendido.³⁶³ A justificativa de Eimert para proceder dessa forma vem no parágrafo inicial que apresenta sua contribuição ao volume de *Die Reihe*, que se refere explicitamente a *O envelhecimento da Nova Música*:

Os excertos justapostos que seguem trazem à luz um estado de coisas até agora não percebido na crítica musical. É muito significativo que isso ocorra em conexão com ensaios sobre os jovens compositores, que seriam pessoas de quem se alega largamente, ao longo do curso de críticas baseadas aparentemente em critérios absolutos, que não seriam mais de modo algum compositores. Isso também sugeriria que eles não se encaixariam mais como objetos de crítica – algo que obviamente também escapou ao olhar de águia de nossos críticos. Dado que a crítica tem que existir, mesmo que apenas para seu bel prazer, e que seus representantes não poderiam fazer sua presença ser percebida apenas mantendo-se calados, a crítica chegou perigosamente perto da enganação – como quando um dos jovens compositores é reconhecido como ‘altamente educado e um músico extremamente talentoso’, e logo após ‘ele e seus seguidores’ são apresentados, juntamente com uma lista de seus pecados, como uma nova espécie – o criminoso musical.³⁶⁴

³⁶² Cf. Iddon, op. cit., p. 138.

³⁶³ A posição totalmente consciente da parte de Adorno dos riscos de má apropriação inerentes a seu procedimento dialético em *O envelhecimento* pode ser depreendida da passagem que segue. O que talvez tenha espantado o filósofo (ou talvez não, dado sua crítica ao caráter totalitário dos ideais serialistas a seus olhos) tenha sido o fato de que essa má apropriação tenha sido levada a cabo por membros do próprio movimento vanguardista devido a sua grande suscetibilidade à crítica: “Não se deve temer a objeção que indica que a crítica de todos esses aspectos se detém arbitrariamente em Schoenberg e não vai mais além dele, de Berg e de Webern, servindo definitivamente à reação. Também nos círculos da nova música se sabota a manifestação de conhecimentos, indicando que poderiam beneficiar a certos adversários. Secretamente, esse argumento se assemelha ao controle do pensamento exercido nos Estados totalitários. O perigoso não são os pareceres que os inimigos poderiam levantar, mas a cega apologia que reforça o questionável, dando com isso na verdade a razão aos inimigos.” Ibidem, p. 160.

³⁶⁴ Anônimo. *Intermezzo II*. In: Herbert Eimert; Karlheinz Stockhausen (Eds.). op. Cit, p. 81. O texto de Eimert foi publicado sem menção à autoria, logo após o de Metzger em *Die Reihe IV*, o

A crítica de Metzger é menos mal-intencionada e não chega ao ponto de sugerir despreocupadamente que seria melhor que a crítica estética simplesmente silenciasse diante da práxis composicional, mas está igualmente centrada na intenção de caracterizar Adorno como um conservador incapaz de entender a revolução que estaria em andamento na mais nova música do pós-guerra. Na medida em que assume de antemão que um conceito unilateral de progresso pretensamente retirado de *Filosofia da Nova Música*, quando aplicado ao conceito de material, deve ser tomado como “o” critério de base a partir do qual a composição no interior da Nova Música deve ser julgada, os argumentos críticos que Metzger endereça a *O envelhecimento* giram em falso, pois simplesmente partem de uma premissa falsa. Falsa na medida em que pouco atenta à contrapartida dialética da elaboração adorniana de ditos conceitos já no livro sobre Schoenberg e Stravinsky. Ao não ser capaz de levar em conta o momento decisivo do ensaio *Schoenberg e o progresso*. O momento em que o projeto schoenberguiano e principalmente weberniano de autonomização absoluta em relação à sedimentação histórica de sentidos junto ao material ao longo da modernidade se inverte numa atividade de dominação cega do material. Inversão que deve nos fazer entender todo o movimento dialético de constituição do conceito de material ao longo do texto sob uma ótica crítica, Metzger é obrigado a jogar de maneira totalmente equivocada *O envelhecimento da Nova Música* contra *A Filosofia da Nova Música*:

É claro que ver a contradição interna nas últimas obras de Schoenberg definidas como resultado de, por um lado, ‘elementos musico-linguísticos’ dificilmente diferentes daqueles presentes em Brahms, e, por outro lado, ‘o material musical completamente remodelado’ é confirmação de algo ressaltado ao longo de todo o ensaio – a extraordinária regressão em relação à própria concepção de Adorno sobre o material, sua demonstração de que este não é um ‘material de trabalho’ a *la Hindemith*, mas é o estágio atual da linguagem.³⁶⁵

que parece sugerir ao leitor desavisado que fora Metzger o autor. Os trechos entre aspas referem-se à passagem sobre Boulez de *O envelhecimento da Nova Música* citada em nota acima.

³⁶⁵ Heinz-Klaus Metzger, op. cit., p. 69.

Metzger se refere aqui a um momento central da crítica de Adorno ao serialismo dos jovens compositores em *O envelhecimento*, quando Adorno compara a tensão em que os procedimentos dodecafônicos foram mantidos com elementos idiomáticos da música tonal na música de Schoenberg (desde as categorias do trabalho motivico-temático, estruturas frasais e de períodos calcados na relação antecedente-consequente até os próprios modelos formais) com o desejo dos serialistas em eliminar totalmente essa tensão como uma contradição meramente musical e técnica ou estilisticamente insuportável. De fato, uma tese forte é defendida ao longo desse ensaio de Adorno, e essa tese diz respeito ao fato de que já com o dodecafonismo teria se alcançado uma espécie de limite das possibilidades de avanço na exploração de novos meios de expressão musicais capazes de serem elaborados coerentemente pelos compositores *sem que a unidade fundamental dos materiais com o imperativo de sentido posto pelo ato de compor se rompesse*. Nesse sentido é que Adorno explicitaria sua dificuldade em subsumir as peças pontilhistas sob o seu conceito de composição, dependente dessa relação tensa entre material e forma.

As incongruências próprias às obras tardias de Schoenberg entre a técnica dodecafônica e as formas de articulação que faziam menção à música tonal não são encaradas por Adorno como uma simples incongruência estilística ou mesmo técnica, mas apontam para uma contradição imanente ao ato de compor que, por sua vez, remete à contradição mais profunda entre a música e a sociedade. Portanto, essa contradição que a música do compositor do *Sobrevivente de Varsóvia*, ao não ser capaz de superar, expressaria de maneira autoconsciente era algo de que a composição não poderia abrir mão de modo voluntário, sem perder sua pretensão de verdade, a pretensão de expressar a cisão entre uma música autônoma e um mundo social heterônimo.

Na verdade, essa era uma tese que já poderia ser depreendida da *Filosofia da Nova Música*. Será tendo em vista o que a seu ver indicava um esgotamento de reais possibilidades de progredir a composição musical por intermédio apenas da descoberta de novos estratos do material que Adorno afirmará a necessidade de se voltar à atenção não mais para o simples alargamento das possibilidades técnicas e materiais da música, mas sim para

possíveis modos de apropriação dos materiais disponíveis com vistas à constituição de uma coerência musical de sentido.³⁶⁶ Não admitir isso simplesmente impede o acesso de Metzger ao aprofundamento da crítica dialética relativa ao relacionamento entre música e sociedade presente no ensaio de Adorno, onde em sintonia com o que já havia sido refletido em *Filosofia da Nova Música* podemos ler o seguinte, que nos coloca no caminho do real sentido do diagnóstico de ‘envelhecimento’:

O material musical não se move de modo absoluto independentemente do conteúdo da obra de arte: do contrário se chega à barbárie. Paulatinamente, os conceitos de progresso e de reação deveriam deixar de aplicar-se unicamente e de modo automático ao material musical, pois este tem sido já por muito tempo o portador do progresso do sentido musical. O conceito de progresso perde seu direito onde o ato de compor se converte em bricolagem, onde se expulsa o sujeito cuja liberdade é a condição da arte de vanguarda; quando uma totalidade violenta e exterior, pouco distinta dos sistemas políticos totalitários, se faz com o poder. A aliança de uma obstinação técnica-especializada que proscreve a necessidade de expressão e de um estado anímico que não conhece já de modo algum dita necessidade reflete em todo caso, passivamente, a fatalidade do transcurso do tempo de que pretende retirar-se. Não o chama por seu nome.³⁶⁷

Portanto, é na medida em que apenas insiste em um conceito unilateral, não dialético de progresso do material e na equalização do radicalismo da busca por novos materiais dos jovens compositores com a tendência histórica, que Metzger não parece consciente das consequências trazidas ao conceito de progresso do material e a noções como ‘tendência histórica’ pelo diagnóstico que concerne o momento de inversão do princípio de racionalidade musical em dominação da natureza já na *Filosofia da Nova Música*. É na medida em que isola o conceito adorniano de progresso do material da problemática maior referente à relação entre a racionalidade musical e a racionalidade social junto a qual esse conceito e aquela noção são elaborados em termos histórico-filosóficos mais amplos, que por fim sua crítica precisa apelar a argumentos *ad*

³⁶⁶ “Seria a hora de uma concentração da força compositiva em uma direção distinta; não na direção de uma mera organização do material, mas da composição de música verdadeiramente coerente com o sempre desqualificado material.” Ibidem, p. 155.

³⁶⁷ Ibidem, p. 161.

hominem, referindo-se à falta de conhecimento do repertório, à falta de análises musicais realizadas que suportem os argumentos filosóficos e à falta de conhecimento de conceitos musicais mais recentes da parte de Adorno. Na verdade, como veremos agora, Adorno conhecia o suficiente da mais nova música para articular de modo muito preciso sua crítica às tentativas de ontologização do material e às reduções do conceito de forma musical à noção des-historicizada de estrutura, os dois movimentos fundamentais da primeira fase de evolução do serialismo integral na primeira metade da década de 1950.

Do material musical à matéria sonora e da forma estética à estrutura musical

De fato, esses são os dois pontos fundamentais que devemos ter em mente para entendermos as diferenças de Adorno para com a música e os momentos mais importantes do ideário dessa que podemos chamar, com Flo Menezes, de a primeira fase de desenvolvimento do serialismo integral. Fase marcada pela chamada música pontual ou pontilhista e pelos primórdios da música eletrônica e que se estende, aproximadamente, entre 1949 e 1953.³⁶⁸ São no bojo dessas duas questões de base que os problemas referentes ao tempo e à forma musical ganham um alcance mais amplo em seu texto. Portanto, vejamos como desdobra-se sua crítica.

Antes de efetuar qualquer juízo especificamente técnico-musical sobre o estilo pontilhista, o que Adorno aponta como o principal sintoma de um envelhecimento da Nova Música, em meados da década de 1950, em relação ao período que anteceder a Segunda Guerra é a perda de tensão (*Spannungsverlust*) entre as novas orientações estético-composicionais e a realidade sócio-histórica por intermédio do material musical. Em comparação com a música da época do modernismo heróico de antes da guerra; que no entender de Adorno recebia seu conceito de seu impulso contrário ao espírito

³⁶⁸ Florivaldo Menezes (Org.). *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 72.

instrumental dominante, um impulso que não deixava de ser menos visível por ser mediado através do material musical e não meramente através do engajamento político dos compositores; Adorno percebe na música do pós-guerra um afrouxamento da tensão crítica com a realidade. É essencialmente a partir dessa percepção que o filósofo inicia seu texto sobre o envelhecimento:

Por envelhecimento da nova música não me refiro a outra coisa que ao fato de que este impulso [o impulso estético-musical contrário à realidade] está se extinguindo em seu seio. [A Nova Música] Entra em contradição com sua ideia e renuncia por isso a sua própria substância estética e a sua própria coerência.³⁶⁹

A ideia da Nova Música, portanto, era apreendida por Adorno como negação determinada da realidade sócio-histórica. Isso significa dizer que a qualidade propriamente estética e o tipo de coerência musical que estavam à base de sua experiência não eram absolutamente diversas da racionalidade técnica-instrumental que Adorno & Horkheimer situavam no centro de sua reflexão sobre as figuras da razão ocidental, porém apontava ainda para a possibilidade de sobrevivência, no interior de um mundo totalmente dominado pelo princípio abstrato de identidade, à base da racionalidade instrumental ao manterem-se tensas com aquilo que visavam negar. Ao aludir ao afrouxamento dessa tensão, Adorno referirá ao caráter tecnicista, cientificista e às pretensões ontologizantes do movimento serial como indicativos de uma imediata identificação com a violência do princípio de racionalidade instrumental extraestético. Uma identificação calcada na alergia à expressão subjetiva que dependia, na visão de Adorno, de categorias expressivo-construtivas depuradas junto ao material tonal ao longo da modernidade musical, a partir da relação de proximidade e distanciamento entre música e linguagem. Daí sua

³⁶⁹ Ibidem, p. 143. Todo o ensaio de Adorno pressupõe duas teses maiores a respeito dos conceitos de Nova Música, de música radical e de vanguarda, conceitos que tendem a se sobrepor ao longo do ensaio: primeiro, que estas apenas podem ser verdadeiras à condição de se constituírem enquanto uma instância contraditória à realidade social e, segundo, que isso só pode ser alcançado e mantido, na medida em que a finalidade estética da música seja a formalização e a consequente expressão da angústia e do sofrimento social por parte do sujeito musical. Por sua vez, ambos esses pressupostos baseiam-se na ideia que afirma a coincidência da racionalidade instrumental à base da totalidade social com a falsa consciência, com a ideologia.

valorização e sua tentativa de tentar pensar equivalentes, no interior do material emancipado da tonalidade, de categorias formais responsáveis pela organização do decurso temporal nas grandes formas tonais, como antecedente e conseqüente, categorias originadas da emulação musical de esquemas retórico-linguísticos no âmbito da música moderna.

Em termos semelhantes ao movimento crítico que perpassava a *Filosofia da Nova Música*, portanto, o desejo dos serialistas de suprimir totalmente as incongruências entre forma e material, presentes na Nova Música após a emancipação da tonalidade, é lido como o principal sintoma do enfraquecimento da capacidade de resistência dos sujeitos estético-musicais frente à violência da dominação externa. Na medida em que a música pontilhista recusava em termos absolutos esse tipo de categorias de mediação material (figuras, motivos, temas, frases, períodos, tipos formais, etc.), recusando de modo irrestrito a tensão da música com a linguagem verbal e com a evocação de um sentido musical imanente; não parecendo fornecer outras categorias capazes de articular a coerência dos momentos ao longo do tempo, para além da mera pré-disposição quantitativa do material; é que Adorno afirmará o desejo de ontologização do material musical por parte dos jovens compositores, o qual, com a ajuda da generalização do princípio serial pensada em uma chave positivista, passava a ser investido com a tarefa de garantir em si mesmo toda pretensão de coerência e de sentido musical.³⁷⁰ Frente a isso, Adorno mobilizará sua crítica a partir da tese que afirma o alcance de um limite qualitativo no interior da Nova Música, um limite marcado pelo esgotamento da busca por novos estratos do material de modo independente da constituição de obras musicais capazes de formalizar um sentido propriamente estético para além da mera reafirmação do primado do método compositivo e da matéria sonora bruta. Na leitura adorniana dos

³⁷⁰ As seguintes palavras de Stockhausen tocam na questão relativa à desvalorização da figurabilidade musical no contexto da música pontilhista: "O que parece interessante nesse contexto é o seguinte: porquanto toda a música até esse momento histórico, até mesmo a de Webern, foi produzida utilizando-se de certas figuras (*Gestalten*), objetos como os temas ou como os motivos, depois transformando esse objeto, o variando, o transpondo, colocando-o em seqüências, mesmo o destruindo ou o desenvolvendo ainda mais, na música escrita desde 1951 houve um espírito explícito de composição não-figurativa. Nós tentamos evitar toda repetição de figuras, e através disso se tornou claro para nós que a maneira como os sons eram organizados era o aspecto mais importante, e não a *Gestalt* particular que ocorria em um dado momento". Stockhausen, op. cit., 41-2.

primeiros anos da música serial do pós-guerra, essa reafirmação cega da pura materialidade significa ao mesmo tempo a duplicação musical da dominação violenta da totalidade social sobre os indivíduos e, nesse sentido, uma instância da ideologia.

Vimos como já com sua leitura crítica da música de Schoenberg e Stravinsky, na *Filosofia da Nova Música*, as tentativas de se fundar um conceito de composição sobre a negação extrema das relações mantidas pela música quer com os impulsos mimético-expressivos exaltados na música romântica junto à tensão da música com a linguagem, quer com o princípio de racionalidade instrumental dominante no universo extraestético, necessariamente falhavam ao não serem capazes de, por conta própria, fornecerem critérios antropológico-psicológicos e racionais de organização da forma e do sentido musical que fossem desprovidos de contatos com aqueles critérios que vinham sendo elaborados pela tradição da música moderna. Nesse sentido, a afirmação unilateral da autonomia subjetiva frente ao material e a história resultavam desde sempre, no entender do autor, no alcance desse limite subjetivo. Devemos entender, nessa chave, a ideia de que “toda emoção do sujeito na música é ao mesmo tempo uma emoção da linguagem musical”. No caso da música pontilhista e serial integral, essa figura da negação radical da tradição e da história aparece ainda mais clara. Aqui, ao simplesmente colocar o ideal da pura sonoridade historicamente neutralizada e o puro método de extração matemática no lugar da consciência histórica subjetiva e do ouvido especulativo, a Nova Música estaria caminhando para a concordância com a ausência de sentido racional da situação histórica do pós-guerra.

Por outro lado, ao descuidar de sua tensão crítica com a realidade, o fenômeno da música pontilhista e do serialismo integral apontariam para um estágio no qual a Nova Música parecia perder toda capacidade de representar um impasse ao *status quo*, ao ser capaz de se consolidar a partir da expressão do medo e do sofrimento frente à totalidade social, redundando numa espécie de passatempo racional inofensivo, algo que Adorno contrastará com o que ocorria ainda no interior da música de Webern, o grande herói dos serialistas à época. Ao referir-se ao modo como Webern teria se confrontado com o material na composição dos *Cinco movimentos para quarteto de cordas op. 5*, Adorno

afirmará o seguinte sobre o tratamento weberniano da dissonância, visando justamente se opor à concepção neutra de material subjacente ao serialismo integral: “Em cada uma de ditas dissonâncias subjaz um estremecimento. Sentem-se como algo formidável e terrível e o autor só as introduz com temor e tremor. Até nos detalhes da feitura pode perceber-se o cuidado com que lançou mão delas.”³⁷¹ Já no caso do trato com o material no interior do serialismo, Adorno constata uma atitude demasiado soberana, que parece desconhecer completamente o medo e cuja desenvoltura deságua no nivelamento mais brutal:

Na nivelação e neutralização do material se torna palpável o envelhecimento da nova música, a ausência de compromisso de um radicalismo que já não tem valor algum. Não o tem em um duplo sentido: nem mental, pois junto com o temor reverencial a tais acordes [formados pelo tipo de postura weberniana frente às dissonâncias] e com o gozo dos mesmos desaparece igualmente sua substância, sua força expressiva, sua relação com o sujeito; nem real, pois quase ninguém se altera já hoje pela técnica dodecafônica, exposta em todos os festivais de música. Tolera-se a ela como a uma ocupação privada de especialistas que de maneira não muito evidente parece ser necessária para a cultura e se a confia aos especialistas; mas ninguém a imputa de verdade, ninguém se reconhece de novo nela nem a sente uma exigência comprometida com a verdade.³⁷²

Um modo de abordarmos esse diagnóstico adorniano a respeito da perda de tensão entre a música serial integral e a realidade sócio-histórica nos é sugerido quando nos voltamos para o otimismo com que alguns compositores pareciam encarar o futuro após o fim da guerra, nesse momento que, como Grant mostrou de maneira muito clara, fazer tabula rasa do passado e reconceber do zero e de modo totalmente desvinculado o lugar da música na sociedade parecia ser uma atitude natural frente à destruição das cidades europeias e frente ao aparente fracasso do humanismo europeu.³⁷³ Em dois dos mais importantes textos teóricos dessa época, preocupados em fazer um balanço da situação composicional, tanto Boulez quanto Stockhausen

³⁷¹ Ibidem, p. 148.

³⁷² Ibidem, p. 148.

³⁷³ Grant, op. cit., p. 11-21.

concordavam nesse ponto. Em 1952, Boulez inicia seu *Éventuellement...* invectivando contra o pessimismo e com aquilo que via como o decadentismo da Nova Música de antes da guerra com a seguinte questão-provocação: “Soaria como uma inefável brincadeira a afirmativa de que nenhuma época musical foi tão digna de ser vivida e com tanta exaltação?”.³⁷⁴ Um ano depois, em *Da situação do métier: composição do som*, Stockhausen ecoaria essa posição, a sua maneira, ao afirmar que “raramente uma geração de compositores teve tantas chances, principalmente num momento tão feliz como o atual: as “cidades estão planejadas do zero”, e pode-se iniciar do princípio sem considerar ruínas e resíduos de “mau-gosto””.³⁷⁵

Parece desnecessário dizer que, enquanto visão de mundo, esse tipo de percepção deveria ter parecido o cúmulo da miopia histórica para Adorno, que, pelo contrário, inicia seu ensaio sobre o envelhecimento caracterizando a época atual como “alarmante” (*beängstigend*). Mas não era apenas na qualidade de uma visão de mundo que esse tipo de percepção era questionada por Adorno como sintoma de caducidade precoce da nova geração. A ideia de que no início da década de 50 se estaria diante de uma época feliz para a criação artística, onde todas as possibilidades se abriam a partir da negação total da tradição e da desvinculação entre o fenômeno estético-musical e a realidade social era algo que se tornava legível para o filósofo como “o” problema imanente à música, um problema que se manifestava na qualidade de problema musical formal propriamente dito: a ausência de uma forma musical capaz de elaborar o material junto ao tempo, transfigurando assim aquilo que no material poderia ser lido como os resquícios de memórias subjetivas do passado depositadas nas categorias tradicionais em um contexto modificado de coerência. A negação da temporalidade imanente à música pelo pontilhismo e a negação da consciência histórica moderna são dois lados de uma mesma questão aqui, coincidindo a perda da dimensão linguística da música com a perda da capacidade musical de rememorar e de transformar o seu próprio passado.

³⁷⁴ Boulez, op. cit., p. 137.

³⁷⁵ Stockhausen, op. cit., p. 62.

Devido a isso, a perda de tensão crítica com o exterior extraestético, justamente um exterior totalmente dominado pela racionalidade técnica, e com os conteúdos subjetivos depositados no material musical ao longo da história aparecem como índices de uma regressão composicional e de uma estabilização musical em *O envelhecimento da Nova Música* e, a partir disso, Adorno dirige sua atenção para os dois aspectos imanentes mais óbvios que poderiam ser vistos como comuns ao conjunto da produção serialista à época da música pontilhista: (a) o modo sistemático e abstrato (indiferente ao material histórico) com que as operações seriais eram concebidas como meio de se obter a redução de todos os parâmetros sonoros a um mesmo denominador comum; (b) a falta de intervenção subjetiva nesse material de base visando à expressão de relações entre os diferentes momentos da composição e a consecução da forma estética ao longo do tempo, isto é, a maneira virtualmente mecânica e determinística, quase como uma operação matemática de distribuição de grandezas fixas sobre um plano, como essas operações eram aplicadas.³⁷⁶

Por fim, esses dois pontos juntos remetem, no texto de Adorno, a um mesmo desejo, amplamente presente, quase como foco programático, não apenas em qualquer dos textos de Boulez da época, como em textos de outros autores, como naquele de Stockhausen citado acima e ainda, por exemplo, no conjunto de textos que compunham o primeiro volume do periódico *Die Reihe*,

³⁷⁶ É certo que tanto Boulez quanto Stockhausen, nos textos que estamos citando, mostram-se conscientes do risco do automatismo na aplicação das operações seriais. Contudo, o tipo de descrição destas a que se propõe Boulez em *Eventuellement...* não nos deixa claro como esse problema seria evitado, já que o agenciamento serial dos parâmetros de modo totalizante é aí afirmado do início ao fim do ensaio. Decorre disso que simplesmente não conseguimos imaginar que tipo de liberdade de ação ficava ainda reservado ao momento da composição propriamente dita afora o capricho de “violar” em algum momento algo que fora pré-determinado como normativo pelas operações de serialização. Por sua vez, uma descrição de Stockhausen do princípio serial em termos demasiado sobredeterminados para Adorno seria a seguinte, em *Da situação do métier*: “O princípio serial cuida, de um modo geral, para que numa composição seja encontrado um número limitado de grandezas distintas; que tais grandezas sejam proporcionais, que sejam estruturadas segundo uma sequência determinada e com distâncias intervalares igualmente determinadas; que essa escolha serial diga respeito a todos os elementos que deverão ser utilizados na composição; que dessas “series originárias” sejam compostas outras sequências seriais de configurações superiores, as quais, por sua vez, também sejam variadas serialmente; que as proporções das séries constituam o princípio estrutural totalizante da obra a ser composta, conferindo-lhe assim a necessária consequência formal.” Stockhausen, op. cit., p. 61. Esse modo de se entender a série como uma espécie de escala de proporções fora defendido também, no primeiro volume de *Die Reihe*, pelo compositor-arquiteto Paul Gredinger, que fora aluno de Le Corbusier.

dedicado em 1956 exclusivamente à abordagem de questões referentes à recém-nascida música eletrônica: o desejo de extirpar qualquer rastro de expressão subjetiva da música ainda dependente ou que apenas pudesse lembrar a gramática tonal. Na verdade negando ao conceito de material seu estatuto histórico em favor de uma concepção do substrato sonoro da música como uma matéria desprovida de diferenciações sensíveis a qual exibiria então as condições suficientes e necessárias à sistematização radical por meio do serialismo.³⁷⁷ Será, portanto, de modo muito consciente dessa dupla problemática e desse desejo que Adorno afirmará a identidade entre a perda da tensão estética com a realidade e a perda da força subjetiva capaz de promover a forma musical:

(...) ambas, a diminuição da tensão interna e da força que dá forma se correspondem entre si e têm provavelmente a mesma raiz. (...) Ainda quando o material da composição tivesse sido depurado grandemente das escórias e dos refugos não homogêneos do passado, e ainda que se tenha criado algo parecido à possibilidade de um novo tipo de composição estrita, pode se perguntar se a depuração de tudo o que incursiona de maneira incômoda contribui de fato ao assunto e não talvez a uma atitude tecnocrática, em cujos

³⁷⁷ Uma formulação clara de Boulez a esse respeito é a seguinte, que surge em 1952 de uma discussão a respeito da solução oferecida pelo piano preparado de Cage para o problema de se encontrar um novo material musical, para além do material da música tonal representado pela escala cromática temperada e que fosse adequado às aspirações da Nova Música do pós-guerra. Um material caracterizado pela máxima determinação das características de cada sonoridade e, portanto, de sua máxima individuação. Segundo Boulez, a ideia do piano preparado demonstra um caminho interessante nesse sentido, contudo sua aposta é no caminho aberto pela possibilidade da neutralização geral das diferenças entre os sons trazidos pelo princípio serial: “Se se dá, ao contrário, cada som como absolutamente neutro *a priori* – é o caso do material serial –, o contexto faz surgir, a cada aparecimento de um mesmo som, uma individualização diferente deste som.” Boulez, op. cit., p. 162. Essa ideia teórica encontrará sérias limitações quando confrontadas com o problema prático da percepção de ditas individualizações contextuais no contexto da música pontilhista, onde os contextos de diferenciação são muito pouco diferenciados para fazer emergir a desejada individuação das sonoridades. O dito contexto é composto a partir do mesmo material indiferente e neutralizado que as sonoridades individuais de que gostaria de se destacar as individualidades e as diferenças. Em sua crítica, de um modo ou de outro, Adorno se mostrara sensível a essa questão, ainda que seu vocabulário técnico musical estivesse em desacordo com os jovens compositores. Também na descrição que faz Stockhausen do processo composicional de *Gesang der Jünglinge* em 1954 não deixa dúvidas sobre a necessidade de se partir de uma concepção do material que o tome como algo neutro: “Os elementos que escolhemos não resultam em nada mais do que material neutro; eles são diferenciados apenas por causa das maneiras diferentes que eles foram selecionados. É possível para o compositor, contudo, fazer estruturas como ele deseja ou imagina então, a partir desses elementos, os quais podem ser relacionados com a estrutura global, o plano do todo da obra.” Karlheinz Stockhausen. *Actualia*. In: Herbert Eimert; Karlheinz Stockhausen (Eds.). Die Reihe I. Bryn Mawr: Theodore Presser, 1958. p. 51.

diligentes esforços pela consistência delata-se algo demasiadamente conclusivo, violento e hostil à arte.³⁷⁸

Decididamente esta não era a ideia que tinham os jovens compositores seriais do pós-guerra em relação a seus programas de purificação do material e a suas ideias de consistência lógico-musical. Podemos considerar em toda sua extensão essa discordância ao nos voltarmos para as peças citadas acima e para sua produção teórico-ensaística à época. Com isso é possível percebermos que a concepção de um sujeito musical capaz de reconciliar-se de alguma forma com os restos não idênticos depositados ao longo da história no material musical, impulsionando-os a novas obras, era algo totalmente recusado pela ideia do serialismo integral e da emergente música eletrônica. A postura dos jovens serialistas diante da tradição redundava, principalmente, numa recusa terminante à categoria estética da expressão. Para estes, o que era percebido como suporte para a expressão musical na música da Segunda Escola de Viena, para ficarmos no exemplo mais importante aqui, dizia respeito a tudo aquilo que vinha das outras dimensões do material musical que não da estruturação das alturas, que já haviam sido submetidas ao princípio serial com a técnica dodecafônica.

Portanto, a rítmica, as dinâmicas, os timbres, a fraseologia, as texturas e as formas da música de Schoenberg e Berg eram encarados como inautenticamente expressivas, pois ainda ligadas ao universo musical da tonalidade e aos ideais expressivos “patológicos” da música romântica. No caso da música eletrônica dos primórdios, pensava-se em levar o afastamento radical em relação ao material histórico às últimas consequências, isso na medida em que se buscava substituir o próprio material musical histórico por outro material produzido artificialmente em estúdio. Deixar claro a diferença entre o material musical tradicional e o material eletrônico é o que motiva o início do artigo de Eimert *O que é a música eletrônica?* no primeiro volume de *Die Reihe* em 1955:

³⁷⁸ Adorno, op. cit., p. 143-44.

(...) existe uma relação essencial entre a música eletrônica e o mundo tradicional do som, não apenas no fato de que os elementos musicais são definidos pelas alturas, durações e intensidades, mas também devido à conexão entre ela e o desenvolvimento mais contemporâneo de nosso pensamento musical. A música eletrônica é, e permanece, parte de nossa música e é muito mais do que mera 'tecnologia'. Mas o fato de que dela não se possa esperar nem que assuma ou imite as funções da música tradicional é claramente mostrado pela diferença inequívoca de seu material frente aquele da música tradicional. Nós preferimos ver suas possibilidades [do material eletrônico] como as potencialidades do som em si mesmo.³⁷⁹

Já no caso do Stockhausen de *A situação do métier: composição do som* de 1953 podemos constatar uma indecidibilidade fundamental entre os termos matéria e material que nos parece extremamente significativa aqui. Ao longo de sua reflexão, que visa afirmar a necessidade da orientação serial integral e de explicar o porquê dessa necessidade junto a uma apresentação do conceito de composição do som na música eletrônica, oscilam formulações como as seguintes: “uma nova visão da matéria sonora”; “a composição serial tornou pouco a pouco possível a constituição de um sistema que faça jus a todos os aspectos da matéria sonora a ser ordenada”; “tais procedimentos variam em maior ou menor grau de composição para composição, dependendo da riqueza das variantes empregadas assim como da maior ou menor complexidade do escolhido material”; “questões fundamentais dentro do material sonoro”; e, por fim, a formulação: “se existe algo nos nossos dias que definitivamente ocupou um lugar na nossa consciência, este é o pensamento dirigido ao material (*das materialgerechte Denken*)”.³⁸⁰ No entanto, em comparação com o conceito adorniano de material que temos estudado aqui, as dúvidas logo se dissipam frente ao teor do texto de Stockhausen dado por colocações como:

Com efeito, a *primeira questão* que surge é: *em que consiste propriamente um som?* Não se pode contornar o fato de que, para se responder a essa pergunta e todas as outras derivadas, é necessário confrontar-se com problemas acústicos e acústico-fisiológicos. Essa questão surgiu primeiramente quando alguns compositores não

³⁷⁹ Eimert, op. cit., p. 1.

³⁸⁰ Stockhausen, op. cit., p. 61-62.

puderam mais evitar a ideia de compor serialmente os timbres dos sons.³⁸¹

Vimos no capítulo anterior de que modo a dialética entre mimese e racionalidade, responsável no entender de Adorno por mover o processo de subjetivação por trás da progressiva instrumentalização técnica da materialidade sensível, ao tender à simples identidade revertia-se, em pleno mundo pretensamente esclarecido, no retorno, ou, se quisermos encarar a dialética do esclarecimento em termos radicais, simplesmente na permanência e perpetuação da dominação cega exercida pela figura da natureza sobre os homens desde tempos imemoriais. Nesse sentido, a caracterização de Eimert para a música pontilhista como “música das estrelas” ganharia um sentido ideológico inesperado na visão de Adorno, significando uma música que se identificaria com o ponto de vista do destino inescapável. Vimos igualmente que a perda de tensão entre os impulsos e os comportamentos mimético-expressivos e a razão autonomizada na figura do puro Eu abstrato, desprovido de um corpo sensível do qual emanava a poética expressionista de inícios do século XX apontava, no campo da Nova Música, à falência do conceito de progresso do material no interior do programa modernista radical de Schoenberg e Webern; e à eliminação sumária e voluntária da subjetividade com o ideal objetivista por trás da música de Stravinsky.

A música dodecafônica mais estrita de Schoenberg e Webern tendia a encontrar-se, no que diz respeito à dialética entre mimese e racionalidade, com o objetivismo stravinskyano, na medida em que eram impulsionados por uma mesma espécie de alergia àqueles elementos expressivos do universo da música tonal e que se mostravam irredutíveis à pura disposição intencional da razão composicional e de seus procedimentos, os chamados elementos idiomáticos da música tonal, suas convenções mais óbvias e transubjetivas. Esses elementos expressivos seriam trazidos constantemente à imaginação dos compositores mesmo após o rompimento com a tonalidade. A diferença era de que enquanto Schoenberg e Webern lançavam-se na tentativa de controlar racionalmente a intrusão desses corpos estranhos tonais no interior

³⁸¹ Ibidem, p. 62. Grifo no original.

de suas obras por meio da técnica; o segundo tendo posteriormente acreditado que essa operação só teria garantia de sucesso quando a própria técnica fosse elevada a sistema de composição; o sujeito musical stravinskyano simplesmente acreditava que, ao capitular de saída, identificando-se sem reservas àquilo que era sentido como ameaça à autonomia subjetiva, o estatuto objetivo de suas criações estaria garantido.

A leitura que Adorno faz do início do movimento serial em *O envelhecimento* baseia-se amplamente nessa linha de pensamento cuja lógica teórica reconstruímos sucintamente no capítulo anterior, sendo a alergia à expressão novamente o elemento chave de sua crítica.³⁸² Desse ponto de vista, a instauração da técnica dodecafônica, o anti-humanismo, que o autor localiza nas propostas de Stravinsky, e a busca pelo puro som dos serialistas estão mais próximos, em termos histórico-filosóficos, do que poderíamos imaginar. Por trás de todos esses fenômenos encontravam-se, para Adorno, versões diferentes de uma mesma crença, extremamente filosófica, de que o material, descontado o sujeito musical, possuiria uma essencialidade imanente capaz de fundar e garantir o advento do sentido musical.³⁸³ No centro de *O*

³⁸² Sobre isso, uma passagem muito significativa de *O envelhecimento* é a seguinte: “Precisamente às tendências de racionalização total parece, entretanto, reagir com força uma parte da geração mais jovem. Se deparam com a alergia estendida hoje contra toda classe de expressão, alergia que compartilham os expoentes iconoclastas da música “pontual” com seus adversários restauradores, como os intérpretes historicistas de Bach ou os partidários coletivistas do movimento juvenil. No entanto, é errônea a identificação da expressão com o Romantismo ou com a *Art Nouveau*, como se pretende, e que outorga a tal recusa a aparência de vanguarda. Não é a expressão como tal que teria que ser exorcizada da música como um espectro sobrenatural – em cujo caso não restaria nada mais que o desenho em papel pintado de móveis formas sonoras –, pois todo movimento transfigurador, o ideológico da expressão, se converteu em algo indelével e desvinculado. *Tem-se que detectar naquilo que deixou de ser substancial na forma musical, no que segue sendo ornamento e mera gestualidade.* Seria de enorme importância recuperar dentro da expressão a densidade da experiência, como já se tentou na fase expressionista, mas não conformar-se em praticar o culto ao inumano no lugar do aparente culto ao humano. Com isso nos deparamos com uma das razões antropológicas decisivas do envelhecimento da nova música: que a juventude já não se atreve a ser jovem. O medo e o sofrimento cresceram extremamente e não se deixam já dominar pela psique de cada indivíduo. Isso obriga à repressão e esta, e não o positivismo de um estado aparentemente superior de vergonha e autodomínio é o que se oculta por trás da aversão frente a toda expressão, a qual é idêntica ao sofrimento.” Adorno, op. cit., p. 155-56. Grifo nosso.

³⁸³ “Se o conceito tradicional de sentido musical se construía sobre a semelhança da música com a linguagem, e se as revolucionárias obras da nova música haviam se rebelado contra isso em obras ferozes, com o fim de desembaraçar-se da semelhança linguística e tornar realidade o conceito de música absoluta, empregado quase sempre de maneira laxa, estas obras ferozes seguiram sendo, apesar de tudo, momentos de uma estrutura com sentido. Também o carente de sentido, enquanto contraste e negação do sentido, pode ganhar pleno sentido, assim como na música o carente de expressão é uma forma de expressão. Mas com

envelhecimento essa crença na imediatidade do sentido do material é remetida mesmo aos inícios do expressionismo e aparece como uma espécie de constante do modernismo musical, por fim surgindo na música pontilhista, com toda sua obsessão pela composição do timbre revelada pelas palavras de Stockhausen, como um último elo nessa corrente:

(...) o que hoje ocorre em nome da música pontual e da racionalização integral está muito aparentado com a música de timbres e com tudo o mais: a loucura pelo material junto à cegueira frente aquilo que se constrói a partir do mesmo, tudo isso resulta de se crer que o material fala por si mesmo e de um embrutecido simbolismo. Na realidade, o material só fala nas constelações nas quais se localiza a obra de arte: essa capacidade, e não a mera invenção de sons, foi o que distinguiu a grandeza de Schoenberg desde o primeiro dia. A supervalorizada ideia do material, tenazmente ainda viva, induz a sacrificar dita capacidade lá onde surja e a crer que o condicionamento de materiais originários e a música são uma mesma coisa.³⁸⁴

Antes de qualquer coisa, o programa serial de inícios da década de 1950 baseava-se na pressuposição de que a música contemporânea só poderia se impor como uma música nova, à altura dos novos tempos, a partir da negação total de qualquer vínculo com a história pregressa (com algumas poucas exceções, como Webern, Messiaen e Debussy) e através da planificação e do controle serial de todos os âmbitos do material e da forma. Desse tipo de postura resultariam as afirmações de Boulez: “Uma concepção da composição nasce, e ela nem sente a necessidade de relembrar as arquiteturas clássicas, nem mesmo para destruí-las. Pensamos em nos dirigir, sem mais constrangimento, para um modo muito real de ser cuja autonomia não terá mais nada a renegar”.³⁸⁵ Já no texto acima citado, partindo de uma reflexão

isso não têm nada a ver as tendências mais recentes. Nelas, a falta de sentido se converte definitivamente em programa, em ocasiões, coberto de dogmas da filosofia existencialista: no lugar das intenções subjetivas é o Ser em si que vocifera. Mas essa música, por meio das operações de abstração das quais emana, é tudo menos um dos princípios originários e está em extremo mediada subjetiva e historicamente. Mas se ela não é a pura voz do Ser, por que deve existir a música purificada? O esquema de ordem substitui o “por que”, a organização dos meios se converte no substituto da finalidade negada.” Ibidem, p. 156-57.

³⁸⁴ Ibidem, p. 153.

³⁸⁵ Boulez, op. cit., p. 151.

que em sua orientação geral em relação ao passado não deixa de estar próxima da do compositor francês, Stockhausen afirmaria o seguinte:

(...) quando um compositor deve se sentir livre e dar espaço à sua inspiração, sem correr o risco de se submeter a sujeiras estilísticas e contradições sistemáticas, deve ser julgado por cada um e somente para si próprio, não se podendo fazer aqui generalizações. O falecimento do Romantismo alemão permanece ainda muito próximo de nós para que possamos nos defrontar com essa questão de modo mais sério e crítico possível.³⁸⁶

Ora, para além de suas experiências práticas junto à música pontilhista, era a essa postura geral em relação à história, que transparece nesses tipos de afirmações, o que motivou a crítica adorniana em *O envelhecimento da Nova Música*. Apesar de Adorno constatar desde muito cedo a incongruência estilística representada pela sobrevivência de elementos idiomáticos que remetiam ao material tonal no interior das obras dodecafônicas de Schoenberg e Berg, isso nunca justificou para o filósofo um conceito de progresso predicado no desejo de eliminação de toda contradição musical. O conceito de autonomia que poderia ser encarado como norteador dos esforços de subjetivação do material histórico ao longo das análises adornianas da modernidade musical limitava-se sempre e em termos qualitativos pelo caráter de segunda natureza do material. Com exceção talvez da obra tardia de Webern, nenhum momento dos desenvolvimentos ocorridos no interior da música da Segunda Escola de Viena dependiam para Adorno de um conceito de autonomia assentado na negação pura e simples de toda heteronomia material.

Isso quer dizer que um conceito de autonomia, nos moldes propostos pela passagem de Boulez acima, seria impensável para Adorno enquanto um conceito verdadeiramente dialético de autonomia. Por outro lado, tampouco a questão da liberdade frente ao material fora algo em relação a que Adorno tivesse acreditado poder ser adiado por um compositor para um momento posterior à elucidação plena das propriedades da matéria sonora à disposição

³⁸⁶ Stockhausen, op. cit., p. 62.

dos compositores. A liberdade frente ao material é tomada como verdadeiro objeto da composição por Adorno e constitui um dos pressupostos básicos e inalienáveis de sua reflexão, algo constitutivo de toda atividade compositiva no interior da modernidade e nunca algo a que os compositores pudessem levar em conta, ou não, de acordo com as dificuldades compositivas em que se encontrassem frente à evolução dos meios artísticos. A liberdade diante do material é a postura exigida pelos conteúdos subjetivos depositados ao longo da história para que os mesmos não terminem simplesmente no esquecimento e não acabem reduzidos a mero substrato acústico, mas possam impulsionar a busca por novos horizontes de sensibilidade através do exercício interminável da imaginação criativa, do ouvido especulativo, da memória e do sentimento da forma. A liberdade constitui a própria exigência dos materiais e da composição e é inseparável do processo de subjetivação que os enreda um ao outro, materiais e composição. Do contrário, esse processo acabaria, como parecia ser o caso da música pontilhista em *O envelhecimento*, na pura dominação do que não é redutível ao sujeito e na heteronomia de que se queria escapar.³⁸⁷

Em *O envelhecimento* essa mesma incongruência entre forma e material nas obras dodecafônicas de Schoenberg e Berg percebida por Boulez e pelos serialistas é avaliada, no que diz respeito à relação entre o sujeito e o material na situação contemporânea, como uma verdadeira antinomia, não passível de ser resolvida a partir de uma simples negação, antinomia da qual justamente se alimentava, segundo o filósofo, o senso formal dos compositores da Segunda Escola de Viena e de onde estes teriam sido capazes de extrair o sentido maior e o potencial crítico de suas obras. Da negação determinada do passado surgia a nova qualidade então e isso significava que os elementos idiomáticos e convencionais da música tonal eram transfigurados em suas obras, mas nunca simplesmente eliminados. No entender do autor, os compositores seriais, por mais que pudessem insistir no contrário ocasionalmente, estariam encarando os procedimentos abstratos de serialização como meios composicionais

³⁸⁷ “Não poderá nos iluminar hoje, depois que obra e material se tenham interpenetrado tanto mutuamente, que os meios artísticos se inventem primeiro de maneira mecânica e que posteriormente se encontre sua finalidade, por pouco que dita possibilidade possa ser excluída a priori. Dita concepção perpetuaria eternamente a separação entre linguagem musical e material musical, para não falar entre o material sonoramente sensível e a finalidade estética, cuja retificação foi lavrada até a extenuação pela nova música.” Adorno, op. cit., p. 161.

propriamente ditos, como algo mais do que um dispositivo de trabalho pré-composicional responsável pela homogeneização do material, não sendo capazes, por outro lado, de apresentarem novas categorias de articulação de sentido musical em troca das antigas.

Na visão de Adorno, as operações seriais estendidas à totalidade do material não substituíam as tradicionais categorias de articulação de sentido musical, como “configuração temática, exposição, transição, continuação, campos de tensão e resolução”, simplesmente por que estas e aquelas não se encontravam no mesmo plano construtivo para o autor. A isso aludimos no início de nosso capítulo ao afirmarmos a coincidência entre textura e estrutura no âmbito da música pontilhista. Por outro lado, com sua insistência em torno dessas categorias e do caráter de linguagem da música, Adorno não estava simplesmente tentando “encontrar galinhas em pinturas abstratas”. O problema para o filósofo era que com a abdicação pura e simples da dimensão linguístico-retórica e temporal da música; que ao longo do período da prática comum estivera indissociavelmente ligada ao trabalho motivico-temático e sua lógica temporal progressiva-desenvolvimentista associada ao efeito da tonalidade; em função da pura estrutura determinada matemática e espacialmente, o vazio construtivo passa a girar em falso, decretando, por consequência, o fim da experiência e da expressão musical como estas vinham sendo pensadas ao longo da modernidade musical, como resultado do relacionamento dialético entre o sujeito e o material. A pura estrutura subjetiva almejada pelos serialistas se confunde com o puro objeto pré-estético, e com a eliminação de toda intenção subjetiva, que se percebia aderida ao material musical no passado, acredita-se chegar ao puro som signo natural do puro ser, a uma espécie de verdade ontológico-científica. Daí decorre as afirmações de Adorno:

É a paixão do vazio, talvez o sintoma mais inquietante do envelhecimento. Procede-se como na escola, segundo regras inventadas e alienadas, despojadas de sua tensão com o sujeito, sem a qual se dá tão pouca arte como verdade. Tão certo é que a nova música deve levar congruência à linguagem e ao material musicais, como pouco há de se buscar tal congruência rechaçando de uma vez por todas a linguagem musical e abandonando a si mesmo o resto

desqualificado; ou então, ao invés de penetrar nesse resto, cobri-lo com meros esquemas de ordem.³⁸⁸

Com relação à técnica dodecafônica, Adorno ainda podia situar sua pré-história no bojo da linguagem musical da tonalidade e nas práticas formais relativas ao trabalho motivico-temático. O dodecafonismo praticado pela Segunda Escola de Viena ainda era legível como um fenômeno extraído de coordenadas presentes no interior dos próprios desenvolvimentos da tradição tonal. A presença dessa tensão com as figuras passadas do embate entre o sujeito musical e o material ao longo da história da modernidade musical facultava a linha de pensamento sobre o progresso do material, seguida por Adorno desde seu debate com Krenek até seu ponto culminante na *Filosofia da Nova Música*, quando o discurso do progresso associado ao conceito de material recebia sua inflexão dialética decisiva, justamente frente ao fenômeno da fetichização da série na obra tardia de Webern. Nessa obra, o desejo da pura determinação subjetiva do material passa a ser pensado como a duplicação da perpetuação no interior da música daquela forma de dominação cega exercida pela natureza sobre os indivíduos denunciada na *Dialética do Esclarecimento*.

Se nos perguntarmos frente a essa linha de pensamento sobre o que impedira a racionalização musical de se transformar em um procedimento totalmente alienado no interior da música dodecafônica, veremos que a resposta se encontrará justamente na capacidade que Adorno percebia em Berg e no último Schoenberg da subjetividade musical em encontrar seu limite na resistência própria à linguagem e aos materiais. E encontrar seu limite significa aqui perceber que o material histórico se apresenta como tanto, apenas na medida em que pode ser lido como uma espécie de linguagem capaz de produzir sentido. Ir além desse limiar de subjetivação encerraria o rompimento da própria determinação do material enquanto linguagem, que além de servir como substrato à construção, deveria sempre servir de meio de expressão subjetiva.

³⁸⁸ Ibidem, p. 159.

Mesmo em Webern, em quem os serialistas encontravam seu grande modelo de pureza construtiva e estrutural, não deveríamos nunca perder de vista a dimensão subjetivamente expressiva da música, sua determinação como expressão do temor e do sofrimento do sujeito frente às potências materiais e histórico-naturais que o ameaçam de aniquilação. A descrição de Adorno para a maneira como Webern se enfrentava com o material; respeitando suas características, tomando cada dissonância em sua forma mais extrema de particularização e expandindo-as guiado pelas suas possibilidades expressivas; vai na contramão do trato extremamente global-estrutural com o material, imaginado no interior do movimento serial, onde a redução das diferenças históricas características de cada estrato do material musical passam a ser niveladas a um mesmo denominador comum que tinha por função o aplainamento das contradições particulares existentes entre as alturas e os demais parâmetros sonoros.

Se nos voltarmos por uma última vez ao pensamento musical de Boulez, no período a que se refere a crítica de Adorno, veremos que a certeza em relação à necessidade de se cortar totalmente o vínculo com a música anterior; com exceção do último Webern, no que diz respeito à concepção serial, Stravinsky e Messiaen, no que compete ao ritmo e Debussy, no tocante à forma; é a constante que, juntamente com a ideia de se estender o princípio serial à totalidade do material, compõe o horizonte de seu projeto à época. No entender de Boulez, e contrariamente ao tipo de leitura favorecida por Adorno, a música dodecafônica de Berg e Schoenberg eram tomadas como exemplos maiores do fracasso em se fundar uma concepção formal derivada necessariamente da lógica serial dodecafônica. Do seu ponto de vista, aquilo que Adorno entendia como uma antinomia da qual o Berg e o Schoenberg dodecafônicos haviam ainda conseguido extrair um sentido musical era visto como uma contradição entre a dimensão morfológica e a dimensão sintática da linguagem musical, uma contradição à qual deveria de ser resolvida através da fundação integralmente serial do material musical.

Em seus dois textos da época dedicados a abordar a música destes compositores, o único motivo que Boulez encontra para que Schoenberg e Berg não houvessem seguido o caminho da dedução das estruturas musicais,

a partir das propriedades seriais escolhido por Webern, seria uma espécie de sentimentalismo fora de moda e, no limite, mesmo uma falta de gosto! Sobre Berg, Boulez nos legará as seguintes pérolas: “Na realidade, Berg não é senão o ponto extremo de uma linhagem pós-wagneriana em que se fundem igualmente a amável – em todos os sentidos horripilantes da palavra – valsa vienense e o enfatismo verista italiano”. “Sente-se em Berg um aglomerado dos mais heteróclitos em que o exotismo de bazar encontra-se ao lado do tango da cantata *Le Vin*.”³⁸⁹ E após afirmar que os traços tonais da *Suíte Lírica* eram marca maior do mau gosto musical de Berg, temos o seguinte:

Se, até agora só insisti nos defeitos, é porque a *Suíte Lírica*, o *Kammerkonzert* ou o *Concerto para violino* encerram momentos tão mais extraordinários que me custa suportar essas diferenças de qualidade na *matéria musical*. Podemos creditar isso na conta do temperamento de Berg, última flor de estufa do pós-romantismo, com todos os inconvenientes que daí decorrem.³⁹⁰

Vimos no capítulo anterior o quão diferente a questão relativa à “estufa wagneriana” pode ser encaminhada em Adorno, que via no desejo de eliminação do elemento mimético na música o motor de uma concepção totalitária de progresso que, ironicamente, era denunciado como resultando, quando levado até às últimas consequências, no fetichismo da série, nas obras tardias de Webern, justamente aquelas tomadas por modelo por Boulez e pelos jovens serialistas. Já a música dodecafônica de Schoenberg, apesar de não se mostrar tão explicitamente presa ao passado em relação ao material, estaria longe de ser poupada por Boulez. No célebre ensaio *Schoenberg est mort* de 1952 a questão central passa a ser a contradição entre o material e a forma na música dodecafônica do compositor, sua incapacidade em formular uma gramática serial à altura do material dodecafônico. Para Boulez, Schoenberg

³⁸⁹ Pierre Boulez. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 213.

³⁹⁰ Ibidem, p. 214. Grifo nosso. Sobre o concerto para violino, temos que: “Na exposição do coral, em que a harmonização serial de Berg alterna-se com a harmonização tonal do coral de Bach existe um hiato inaceitável devido à hibridização entre o sistema tonal no que ele tem de mais assentado e o sistema dodecafônico”. Por fim: “As reaproximações com Wagner são anacronismos flagrantes e soluções fáceis que devem ser afastadas desde logo.” Ibidem, p. 215.

seria responsável por ter reestruturado o material cromático, abrindo-o a uma nova morfologia.

De modo semelhante a Adorno, Boulez também afirma que a instauração do princípio serial na música por parte de Schoenberg advinha de uma “ultratematização” do material junto a qual, segundo o francês, “os intervalos do tema podem ser considerados como intervalos absolutos, desligados de qualquer obrigação rítmica ou expressiva”.³⁹¹ O que acenava, desde o início, com a possibilidade de unificação das dimensões horizontal e vertical da música, tão importante para o ideário serialista. No entanto, a capacidade de ruptura de Schoenberg pararia aí para Boulez, restando em aberto toda a questão referente à estrutura musical propriamente dita, ou melhor, à fundamentação serial desta. Ao não conseguir romper com uma concepção temática da série, a principal consequência seria que toda a concepção formal da música dodecafônica se viria obrigada a continuar operando com os velhos modelos da tonalidade:

Aliás, nas obras seriais de Schoenberg, a confusão entre o tema e a série explica suficientemente sua incapacidade para entrever o universo sonoro evocado pela série. O dodecafonismo não consiste, então, senão em uma lei rigorosa para controlar a escrita cromática; ele não desempenha senão um papel de instrumento regulador, e o fenômeno serial terá, por assim dizer, passado despercebido para Schoenberg.³⁹²

Vimos como a concepção de Adorno a respeito da técnica dodecafônica correspondia justamente a essa que Boulez visa se opor aqui, a uma concepção que via na técnica dodecafônica apenas o meio de se predispor do material, sendo a composição propriamente dita pensada como pertencendo a um outro nível de articulação do material, justamente o nível no qual, para o filósofo, era decidido todas as questões relativas a *raison d'être* da música enquanto forma de arte. Vimos também como em sua reflexão e em sua prática composicional Adorno buscara uma maneira de pensar uma escrita atemática

³⁹¹ Ibidem, p. 241.

³⁹² Ibidem, p. 242.

no interior do material atonal através de uma reflexão sobre a noção de figura fundamental (*Grundgestalt*) que diferia e tentava escapar da equiparação entre a série e o tema que passa a ser questionada aqui por Boulez. Isso nos mostra que ao problema apontado por Boulez na música de Schoenberg, que não era estranho a Adorno, outras soluções restariam em aberto. Nesse sentido, podemos entender melhor a insistência de Adorno em torno das categorias de articulação do sentido musical também em sua crítica ao serialismo em *O envelhecimento*. A persistência de uma categoria como o tema em uma peça como o último quarteto de cordas de Schoenberg não era vista por Adorno como signo de um fracasso composicional, mas sim, desde a *Filosofia da Nova Música*, como sintoma do fracasso da crença de que a técnica dodecafônica poderia articular por si mesma o decurso temporal da forma musical, substituindo sem mais as antigas categorias linguístico-musicais.

Já no contexto do serialismo integral, a ideia de uma derivação serial não apenas da forma global como da própria lei de conexão entre os momentos, aquilo que Adorno tenta pensar com ajuda das categorias próprias à variação motivico-temática, passa a ser vista como o passo adiante a ser dado. Ao postular esse passo, Boulez passa a operar com o conceito de estrutura, que abarcaria igualmente aquelas categorias que Adorno pensava a partir da lógica motivico-temática como categorias de articulação de sentido e a forma como totalidade. O que no pensamento de Adorno constituía os polos de uma dialética entre o particular e o universal e entre essência e aparência, em Boulez passa a ser tomado como os elementos opostos em uma mesma estrutura, elementos estes a serem determinados e derivados da lógica da série:

Qual seria, então, acima de tudo, sua ambição [de Schoenberg], uma vez estabelecida a síntese cromática, ou seja, qual o coeficiente de segurança que adotou? Erigir obras com a mesma essência daquelas do universo sonoro que acabava de ser abandonado e nas quais a nova escrita seria posta à prova. Mas, poderia essa nova técnica dar resultados se não fosse feito o esforço de procurar o domínio especificamente serial das estruturas? E entendemos a palavra

estrutura como abrangendo desde a concepção dos elementos componentes até a arquitetura global da obra.³⁹³

Uma concepção semelhante em torno do mesmo problema era exposta por Stockhausen nos seguintes termos, que precisaremos citar em extenso:

Exatamente porque não podemos mais dar-mo-nos por satisfeitos com as concepções formais por nós herdadas é que temos a tarefa de atentar não somente para o desenvolvimento de um sistema serial ou de qualquer outro sistema – ainda que este seja fundamentado “idealmente” -, mas também para as relações entre ordenação sonora serial e fenômeno sonoro, entre fenômenos sonoros individuais e os efeitos das formas resultantes destes mesmos fenômenos sonoros.

Toda consciência formal se remete, todavia, a uma percepção de transformação. Isso quer dizer que se pode tomar consciência de sua própria forma apenas no confronto com alguma outra forma. As mais simples formas seriais, sempre presentes nos eventos musicais primitivos, pressupõem, para a estruturação formal, ou o simples contraste ou a repetição. Isso corresponde, no pensamento de hoje, àquilo que se designa por “estrutura”, que se manifesta da forma mais clara na composição serial integral. Numa série não se encontram quaisquer grandezas distintas umas ao lado das outras, mas sim grandezas particulares que se comportam em relações de proporção entre si. Em outras palavras: as *grandezas particulares são respectivamente os múltiplos de uma unidade comum, elas são aparentadas entre si*. De que maneira, entretanto, *uma obra em sua totalidade deriva de uma série*, como são compostos, em séries de grupos, sons senoidais em sons compostos ou complexos, esses últimos em grupos sonoros, grupos sonoros em unidades formais superiores, e como tais unidades superiores resultam, finalmente, na unidade total da obra, de forma que a obra total seja a última ampliação da série original – pode-se ver esse processo *ao mesmo tempo invertido*, no próprio ato da composição, partindo-se da concepção geral de uma obra-; eis, pois, o problema que deve ocupar suficientemente todo compositor que se preocupe atualmente com tal questão fundamental.³⁹⁴

³⁹³ Ibidem, p. 242. O restante da passagem, importante de ser citada em extenso para nosso argumento, segue: “Em suma, uma lógica entre as formas seriais propriamente ditas e as estruturas delas derivadas, e que fosse inerente à concepção, em geral não figurava entre as preocupações de Schoenberg. Parece-me que é isto que cria a caduquice da maior parte de sua obra serial. Como as formas pré-clássicas e clássicas que regem a maioria de suas arquiteturas não estão ligadas historicamente à descoberta dodecafônica, produz-se um hiato inadmissível entre infra-estruturas ligadas ao fenômeno tonal e uma linguagem cujas leis de organização ainda são percebidas sumariamente. Não é só o projeto que falha – onde uma tal linguagem não está consolidada pelas arquiteturas -, mas se observa o fato contrário: as arquiteturas aniquilam as possibilidades de organização incluídas nesta nova linguagem. Dois mundos incompatíveis, e tentou-se justificar um pelo outro.” Ibidem.

³⁹⁴ Stockhausen, op. cit., p. 70-71. Grifo no original.

Existe não apenas um curto circuito na coincidência entre a primazia do todo e a dos momentos particulares nessa longa passagem de Stockhausen sobre a estrutura musical, como tanto a forma global quanto os momentos particulares são tomados como sendo da mesma essência. A concepção estrutural da forma musical serialista é essencialmente monista e proíbe uma interpretação dialética como a de Adorno para a relação entre o material e a forma musical, onde o primeiro e a segunda não são redutíveis a um mesmo denominador comum, mas encontram seu conceito através de uma determinação recíproca. Fica claro, nessas duas passagens, que a concepção estrutural da forma musical própria ao serialismo assentava-se em uma tendência ao não reconhecimento de uma diferença qualitativa entre o estágio preliminar de pré-determinação do material e o momento composicional de formalização propriamente dito. Com relação ao caráter de linguagem do material musical, determinado desde sempre em termos dialéticos a partir dessa diferenciação negada pelos jovens serialistas, reduzir a forma musical e estética a essa noção unilateral de estrutura significava que a racionalidade estética, pressuposto inerradicável da composição musical, passava a ser preterida pela derivação da obra musical diretamente a partir da racionalidade instrumental. Cabe-nos agora investigar qual a resposta positiva imaginada por Adorno a essa tendência compositiva frente ao material e a forma musical a partir de uma reflexão final sobre os principais pontos de quatro de seus mais relevantes ensaios musicais posteriores a *O envelhecimento: Fragmento sobre música e linguagem*, *Critérios da Nova Música*, *Vers une musique informele*, *Descobertas composicionais de Berg*.

7.

**Em busca da recuperação do caráter de linguagem da música e da
superação do nominalismo da forma**

Se na música chega realmente a hora de um giro em direção ao sujeito, certamente isso não ocorrerá de maneira que este imponha novamente sua intenção à coisa. A mediação pelo sujeito só ocorre bem quando é objetiva, como crítica do contexto técnico em si mesmo, não como aquilo que então pensávamos, sentíamos, nem sequer como ouvíamos em intimidade isolada. A compreensão musical se incrementa com a experiência da forma e sua tendência objetiva tanto como a forma com a imaginação subjetiva. O envelhecimento da nova música não o combate sua fase antiga, senão a negação determinada: um envelhecimento que se faz consciente de si e, portanto, se eleva acima da controvérsia.

Adorno, *Música e Técnica*

Após sua experiência, um tanto quanto traumática, como professor de composição em 1951 em Darmstadt, quando do primeiro contato com o pontilhismo da *Sonata* de Goyvaerts e da posterior e demolidora crítica ao serialismo integral contida em *O envelhecimento* em 1954, os principais ensaios de Adorno a tratar da situação composicional de vanguarda tendem a minimizar a polêmica frontal e passar a buscar possíveis saídas ao impasse da forma musical representado a seu ver pela orientação estrutural da racionalidade do serialismo integral. Pois deve ter ficado claro com nosso último capítulo que era de um impasse junto às formas musicais, enquanto formas que não poderiam abdicar de seu estatuto estético de aparência, do que se tratava aí.

Com efeito, a metáfora do envelhecimento, que apontava para a perda da espontaneidade e da ousadia junto à busca pelo novo; traço estético-político constitutivo da Nova Música; bem como para a estabilização do processo criativo em torno de princípios abstratos; que paulatinamente se estabeleciam inquestionados; eram considerados por Adorno mais como colonizações da racionalidade meramente empírica (científica-matemática, no caso) do que em regime mediado pela fantasia estética. Essa tendência da música serial integral

em recair na mera reafirmação da racionalidade instrumental da empiria será o que, por outro lado, apontará para a questão fundamental que Adorno passará a explorar através de sua insistência acerca do caráter de linguagem da forma musical. Discernir em que sentido a música entabula uma dialética altamente tensa com a linguagem verbal será uma maneira com que Adorno poderá encaminhar uma resposta à redução da racionalidade estético-musical à racionalidade instrumental fomentada pelos serialistas.

O abandono de uma reflexão plenamente estética sobre a forma musical no interior do serialismo se refletirá na reflexão adorniana, a partir de meados da década de 1950, notadamente como uma tendência à desvalorização do caráter linguístico próprio à música da tradição, em direção a um cada vez mais literal alinhamento com a concepção comunicativa da linguagem. Esse fenômeno, impulsionado pela influência das ciências da comunicação que floresciam junto ao ambiente da música do pós-guerra, estará implícito em seu ensaio de 1957, *Fragmento sobre música e linguagem*, principalmente se levarmos em conta o modo como Adorno incorporará motivos da crítica benjaminiana à “teoria burguesa da linguagem”; notadamente à concepção do nome e da relação do ato de nomeação em sua teoria com a função da memória; em sua caracterização do caráter de linguagem da música. Veremos como ao final de seu ensaio o ideário que remete aos serialistas de se tentar alcançar uma depuração radical de toda e qualquer alusão aos aspectos idiomáticos da música do passado transparece na crítica de Adorno a tendência à equiparação da linguagem musical com a função denotativa do discurso verbal.

Com efeito, o ensaio de Adorno de 1957-58, *Fragmento sobre música e linguagem*, é um texto que só faz sentido quando lido no contexto das intervenções de Adorno junto às poéticas serialistas iniciadas com *O envelhecimento*. Nesse ensaio, não apenas devemos ler as coordenadas gerais do que o filósofo entendia como fundamental à proximidade constitutiva entre a música e a linguagem, bem como aquilo que lhe parecia irreconciliável entre os dois fenômenos, como saber situar as questões ali levantadas sobre o pano de fundo de suas críticas à destruição do sentido e da forma musical pela música pontilhista. Por outro lado, trata-se de um texto que demonstra

claramente um débito para com o antigo ensaio de Benjamin de 1917 *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*, uma referência a que devemos prestar atenção para que alguns pontos centrais possam ser apreciados apropriadamente. Um pressuposto benjaminiano decisivo ao texto de Adorno será o modo como o próprio conceito de linguagem era tomado por Benjamin em 1917. Já no parágrafo de abertura de seu ensaio, Benjamin afirmava uma compreensão extremamente ampla da linguagem, e essa será fundamental, ainda que com modificações decisivas, também para entendermos em que sentido Adorno visará à proximidade e o afastamento da música com relação à linguagem. Retomemos brevemente as palavras de Benjamin:

Toda manifestação da vida espiritual humana pode ser concebida como uma espécie de linguagem, e essa concepção leva, em toda a parte, à maneira de verdadeiro método, a novos questionamentos. Pode-se falar de uma linguagem da música e da escultura, de uma linguagem da jurisprudência que nada têm a ver, imediatamente, com as línguas em que estão redigidas as sentenças dos tribunais ingleses e alemães; pode-se falar de uma linguagem da técnica que não é a língua especializada dos técnicos. Nesse contexto, língua, linguagem, significa o princípio que se volta para a comunicação de conteúdos espirituais nos domínios em questão (...). Resumindo: toda comunicação de conteúdos espirituais é língua, linguagem, sendo a comunicação pela palavra apenas um caso particular: o da comunicação humana e do que a fundamenta ou do que se funda sobre ela (...).³⁹⁵

A ideia de que toda manifestação espiritual é linguagem é pressuposta pelo ensaio de Adorno. Mesmo que Benjamin entenda o princípio da linguagem aqui em termos de comunicação, o que aparentemente irá na contramão ao modo como Adorno oporá dialeticamente a linguagem musical à linguagem verbal, ao longo do ensaio benjaminiano pode-se claramente constatar que seu conceito de comunicação da essência espiritual por parte da linguagem também não se refere à dimensão comunicativa em termos habituais. Pelo contrário, Benjamin visa com sua concepção ampla da linguagem como comunicação da essência espiritual das coisas uma teorização da linguagem

³⁹⁵ Walter Benjamin. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2011. p. 49-50.

que seja crítica ao que chama a “teoria burguesa da linguagem”, construída a partir da pressuposição das palavras como meros signos convencionais. Para efetuar essa crítica, Benjamin constrói seu argumento utilizando-se de referências à concepção bíblica e teológica da linguagem, que a entende a partir da referência ao caráter nomeador da palavra divina no Gênesis.

O mais interessante em sua reflexão, no entanto, será o modo como as linguagens humanas, separadas da essência nomeadora de Deus após a queda do homem do paraíso, serão entendidas como uma tentativa infinita de renomear a realidade imediata primeiramente estabelecida pelo ato divino de nomeação, realidade que apesar de ofuscada a partir da queda do homem do estágio paradisiaco, se manteria como que aderida às coisas como uma espécie de linguagem material enigmática, como expressão imanente do divino nas próprias coisas. A comunicação buscada pela linguagem dos homens, nesse sentido, visaria sempre uma aproximação em relação ao ato nomeador primitivo e instaurador da realidade das próprias coisas, e não a subsunção destas aos signos convencionais estabelecidos para a comunicação ordinária. Comunicar a essência espiritual de algo, para Benjamin, significa tentar aproximar-se do ato divino originário de nomeação no âmbito da linguagem secular dos homens, o que em sua teoria aponta para uma compreensão da linguagem verbal que é simplesmente o contrário daquela pressuposta pelo mecanismo cotidiano da comunicação verbal.

A apropriação adorniana em seu *Fragmento sobre música e linguagem* da concepção da linguagem em sentido amplo esposada por Benjamin não carregará consigo todo esse lastro teológico-metafísico, mas manterá um aspecto essencial presente no ensaio de seu amigo: o caráter transcendente do objeto ou da coisa em torno da qual se debate a linguagem em sua tentativa de nomeação e conhecimento. Para Adorno, a música enquanto linguagem também estará atrelada a algo que a transcende e que sua *forma* visa como que nomear ao estabelecer seu próprio sentido imanente. Esse será o ponto crucial de sua caracterização do caráter de linguagem da música, o qual estaria se vendo ameaçado pela abdicação diante da incorporação muda da racionalidade empírica pela música mais recente em meados da década de 1950. A configuração de um sentido para a referência da forma estética à

empíria, para além da mera repetição muda desta, portanto, se transforma numa questão de fundo central ao ensaio de 1957.

Adorno expõe a relação entre música e linguagem, nesse ensaio, a partir de uma reflexão que ora aproxima, ora distancia a música e a linguagem verbal. O que aproxima a música da linguagem verbal, afora o fato fundamental circunscrito acima que será retomado a seguir, é o modo como está dispõe de categorias estruturais de articulação de um contexto evocativo de sentido, semelhantes às categorias morfológicas e sintáticas da linguagem verbal. Além de constituir um encadeamento de sons que se articulam visando a consecussão de um sentido que transcende os meros sons isolados de que se constitui, a forma musical sempre dependeu da emulação do caráter lógico de articulação das estruturas constituintes da linguagem verbal através de categorias musicais formais. Nas palavras de Adorno:

A semelhança com a linguagem vai desde o todo, o contexto organizado de sons significantes, até a sonoridade individual, o som como o umbral do mero ser aí, o puro veículo da expressão. Não apenas como contexto organizado de sons é a música análoga ao discurso, semelhante a uma linguagem, mas pela índole de sua estrutura concreta. A teoria musical tradicional da forma conhece a frase, segmento, período, pontuação; pergunta, exclamação e parêntesis; frases subordinadas se encontram por todas as partes, as vozes sobem e descem, e em tudo isso o gesto da música é emprestado da voz que fala.³⁹⁶

Porém, diferentemente da linguagem verbal, a música não conhece o conceito. Ainda que Adorno percebesse uma proximidade entre os conceitos primitivos da epistemologia filosófica e algumas categorias musicais, como já pudemos ver ao expor algumas de suas descrições da lógica motivico-temática da música. A música engendra como que vocábulos que se transformam em convenções após o uso reiterado, vocábulos que somente seriam “curados” de seu caráter universal de segunda natureza ao serem dispostos em novos contextos. Isso aproxima a função das convenções musicais do conceito verbal para Adorno. Este também só atingiria o particular que visa designar ao entrar

³⁹⁶ Adorno, *Fragment über Musik und Sprache*. GS 16, p. 251.

em relação com outros conceitos em um contexto maior de sentido em cada caso. Essa relação conflituosa da música com a linguagem verbal também é detectada por Adorno com relação ao juízo.

A música também é incapaz de formular juízos, porém Adorno associa o momento expressivo atrelado ao todo da forma ao caráter peremptório dos juízos. Não apenas Beethoven, cuja alquimia de transformação da recapitulação da sonata como resultado do processo de desenvolvimento, mas toda aparência formal musical apontaria para essa espécie de participação no caráter dos juízos. “A forma musical, a totalidade em que um contexto musical adquire o caráter do autêntico, dificilmente pode separar-se do intento de prover do gesto do juízo ao meio desprovido de juízo.”³⁹⁷ Apesar de Adorno se referir ao fato de muitas vezes essa exigência em torno da eloquência da forma musical passe a ser pura e simplesmente o veículo para a afirmação violenta das intenções do sujeito, o mesmo seria inescapável a toda forma musical efetiva.

Mas será ao se deter sobre a distinção entre as funções denotativa e conotativa da linguagem verbal com relação ao caráter de linguagem da música que a reflexão aparentemente abstrata de Adorno sobre música e linguagem, no texto de 1957-58, se conectará de modo mais enfático com seu diagnóstico acerca da crise de sentido da forma musical no âmbito do serialismo integral. E nesse momento, Adorno se inspirará na concepção nomeadora da linguagem do ensaio de Benjamin para caracterizar a relação da linguagem musical com seu objeto empírico transcendente e com o sentido espiritual. Em sua comparação entre música e linguagem, Adorno salientará que a linguagem musical aparenta ser o contrário da linguagem denotativa, porém seu aspecto hostil à mera significação se manteria dialeticamente atrelada ainda à função denotativa. Daí que aquilo que seu contexto formal visa significar é qualificado por Adorno como estando ao mesmo tempo presente e oculto à música, sendo nesse sentido que a linguagem das formas musicais se aproximaria do gesto de constituição da coisa por força do ato de nomeação. A música só conseguiria manter seu caráter de linguagem ao não dissolver nunca

³⁹⁷ Ibidem, p. 254.

o polo denotativo integralmente no polo conotativo e vice-versa. Apesar de pretender algo como uma linguagem desprovida de intenções subjetivas na apresentação do próprio nome das coisas, das próprias coisas em última análise, as intenções não podem ser totalmente exorcizadas de suas formas, sob pena de a forma musical recair na mera apresentação da empiria.

Exatamente a esse ponto tenderia a chegar o serialismo integral criticado em *O envelhecimento*. Desse modo, podemos agora entender a perda de tensão com a empiria detectada por Adorno nas estruturas determinadas de modo totalmente racional pelos serialistas como uma perda do caráter linguístico da forma musical, assentado sobre a tensão fundamental do que na linguagem verbal são as funções denotativa e conotativa: “A música sem nenhuma denotação, a mera conexão fenomênica dos sons, se pareceria acusticamente a um caleidoscópio. Como absoluta denotação, ao contrário, deixaria de ser música e se converteria falsamente em linguagem”.³⁹⁸ Como vimos, a música pontilhista tendia a mover-se justamente entre esses extremos no entender de Adorno, conforme o material ou o método compositivo fosse hipostatizado.

Será visando a possibilidade de constituição de uma forma estética que parte de materiais e técnicas que se apresentam aos compositores primeiramente como elementos empíricos externos à forma; mas que tem a tarefa de superar dialeticamente esse caráter de algo meramente dado de antemão dos materiais; que Adorno aproximará o contexto de sentido da totalidade da forma musical do ideal do nome na metafísica da linguagem benjaminiana. A forma e o sentido musical imanente visam, com isso, também a transcendência com relação aos momentos empíricos particulares, incluindo as intenções subjetivas dos compositores de que partem em direção a um sentido espiritual mais amplo. Na comparação efetuada por Adorno entre a função denotativa na linguagem verbal e no interior da linguagem musical, existe uma clara primazia do todo no segundo caso frente ao primeiro e isso apontará para a preocupação central do filósofo à época com a deposição da

³⁹⁸ Ibidem, p. 252.

forma musical estética por parte do conceito unilateral de estrutura esposado pelos serialistas. Nas palavras de Adorno:

Sua mediação [da linguagem musical] se desdobra segundo uma lei diferente a da linguagem denotativa: não nos significados que se remetem mutuamente, mas em sua letal absorção por um contexto que só redime o significado por cima do qual passa em cada movimento individual. A música rompe suas intenções dispersas por sua própria força e lhes permite reagrupar-se na configuração do nome.

Para distinguir entre a música e a mera sucessão de estímulos sensíveis, deu-se nome a um contexto de sentido e estrutura. Na medida em que nela não há nada isolado, em que somente no contato físico com o mais próximo e no espiritual com o distante, na recordação e na expectativa, tudo se converte tudo naquilo que é (...).

³⁹⁹

Com efeito, esse trecho é fundamental para compreendermos a importância atrelada à recuperação de certa primazia da forma sobre a fixação abstrata nos aspectos particulares do material musical pelos serialistas. A forma global instauradora de um sentido musical imanente depende aqui também do gesto da transcendência (em direção ao passado e em direção ao futuro) dos momentos particulares de que é constituída, sendo esse apontar para além de si mesmos dos momentos particulares o que de fato se aproxima da emulação mimética do princípio linguístico da nomeação. Dessa relação entre os momentos e intenções particulares neles cristalizadas e a totalidade depende, portanto, igualmente a reativação da função de uma memória musical viva no interior da forma, já que ao se superar o caráter atomizado da consciência temporal serial; fundada na negação radical dos restos idiomáticos do material musical em prol da fixação atomística na constituição de cada som individualmente; reconquistar-se-ia a possibilidade para o estabelecimento de referências entre os diversos momentos da forma por intermédio do fluxo da memória.

O ato de nomear, salientado por Benjamin como ideal último de toda linguagem humana, em seu esforço de repor na linguagem humana algo do

³⁹⁹ Ibidem, p. 254.

nome divino obliterado das próprias coisas (o nome original, divino, de uma coisa, na teoria de Benjamin, não é algo exterior a própria coisa, sendo antes algo incrustado na própria coisa, algo que talvez pudéssemos nos referir com ajuda das noções de fisionomia e de aura) estava também essencialmente ligado a uma tentativa de rememoração. Esse traço de sua reflexão sobre a linguagem reflete-se, no ensaio de Adorno, junto ao modo como este discorre sobre a relação da forma musical global com as intenções pontuais atreladas à constituição dos momentos particulares e desta relação com a questão referente ao sentido transcendente ao contexto de imanência das formas. No parágrafo final de seu ensaio de 1957, será partindo de uma tentativa de dialetizar entre si a concepção formalista e a concepção romântico-expressivista da música que o gesto do nome próprio à primazia da forma global sobre os momentos particulares aparecerá dependente da faculdade de uma memória histórica ativa.

O caráter de nome não intencional da grande forma se daria a partir da negação por incorporação pelo contexto global das intenções próprias aos momentos particulares. Nesse sentido, o contexto global se aproxima do nome de algo que transcende a forma musical, mas, ao mesmo tempo, a insuficiência e a opacidade dessa referência aproxima a forma musical de algo desprovido de sentido do ponto de vista da linguagem verbal. Esse resultado aparentemente paradoxal, de um contexto que parece promover o sentido, mas que, por fim, aproxima-se de algo, em último caso, aparentemente desprovido de sentido deveria nos fazer refletir para além da oposição entre forma e expressão. A superação de um pensamento não dialético sobre os conceitos de forma e expressão, dirá Adorno, exigiria que refletíssemos sobre o conceito de conteúdo musical. O formalismo musical de inspiração hanslickiana, que afirma que o conteúdo musical consistiria apenas nas formas musicais em movimento, nega a tese romântica de que o conteúdo da expressão é essencialmente redutível às intenções subjetivas dos compositores, porém recai na mera afirmação tautológica do aspecto fático do material sonoro. Já a visão expressivista romântica acabaria quase sempre a reduzir o conteúdo musical ao contingentemente entendido em uma determinada recepção particular de uma obra, a uma projeção.

Frente a essa oposição, Adorno visa um conceito de conteúdo capaz de conservar os dois aspectos linguísticos diferentes implícitos nesses modos de teorização e cuja oposição ainda se fazia sentir nas contradições da música mais recente: o aspecto transcendente do sentido próprio à visão expressivista, que não esgota o conteúdo musical na referência ao aspecto meramente material e, por outro lado, o aspecto lógico-verbal do discurso musical ressaltado pelo formalismo. Como essa operação dialética é pensada em função da memória é explicitada no final do ensaio de Adorno e coincide com a posição almejada pelo filósofo:

Mas o conteúdo musical é, na verdade, a profusão de tudo o que subjaz à gramática e à sintaxe musical. Todo fenômeno musical aponta para além de si em virtude daquilo que recorda, do que se distancia, pelo que desperta expectativas. O epítome de tal transcendência do musicalmente individual é o “conteúdo”: o que ocorre na música.⁴⁰⁰

A fantasia formal histórica em torno das categorias linguísticas da música como fator de reconquista do sentido e do conteúdo da forma musical

Juntamente ao diagnóstico crítico com respeito à perda de tensão entre o caráter de aparência estética da forma musical e a mera empiria no interior do serialismo integral pontilhista em *O envelhecimento da Nova Música*, as alusões muitas vezes de natureza aparentemente crítica aos conceitos de sentido, de conteúdo, do nome e da forma musical, encerradas no breve ensaio *Fragmento sobre música e linguagem*, fornecem o ponto de partida para um longo desdobramento nas conferências dadas por Adorno em Darmstadt em 1957 e que resultariam no decisivo ensaio *Critérios da Nova Música*. Será nesse ensaio, assim como em *Vers une musique informelle* quatro anos depois, que Adorno fornecerá suas mais claras contribuições à formulação de um projeto para uma música pós-serial capaz de recuperar o impulso de oposição dialética frente à realidade sócio-histórica, ao mesmo tempo que a relação com

⁴⁰⁰ Ibidem, p. 255.

a ideia de composição autônoma e crítica característica da modernidade musical desde Beethoven seria superada dialeticamente. Isto é, criticada e mantida ao mesmo tempo em sua confrontação com o inescapável caráter de linguagem da música, dependente das funções construtivas antes atreladas aos elementos idiomáticos convencionais do material musical. Em larga medida, em *Critérios da Nova Música* já nos encontramos frente a uma tentativa de se refletir como seria possível à música serial integral superar dialeticamente a crise localizada por Adorno nesta orientação vanguardista radical, diante da forma estética a qual receberá o nome de música informal quando da próxima participação de Adorno nos cursos de verão em Darmstadt.

Assim como ocorrerá com nosso comentário final sobre o conceito adorniano de música informal, que se seguirá a esta seção, não poderemos aqui fornecer uma análise ponto a ponto da totalidade de *Critérios da Nova Música*, já que o tamanho desses dois textos e a riqueza de detalhes trazida pela argumentação de Adorno em ambos são virtualmente inesgotáveis. O que faremos será privilegiar as questões centrais que, a nosso ver, os conectam com o diagnóstico adorniano em torno da crise da composição musical desde o início da década de 1950. Pois nos parece inegável que após efetuar seu diagnóstico do enfraquecimento da tensão dialética da aparência estética da forma musical com a realidade empírica, a partir da constatação do enfraquecimento da tensão imanente entre os pontos de referência particulares no interior das estruturas musicais seriais com a totalidade da forma, assim como tratar em termos filosóficos mais abstratos do caráter de linguagem constitutivo da aparência estética da forma musical em *Fragmento sobre música e linguagem*, será em *Critérios da Nova Música* onde Adorno oferecerá uma reflexão mais clara de como entendia estarem disponíveis as saídas ao impasse vivido pelo serialismo integral.

O modo como Adorno encara a problematização de critérios de orientação prática para o estágio compositivo crítico alcançado no interior do serialismo integral será sinônimo, em *Critérios da Nova Música*, de um tratamento dialético dos aspectos vistos pelo filósofo como fundamentais à situação atual da composição da música de vanguarda. Nesse sentido, apesar de falar em critérios, seu intento não será, desde o início, fornecer definições e

valores positivos invariantes em regime dogmático, mas sim fomentar o estabelecimento de uma reflexão dialética como o critério central a impulsionar o questionamento de todos os pontos relevantes ao cenário musical da vanguarda do pós-guerra. Nem reflexão de cunho ontológico, nem mero relativismo dos valores, mas sim uma interpretação crítica das tendências inerentes à própria práxis compositiva, que, como afirma o autor, por também conter em seu núcleo a própria exigência de reflexão, não deverá se furtar ao juízo tendo em vista a diferenciação entre o verdadeiro e o falso. Referindo-se à alternativa representada pelas reflexões filosóficas de cunho ontológico, que trabalham com invariantes conceituais e ao relativismo radical, que dissolve toda referência, na interpretação estética, aos critérios do verdadeiro e do falso, Adorno afirma que:

(...) o modo dialético de consideração da música quer transcender essa alternativa graças ao trabalho e esforço de investigação daquilo que como exigência e tendência é inerente à música mesma; quer confrontar com os conceitos de verdadeiro e falso que operam em sua constituição objetiva, concreta, tal como em cada compasso, em cada solução compositiva, estão presentes para o ouvido do compositor experimentado.⁴⁰¹

Estabelecida essa orientação metodológica dialética como ponto de partida, situando a práxis compositiva como o lócus privilegiado à reflexão estética, Adorno passa a enfocar como entende a alusão feita ao fato de a própria música moderna trazer em si mesma, em termos musicais imanentes, a exigência de uma crítica dialética, exigência cujo cumprimento deveria ser guiado desde o interior da própria coisa por intermédio de uma interpretação composicional. A questão inicial focalizada pelo filósofo, então, será a da perda de validade das categorias da linguagem e da sintaxe musical, aquilo que chama de “os meios tradicionais constitutivos da forma”, no interior do material musical pós-tonal e, principalmente aqui, em 1957, no interior do material inteiramente submetido ao princípio de racionalização da série. Após aludir ao caráter normativo que o modelo de determinação recíproca entre o material e a

⁴⁰¹ Adorno, *Kriterien der neuen Musik*. GS 16, p. 171.

forma musical mais forte da música tradicional, à relação entre o material tonal e a forma-sonata, havia possuído até o limiar do rompimento definitivo com a tonalidade, o problema central que suscita a reflexão em torno da busca de critérios para a Nova Música será localizado por Adorno no fato de que, apesar de as antigas categorias formais tonais não poderem ser transladadas para o interior do novo material emancipado do sistema tonal, a necessidade primeira em torno desse tipo de categorias e desse modelo de determinação recíproca entre o material e a forma musical não desapareceria simplesmente do interior da prática composicional mais avançada:

Não se deve temer exagerar, portanto, a afirmação de que todas as categorias instauradoras de algum sentido musical, ao perderem sua autonomia, teriam que ser pensadas a fundo e reformularem-se. O que sucede musicalmente hoje em dia tem em geral um caráter de problema no sentido forte da palavra: o de uma tarefa por resolver; uma, ademais, em que está pressuposta a dificuldade de solução. Tratar dialeticamente a música significa submeter-se a essa situação.

402

A situação compositiva marcada pela perda da possibilidade de determinação mútua entre o material e o sentido da forma musical, situada por Adorno junto ao movimento do serialismo integral, é pensada como uma situação nominalista com respeito à forma musical, onde o caráter de necessidade com que as exigências apresentadas pelo material musical aos compositores não derivam diretamente, nem podem ser justificadas, de um critério racional transcendental válido objetivamente para todos os sujeitos. O importante de destacarmos aqui é que o nominalismo da forma musical aparece não apenas como uma situação que justificaria o relativismo compositivo. Adorno sublinha que a ausência de uma norma musical externa, funcionando em regime como que transcendental, não elimina o caráter de coerção objetiva com que o material apresenta suas tendências imanentes aos compositores.

⁴⁰² Ibidem, p. 173.

Essa situação, que o serialismo integral visava transcender ao tomar a série como um critério transcendental de determinação das estruturas musicais, e que Adorno apontara como levando, pelo contrário, à deposição do caráter linguístico, de aparência e de sentido da forma musical, será o que imporá a necessidade de uma orientação dialética da reflexão sobre os critérios da composição a partir da práxis compositiva. Na ausência de um ponto de referência transcendental externo às obras, será na própria dialética entre os materiais e a forma de onde os critérios de correção técnico-estéticos deverão ser buscados de modo a se contornar as ameaças representadas pelo dogmatismo ontológico dos serialistas e pelo relativismo da música de reação, ligadas ainda aos ideais do neoclassicismo:

Esse critério de correção resultará crucial para a nova música; o será não confundi-lo com quaisquer determinações pré-artísticas, pré-espirituais, com ordenamentos abstratos dos processos sonoros. Com efeito, o que domina é a superabundância de composições que são corretas segundo a pauta de ordenamentos solidamente controláveis, mas incorretas ou absurdas desde o ponto de vista artístico.⁴⁰³

Após se demorar por um momento sobre o fenômeno do pluralismo estilístico, que já se fazia sentir com força na segunda metade da década de 1950, criticando mais uma vez a percepção historicista de que, após o rompimento com o caráter normativo dos sistemas musicais da tradição todo e qualquer material estaria disponível ao uso dos compositores, Adorno passa a recuperar a dialética do conceito central de sua crítica anterior ao serialismo integral, o conceito de sentido. Aqui, mais uma vez e de modo mais claro a constelação conceitual formada por sentido, coerência, caráter de linguagem e aparência são ressaltadas como aquela que aponta para o fenômeno tipicamente serial integral da tendência à recaída na mera reafirmação da realidade existente, da racionalidade à base dessa realidade, no lugar da formalização propriamente estética da matéria sonora, da articulação dialética desta com o sujeito.

⁴⁰³ Ibidem, p. 174.

Adorno enfatiza que não visa simplesmente opor o conceito de espírito, ou o conteúdo e o sentido espiritual das obras com seu aspecto material, mas isso não o impede de acusar a música serial mais recente de tentar equiparar o ideal de composição integral herdado da emancipação da música burguesa diante das finalidades externas com a racionalidade científica. Frente a isso é que, através da centralização da constelação que destacamos acima, Adorno visa pensar o elemento espiritual que transcende a mera materialidade sonora como o elemento em torno do qual a recuperação do potencial crítico da Nova Música deveria ser buscado. Importante de destacarmos, em conjunção com essa seção inicial de *Critérios*, que essa ênfase no elemento espiritual frente à redução ao caráter meramente material da música permite a Adorno explicitar de que modo entendia a audição especulativa de que deveriam se valer os compositores para o estabelecimento de um contato dialético renovado com o material histórico.

A concepção de escuta própria à música serial seria a de um ouvir que encara a música como algo externo ao sujeito, como uma escuta baseada na separação psicológica entre o compositor e o plano dos sons. Já o ouvir atento às tendências históricas do material vislumbrado por Adorno seria um ouvir não totalmente redutível à psicologia da escuta: “‘Ouvida’ aqui [a música] não é uma categoria psicológica, mas objetiva, da coisa mesma, isto é, a referência da música a sua aparência sonora, tal como o ouvido experimentado a registra de saída na instrumentação, por exemplo (...).”⁴⁰⁴ A coisa mesma aqui, o material musical, já é percebido como subjetivamente mediado e não como algo simplesmente em oposição externa ao mesmo e, portanto, o caráter objetivo desse modo de escuta talvez fosse melhor caracterizado através da expressão tensa da contradição, como sujeito-objeto.

No entanto, será a partir da segunda seção de *Critérios* que Adorno passará a explorar em termos musicais imanentes mais explícitos as coordenadas básicas para uma possível recuperação da dimensão linguística e de aparência das formas e das obras musicais no interior do material totalmente purificado da mediação subjetiva próprio às concepções serialistas.

⁴⁰⁴ Ibidem, p. 183.

O conceito de sentido musical visado por Adorno, apesar de não poder ser definido de antemão como alertará o filósofo, já que dependeria do sucesso concreto de articulação dialética entre material e forma em cada obra, passa a ser sondado a partir do desdobramento mais concreto da reflexão sobre o caráter de linguagem da música refletido em termos mais abstratos anteriormente, no ensaio de 1956 que comentamos acima. Vejamos como esse desdobramento se processa.

Depois de afirmar o fato de que no interior da tonalidade, dada a intimidade da determinação entre o material e as categorias formais, o sentido musical era algo tomado como evidente, Adorno passa a tentar especificar em que sentido a recusa das antigas categorias linguístico-musicais passa a ser um momento fundamental do impulso modernista de crítica ao caráter de aparência das obras, e por que, após o limite alcançado nesse processo com o advento do serialismo integral, se deveria atentar para uma superação dialética das mesmas, capaz também de conservá-las em sentido modificado no interior do estágio mais avançado de domínio do material. Segundo afirma Adorno em *Critérios*, a crítica modernista às categorias musico-linguísticas de instauração de sentido imanente decorria da própria insuficiência inerente a tais categorias. O exemplo privilegiado fornecido pelo filósofo a esse fato será a categoria do “desenvolvimento”, referindo-se aqui à seção central da forma-sonata. Na verdade, a própria dialética temática será privilegiada como modelo maior de constituição do sentido musical em suas contraposições da Nova Música com a música tonal.

Novamente aqui, em *Critérios*, Adorno retomará sua linha de pensamento que afirmava na *Filosofia da Nova Música* que já em Beethoven, e posteriormente principalmente em Brahms, a função reservada ao desenvolvimento de dialetizar o material temático posto inicialmente, “decompondo-o em suas possibilidades e contrastes”, onde este “se transcende e se restaura confirmatoriamente graças a seu movimento”, passa a ser sentida como necessária desde o início da composição. Ao ser estendido à totalidade do material, cumprindo esse impulso subjetivo de fazer-se valer desde o início como princípio doador de sentido, a categoria do desenvolvimento tende, por fim, a denunciar sua própria perda de sentido e a

se mostrar, no interior do material pós-tonal, como algo praticamente desprovido de sentido, e isso justamente ao aparecer aí finalmente como resultado de implementação ao extremo de seu próprio princípio. Porém, se o desenvolvimento perde seu sentido e sua função com a passagem para a atonalidade livre atemática, concorrentemente também o faz o “tema”, de onde o desenvolvimento deveria buscar seu impulso de transcendência. O atematismo seria tanto o resultado da tendência classicista de subjetivação da função do desenvolvimento levada ao extremo quanto acabaria, após a superação qualitativa, a aparecer como algo que aponta para a perda de um sentido musical imanente.

Com a dissolução da relação complementar entre o tema ou a *Einfall* e o desenvolvimento no interior do atematismo, a crise do sentido linguístico, cujo paroxismo Adorno localiza no interior do serialismo integral, já começa a ser sentida como determinante, na medida em que o conceito dialético da forma musical, antes fundado na contradição imanente, passa a apontar para a determinação unilateral da estrutura musical. Veremos ao final desse capítulo como Adorno julgava que Berg, em seu período atonal livre, teria contornado esse problema ao conseguir conservar o caráter dialético de suas grandes formas atemáticas. Por ora, devemos nos deter em como Adorno sugere, visando esse problema ainda em *Crítérios da Nova Música*, que a lembrança das antigas categorias linguístico-formais da música tonal deveria ser dialeticamente superada, e não simplesmente eliminadas do interior do material mais avançado do serialismo integral.⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ “Os vocábulos, a gramática, a sintaxe, a lógica, sobretudo da progressão harmônica, praticavam-se como os da linguagem falada; permitiam também julgar drasticamente ante uma interpretação sobre se esta falava a linguagem da música ou soava como quando se lê algo que não se entende. A distinção popular entre musical e não musical se aproxima muito disso: os fenômenos de fraseio e acentuação a sustentam em primeira instância e estruturam também as composições mesmas. O conceito de sentido musical se havia formado sobre a experiência de tais momentos; dela deve sempre seguir se apoderando quem queira assegurar-se desse conceito.” Ibidem, p. 184. Mais a frente temos que: “as categorias formais da linguagem musical e suas abstratas silhuetas não haveria simplesmente que liquidá-las, mas sim retê-las ao mesmo tempo. (...) Tem-se, pelo contrário, necessidade precisamente da máxima sublimação dessas categorias, da mais clara consciência das mudanças que estas experimentam na consumação da composição; não cabe nem conservá-las, nem deixá-las de lado, mas sim transformá-las até que alcancem o acordo com a nova linguagem musical no campo de forças das obras.” Ibidem, p. 187

A tensão entre o particular e a totalidade, que Adorno inicialmente pensa junto ao dualismo de tema e desenvolvimento, seria importante de ser transfigurada dialeticamente no interior do novo material, porque encarnaria justamente, em termos musicais imanentes, a tensão entre o mero material e a forma musical. Mas mais do que isso, a própria insuficiência que Adorno percebe residir no interior da dialética tradicional do tematismo em dar conta plenamente do estabelecimento de um sentido musical unívoco seria algo que caberia ser mantido com a reflexão crítica em torno das categorias musicais formais, já que a crise do sentido no serialismo integral resultaria, em última análise, de uma tendência a se reduzir o sentido musical equiparando-o à univocidade da racionalidade instrumental.

Sendo assim, podemos entender por que Adorno localizará sua concepção do sentido e do conteúdo espiritual da música também junto ao fracasso da dialética da forma musical em alcançar uma completa identidade com a linguagem falada. Em decorrência de tal também o conceito de sentido espiritual da música que Adorno tem em mente aqui não poder ser simplesmente equiparado ao conceito de expressão, já que o sentido musical apontaria igualmente para fenômenos como a expressão do inexpressivo, um traço típico da Nova Música que Adorno interpreta como derivado justamente do fracasso da linguagem musical em atingir o nível da significação linguística e a subsunção do particular ao universal dos conceitos. Por isso a completa atualização de um tipo ou de um gênero musical nunca ocorrerá a não ser como uma aberração acadêmica no âmbito da composição musical, o que jogaria luz sobre o papel constitutivo do fracasso da linguagem musical em se transformar totalmente em expressão subjetiva de algo objetivo em termos literais junto a sua relação com a linguagem verbal:

O sentido musical precisa também ser distinguido da expressão. Sua relação com o fenômeno sonoro não é como a do significado na linguagem, nem com a do simbolizado com o símbolo, mas surge das configurações e dos desenvolvimentos. A música significativa não há de ser expressiva. A expressão, o mimético na música, que como disse Eimert “se assemelha” à música só é um momento de seu

sentido, em tensão com respeito a outro, o da construção e a logicidade.⁴⁰⁶

Como Adorno pensa em *Critérios da Nova Música* essa dialética de expressão e construção em termos musicais imanentes? Como ele interpreta a possibilidade de transfiguração dialética das tradicionais categorias musicais de instauração de sentido? A metade final do longo ensaio-conferência de 1957 se debruça sobre essas questões a partir de uma reflexão sobre a noção de “caráter” ou de “característico” na música. Com efeito, ao situar toda sua reflexão em *Critérios* sob o desejo de se pensar uma inflexão em direção ao sujeito, Adorno passa aqui a recuperar e desenvolver um ponto que havia aparecido como central ao fim de *Filosofia da Nova Música*, quando da interpretação das obras tardias de Schoenberg. O problema de como reestabelecer a força dos momentos particulares e das categorias básicas de articulação musical de sentido já havia aparecido como a contrapartida dialética da preocupação central em torno da forma musical e então Adorno havia insistido na força alegórica com que Schoenberg pudera recuperar a categoria do “tema” em seu quarto quarteto de cordas.

Em *Critérios da Nova Música*, a reflexão de Adorno em torno desse problema se expande para representar o problema central no seio da crise da forma musical no âmbito do serialismo pontilhista. A noção de caráter e a força caracterizadora é pensada inicialmente por Adorno através de uma referência à polarização entre os gêneros da peça característica típica do Romantismo e calcada na figura da *Einfachheit* e do gênero sinfônico, definido pela tensão dialética entre o elemento temático mínimo e a totalidade da forma. Ora, a crise da forma musical que Adorno localiza na esteira do serialismo integral é tratada como decorrendo diretamente do desenvolvimento unilateral do programa de composição integral derivado do polo da música instrumental autônoma, caracterizado pela reflexão sobre as grandes formas instrumentais desde Beethoven. De certo modo, o acento colocado em *Critérios* sobre o polo das formas características é uma maneira de se buscar a retomada do impulso

⁴⁰⁶ Ibidem, p. 188.

subjetivo contido no polo oposto, mesmo que o foco último de preocupação seja o conceito de forma musical.⁴⁰⁷

Adorno visa a mediação desses extremos, já que a tarefa do gênero sinfônico junto à articulação da forma global não é deixada de lado aqui. Pelo contrário, se Adorno acentua a necessidade em se recuperar a força caracterizadora dos momentos particulares, isso só ocorre porque o aspecto de resistência e gerador de tensão das categorias linguísticas características é essencial igualmente para a recuperação do caráter global das grandes formas. A transfiguração dos elementos temáticos particulares em algo sucedâneo aos antigos *Einfach*, motivos, figuras fundamentais e temas, novas categorias que fossem dependentes da força configuradora e da fantasia do sujeito compositivo haveriam que ser reformulados junto ao material serial mais avançado, porque representam um elemento subjetivo irreduzível à lógica sem restos almejada pela racionalidade serial abstrata e, ao representar esse elemento irreduzível, sua função passa a ser de fato algo objetivo, não subsumível. Somente mantendo-se esse momento de resistência à integração pelo todo, uma verdadeira totalidade de sentido seria possível de se reestabelecer juntamente com o momento de transcendência de sentido a que deveria apontar o universal das grandes formas frente ao particular.⁴⁰⁸

O caráter de um tema ou de uma ideia musical particular em geral é localizado por Adorno junto à noção de *Gestalt* em *Críticos da Nova Música*, noção que o filósofo atribui a Schoenberg. Trata-se na verdade da mesma noção de figura fundamental que vimos Adorno elaborar na primeira parte de nosso trabalho juntamente a seus primeiros ensaios. Adorno parece optar pelo uso simplesmente de *Gestalt* e não se referir à *Grundgestalt* aqui devido ao

⁴⁰⁷ “a mais recente evolução poderia se considerar como uma evolução unilateral do tipo sinfônico, enquanto que o tipo da peça de caráter provoca como tal a mesma suspeita que a palavra “gênero”. A música teria que se distanciar tão rigorosamente da peça de gênero como de um princípio sinfônico, o qual se esvazia enquanto já não surge de seu próprio contrário e o vence. A possibilidade de que a composição integral acabe no mero girar do moinho conceitual cabe, na realidade, vê-la do mesmo modo que a oposta do *kitsch* da mera caracterização pictórica.” Ibidem, p. 214.

⁴⁰⁸ “Mediante a progressiva redução dos caracteres a elementos privados de resistência em um todo, o princípio de racionalização acaba, no entanto, por entrar em conflito com aquele *desideratum* da arte de que o crescente domínio do material não simplesmente liquide, em analogia com a ciência natural, o momento qualitativo, mas que, junto com sua integração, o conserve. Isso situa no centro a reconstrução crítica do momento qualitativo.” Ibidem, p. 213.

fato justamente de que sua reflexão em 1957 visa compreender tanto o momento particular característico como a totalidade da forma sob o mesmo viés da noção de *Gestalt*, que aqui também conterà a acepção de forma quando da referência ao todo. Mas em primeiro lugar o termo é aplicado ao elemento particular característico com a mesma liberalidade com que vimos o conceito de *Grundgestalt* ser elaborado desde os primeiros ensaios de Adorno sobre a técnica dodecafônica. O aspecto essencial das figuras temáticas particulares para Adorno será justamente sua lógica elusiva, baseada na não fixação unívoca de todos os componentes de uma ideia musical. Será como “traços de escritura” que o caráter ambíguo das figuras particulares será apreciado aqui por Adorno, e sua intenção mais forte é fornecer uma compreensão do fundamento do princípio serial que o toma não como o representante da racionalidade matemática abstrata ou como um aspecto da compreensão lógica e psico-acústica serialista que visava à comunicação musical efetiva entendida em chave realista, mas sim como ligado ao aspecto de resistência objetiva representada pelo elemento individual subjetivo em meio à forma racional global:

A força caracterizadora Schoenberg a pensava no conceito de *Gestalt*. Ainda que este influa no de tema tanto como no de caráter autêntico, ao mesmo tempo, no entanto, distingue-se dos dois. Por tema se deve entender, no sentido da tradição, um “todo de partes”, algo relativamente fechado em si, fixo, que se mantém, entretanto, aberto ao contexto e influi neste por seu próprio impulso. Isso é o que quer dizer aquele dito schoenberguiano segundo o qual uma composição nunca é senão a história de um tema. Dentro de certa margem de variação, os temas se formulam inequivocamente e podem-se elaborar através de tal univocidade. As mudanças a que o decurso os submete são como tais significativos somente em relação com a determinidade original do tema. Por isso, o que no tema se fixa, a maior parte das vezes, não são meramente as relações rítmicas, mas também as interválicas. Das figuras [*Gestalten*] não se demanda univocidade: basta um momento de identidade no qual em geral se possam reconhecê-las. Seu conteúdo motivico particular, especialmente os intervalos, não deve estar de modo nenhum fixado. Um sinal, como um mero movimento de semicolcheias em que um tema se dissipa pode bastar para definir uma figura com indiferença aos sons em que consista a mesma. (...) Um caráter é, no fim das contas, o aspecto dessas categorias que as dota enquanto tais de sentido: o específico pelo que essencialmente se distingue o musicalmente individual dentro de seu contexto.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Ibidem, p. 210-11.

Nas últimas páginas de *Crítérios da Nova Música*, após refletir sobre a relação entre a noção de caráter e a de *Gestalt* (em sua dupla acepção de figura fundamental e forma global) Adorno passa a tentar pensar em que termos a categoria temporal do desenvolvimento, tão essencial às grandes formas no interior da tradição, ainda se fazia pertinente junto à tarefa de reconquista do sentido musical na Nova Música. Ou seja, após defender a reformulação do sentido tradicional com que as categorias particulares de formalização do sentido musical poderiam ser aproximadas do ponto de vista do material mais recente, a ênfase muda para o momento que leva à totalidade da forma. A categoria do desenvolvimento trazia um aporte fundamental para o sentido musical tradicionalmente aceito devido a sua capacidade de articular temporalmente as relações musicais imanentes sugeridas pelos elementos particulares. Porém, com a extrapolação do caráter temporal dinâmico do desenvolvimento típico do gênero sinfônico clássico junto aos desdobramentos modernistas, da inversão dialética representada pela atonalidade livre, passando pela música dodecafônica até chegarmos ao serialismo integral, seu princípio havia, como vimos, deixado de ostentar sua função peremptória tendendo, cada vez mais, à passagem em seu oposto, à dissolução de seu caráter processual e discursivo.

Assim como não caberia mais simplesmente restaurar a categoria particular representada anteriormente pelo tema de modo não transformado, o mesmo se aplica à categoria complementar do desenvolvimento, bem como à dialética entre ambas, responsável pelo estabelecimento da forma musical. O contexto de dominação absoluto do material alcançado pela extensão do princípio serial a todos os parâmetros musicais levaria ao absurdo a função de mediação do particular e do universal fornecida primeiramente pelo princípio do desenvolvimento. De modo que frente a esse estágio histórico de inversão do desenvolvimento em seu próprio oposto, à falta de mediação entre o particular e o universal que vimos Adorno localizar no centro de sua crítica à música pontilhista caberia uma reinterpretação da tarefa colocada pela temporalidade musical e pelo caráter de aparência deste às grandes formas musicais. Uma das ideias que aparecem ao fim da análise adorniana do esgotamento do

princípio tradicional do desenvolvimento em 1957 será a de que a noção de composição por campos, uma ideia que aludirá a Stockhausen, seria uma tentativa de buscar uma superação dialética do sentido tradicional do desenvolvimento inerente às grandes formas sinfônicas:

Mas antes de tudo é pela universalidade do desenvolvimento, pela liquidação da sonata e pela necessidade de se compor por seções, de um compor por “campos”, que se segue daí, como se supera o princípio puramente dinâmico do desenvolvimento. O substituem a referência mútua e o equilíbrio entre as seções ou campos. Mas então cada seção, ou seu modelo, já não podem simplesmente desembocar em outra ou surgir de outra, senão que cada seção deveria, para poder-se em geral afirmar-se frente à outra, adotar uma espécie de característica específica, por exemplo, como cada uma das pequenas variações na terceira das *Peças para piano op. 23* de Schoenberg. Tal característica dificilmente cabe alcançá-la de outro modo que mediante a drástica caracterização dos modelos que em cada caso fundam as seções.⁴¹⁰

Após sua tendência cada vez maior ao longo do modernismo musical de inverter-se em seu oposto, a superação dialética da temporalidade processual contínua associada à categoria do desenvolvimento passa por fim a ser pensada aqui por Adorno, a partir de uma referência a uma grande forma cujas referências entre seções não se constrói mais a partir de um fluxo temporal determinado inicialmente pela posição de um elemento particular e da transformação linear do mesmo. A temporalidade imanente a uma composição por campos suscitará uma temporalidade distinta daquela do princípio do desenvolvimento progressivo, e ainda que o problema referente a não permutabilidade dos momentos ainda apareça como algo que Adorno não se vê disposto a aceitar, uma concepção mais flexível do fluxo temporal das grandes formas pós-seriais começa a se desenhar mais nitidamente em seu pensamento. A transfiguração estético-musical do princípio empírico da causalidade, tão cara à compreensão de Adorno do caráter progressivo do “espírito da Sonata”, passa a dar lugar gradativamente a uma aproximação da historicidade interna da composição com certa proliferação das figuras, dos

⁴¹⁰ Ibidem, p. 216-17.

caracteres e das formas, com efeito, uma aproximação que será essencial à formulação de seu ideal de uma música informal.⁴¹¹

Como veremos, Adorno localizará na música de Berg indícios precoces dessa superação dialética do princípio tradicional das grandes formas em termos amplamente diferentes de como a mesma era pensada junto a suas interpretações de Beethoven e também de Schoenberg. Também em *Crítérios* isso já era de certa maneira anunciado, quando após introduzir a referência à composição por campos como apontando para a superação da temporalidade do sinfonismo beethoveniano, Adorno sugere uma reinterpretação do sentido com que a dialética entre o tempo empírico e o estético-musical poderia ser encontrada já em Berg:

A historicidade interna não quer um curso contínuo do tempo, mas sim a organização do temporal, beleza com o sentido do “*formosus*” latino, riqueza de formas, articulação interna; somente ela, não o mero pulso das unidades temporais, pode reconciliar o tempo vazio, que ameaça a música desde fora, com essa. As peças maduras de Berg, sobretudo a *Suíte Lírica*, não cabem, sem dúvida, ouvi-las senão sob esse critério.⁴¹²

O conceito de *musique informelle* como corolário da reflexão adorniana junto à dialética das grandes formas

À primeira vista, o adjetivo informal pode ser enganoso na expressão “música informal”, pois pode nos induzir a pensar em uma música sem forma, a uma tentativa de se liberar em termos *absolutos* de toda e qualquer referência ao universo formal da música passada pela Nova Música. As alusões de

⁴¹¹ “Desde Stravinsky, inclusive em certas fases da música mais recente, tem-se falado sem parar de música sem evolução, estática, ultimamente com a ideia de um jogo caleidoscópico de motivos e cores. Mas toda música chamada estática é aparente na medida em que é postulada desde fora, dogmática, contra o princípio evolutivo. De saída, enquanto arte temporal, a música é, segundo suas próprias condições materiais, dinâmica: assim como o tempo é irreversível, todo o musical se nega a uma permutação no tempo que seja indiferente a este. Uma organização musical plena de sentido significa necessariamente que o sentido e a sequência temporal estão em relação, ou seja, que o curso temporal mesmo demonstra-se contingente em comparação com o conteúdo musical concreto.” Ibidem, p. 221.

⁴¹² Ibidem, p. 219.

Adorno, ao ponto de referência expressionista em *Vers une musique informelle*, podem reforçar ainda mais essa chave de leitura, se não estivermos atentos ao modo específico como Adorno tendera a pensar noções como a de atematismo e a pretensa ausência de forma nas composições desse período. Abusa-se facilmente do conceito adorniano de música informal quando se postula, a partir da referência a certo saudosismo pelo ideal de expressão pura dos impulsos inconscientes exaltado pelo expressionismo, que então é equiparado sem mais mediações como adequado para descrever o que estaria em jogo na intervenção do filósofo em Darmstadt em 1961 com sua famosa conferência. Em leituras guiadas por essa linha de pensamento, a necessidade de uma mediação pelo sujeito que Adorno vinha reconhecendo como necessária desde o início da década de 1950 como fundamental à Nova Música, como resposta dialética para a crise da forma musical instaurada em meio à música serial integral, tende a ser igualada a uma reafirmação unilateral do princípio da expressão sobre aquele da construção e da forma, o que a nosso ver é inaceitável.

Mesmo que Adorno situe suas reflexões sobre o conceito de música informal sob o signo de uma “liberação” frente aos repositórios históricos de convenções, formas e tipos musicais associados à música tradicional, o horizonte de seu conceito não abdica da exigência em torno da *objetivação* dos impulsos subjetivos nas próprias obras através de uma forma musical. Nesse sentido, a ausência de obrigações externas, heterônomas, para com as categorias musicais tradicionais não significa simplesmente que o material passe a poder ser apresentado, como tal, como já constituindo a composição. Ao contrário da ideia do informe em um autor como Georges Bataille, por exemplo, em quem a objetividade das próprias coisas visa ser liberada completamente do jugo do sujeito por meio da subtração da ação subjetiva sobre a realidade material (uma noção que no contexto da conferência de Adorno se aproxima da perspectiva compositiva de John Cage), o sucesso da apresentação do informal adorniano depende, sobretudo, ainda da força configuradora do sujeito.⁴¹³ Isso quer dizer que a reflexão de Adorno sobre as

⁴¹³ “... um termo (*informe*) usado para desqualificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. Aquilo que ele designa não possui direito algum em seja lá que sentido for e é continuamente esmagado em todo lugar. Com efeito, para que os homens acadêmicos possam

condições de possibilidade para uma música informal pós-serial ainda é uma reflexão sobre a forma musical, ainda que a dialética entre o material e a forma musical vise aqui ser superada, dialeticamente, com relação a seu funcionamento no interior da tradição. O grande desafio para essa nova mediação pelo sujeito de que nos fala Adorno será extrair o caráter universal de que depende toda forma, todo caráter de linguagem e de aparência estética, partindo do próprio interior da particularidade subjetiva e de sua experiência histórica junto ao material musical.

As alusões ao espírito do expressionismo sem dúvida ressurgem com esse movimento, contudo, Adorno tenderá a negar de modo bastante convincente o ideal expressionista acerca da expressão subjetiva pura predicada sobre a recusa absoluta das convenções. Disso advém a constatação da irredutibilidade do caráter de linguagem da música para o filósofo. Já em *Crítérios da Nova Música* se refletira sobre como mesmo no interior da prática composicional expressionista elementos idiomáticos que acabavam por cumprir funções de articulação semelhantes às aquelas cumpridas pelas tradicionais categorias formais tonais insistiam em continuar subjacentes, mesmo nas peças expressionistas mais radicais. Para além de sua reflexão sobre a função das figuras fundamentais no interior das texturas atemáticas, mesmo em *Erwartung* Adorno afirmaria que a música não conseguiria abdicar completamente de uma dialética imanente entre expressão e construção, apoiada na contradição entre elementos que tendem a se repetir com a aparência de convenções, ainda que de modo velado, e as consequências que surgiriam da transformação das mesmas.⁴¹⁴ Ou seja, mesmo em um contexto que se pretendia imune às convenções, o caráter de linguagem e de aparência

ser felizes faz-se necessário que o universo tome uma forma. A filosofia inteira não possui outro objetivo: ela pretende doar uma sobrecasaca àquilo que é, uma sobrecasaca matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e não é mais que *informe* reduz-se a dizer que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um escarro". Georges Bataille: "*Informe*." Documents 7, Dezembro 1929, p. 382. Disponível em: <http://aphelis.net/georges-bataille-linforme-formless-1929/>

⁴¹⁴ "sem dúvida, para a articulação tem-se sempre necessidade categorias da linguagem musical, por mais que inteiramente transformadas, a não ser que se contente com uma aglomeração de sons. As antigas não cabem restaurá-las, senão elaborar equivalentes a elas segundo a pauta do novo material, a fim de conseguir transparentemente aí o que no antigo conseguiam aquelas categorias ainda de maneira irracional e, portanto, insuficiente. A doutrina material das formas que tenho em mente teria nisso seu objeto mais digno." Adorno, *Vers une musique informelle*. GS 16, p. 504.

da forma musical, seu caráter estético-dialético frente à realidade empírica, continuaria a demonstrar ser dependente desse regime de determinação recíproca, como afirmara Adorno em *Crítérios da Nova Música*:

Na própria linguagem hostil às convenções cristalizaram-se convenções expressivas: sintomas disso é o fato de que a ideia da singularização absoluta é tão enganosa como a de uma universalidade imediatamente obrigatória. Inclusive na pura expressão se impõem tendências universais que assemelham entre si as mônadas sem janelas. (...).

(...) Já em *Erwartung* certos gestos musicais recorrem uma e outra vez para impulsos como a angústia, o terror, a tensão, o arrebatado, ainda que, ao mesmo tempo, a lei formal dessa obra seja a fusão de momentos únicos no puro tempo da vivência.⁴¹⁵

Ainda que a intenção inicial do sujeito musical de orientação expressionista seja negar o mais possível as categorias tradicionais de articulação de sentido, a partir de seu mergulho nas profundezas de sua particularidade estas acabam retornando de maneira não intencional, o que antes de impedir, acaba por continuar garantindo que o caráter de aparência das obras expressionistas não recaia simplesmente na afirmação inconsciente da pura materialidade sonora. A interpretação que Adorno fornece já com seu ensaio de 1954 sobre Webern, cujos ecos continuam perceptíveis em *Vers une musique informelle*, visa esse mesmo ponto, um ponto que além de nos esclarecer sobre a dialética do conceito adorniano de expressão oferece uma interpretação da música weberniana capaz de fazer frente à leitura estruturalizante das obras tardias do compositor da parte dos serialistas:

Se a música informal renuncia às formas abstratas, à má universalidade musical das categorias intra-compositivas, as [categorias] universais reaparecem no mais íntimo da particularização e fazem com que esta reluza. Essa foi a grandeza de Webern. Mas mediante a especificação de tal universalidade e peremptoriedade exclui-se a deliberadamente tomada da tradição, assim como a

⁴¹⁵ Adorno, op. cit., p. 206-08.

matematicamente pura das circunstâncias objetivas, a qual resultaria indiferente com respeito ao fenômeno individuado.⁴¹⁶

Nesse sentido, o sujeito de uma música informal seria aquele que redescobriria como que *a posteriori* as *funções* dos elementos convencionais decantados em seu inconsciente musical, ao mesmo tempo em que acabaria por transformá-los, reconhecendo assim o caráter inerradicável destas funções para com a constituição da aparência estética das formas musicais. Isso corresponderia à percepção do caráter mediado, histórico e transubjetivo do próprio material e impulsionaria o processo de construção do sentido musical através da transformação das categorias tradicionais em algo de qualitativamente novo. A faculdade por excelência de um sujeito como esse é a memória. Não uma memória historiográfica que se crê exata, que acredita poder restituir a imediatez dos conteúdos passados em sua totalidade, mas uma memória entendida como órgão da fantasia formal histórica, uma fantasia que parte da percepção do caráter inalcançável da realidade e da totalidade do material do passado para justificar sua busca pelo enfaticamente novo e que, por outro lado, é capaz de suportar e reconhecer com surpresa o aspecto não-intencional e a função crítica de não-identidade com que esses elementos do passado acabam por transparecer no presente e apontar para o futuro no interior das obras musicais.⁴¹⁷ O sujeito musical de uma música como essa não agiria para com o material da tradição tonal impulsionado pelo medo vanguardista em ser identificado com o mesmo, ou simplesmente como ainda dependente do mesmo, o que acabaria por possivelmente evitar a recaída nos extremos aporéticos que tanto a negação mais extrema quanto a identificação mais literal com esse material já produzira:

⁴¹⁶ Ibidem, p. 496.

⁴¹⁷ Essa caracterização se liga ao modo como Adorno dialetiza o impulso construtivista dos serialistas e o culto ao acaso visando um conceito dialético de experimentação, de música experimental: “A vanguarda demanda como corretivo, portanto, uma música que surpreenda o compositor como ao químico uma nova substância no tubo de ensaio. A música experimental não deve ser já só aquela que não opera com moedas cunhadas, mas também aquela que não se possa prever no processo mesmo de produção. O experimento genuíno sempre continha algo do excesso dessa objetividade com respeito ao curso da composição.” (...) “A mesma tensão entre a imaginação e o imprevisível é um elemento vital da nova música. Mas justamente um elemento vital, não uma equação que poderia resolver-se por um lado ou por outro.” Ibidem, 523.

Desde o sujeito compositivo, a informal seria uma música que perde o medo porque o reflete e irradia; não se deixa tutelar por ele. Ela saberia distinguir entre o caótico, do qual nunca esteve tão longe, e a má consciência da liberdade em que a não-liberdade subsiste. Conceitos como lógica e inclusive causalidade, dos quais necessariamente se serve o gosto pela ordem, e que com os quais a concepção de uma *musique informelle* não pode fazer *tabula rasa*, imperam na obra de arte não literalmente, somente modificados.⁴¹⁸

Para poder cumprir esse desafio de impedir com que a forma musical perca seu caráter estético, a figura do sujeito compositivo da música informal necessita superar dialeticamente tanto as figuras tradicionais do mesmo, tematizados por Adorno principalmente junto à música de Beethoven e de Wagner, como a relação para com o sujeito no interior da Nova Música mais avançada à época de seu ensaio em 1961, o serialismo integral e a música aleatória. A referência ao sujeito musical beethoveniano e ao paradigma ideológico de Wagner é importante para a argumentação de Adorno nesse contexto, já que a aporia em que as vanguardas do pós-guerra debatiam-se seria um último estágio alcançado por um problema que começara há muito tempo. O sujeito musical beethoveniano fora localizado por Adorno junto à ideia de humanidade, a partir da tendência à identificação última dos elementos particulares e a totalidade da forma através dos processos de variação motivico-temáticos e da tonalidade.

A crítica adorniana ao caráter afirmativo e ideológico, que tendia a colocar a aparência estética das grandes formas musicais a serviço da identificação com a supremacia da totalidade das relações sociais sobre os indivíduos, se apoiara sempre sobre a interpretação do caráter afirmativo da seção de recapitulação da sonata, em um momento histórico onde o desenvolvimento desimpedido do material temático já se fazia sentir como a força decisiva desse sujeito, para além dos limites impostos pelos modelos clássicos. Em Wagner, a fantasmagoria da forma musical, alcançada principalmente por meio da substituição da variação motivico-temática pelo princípio da transição mínima também fora interpretada como tendencialmente afirmativa da totalidade e da mera facticidade presente em função do sujeito.

⁴¹⁸ Ibidem, p. 514.

Ambos os casos constituíam casos específicos de organicismo musical que eram lidos por Adorno como apontando para casos específicos de organicismo sociopolítico. O caráter de ideologia advinha, igualmente em ambos os casos, da tendência a se apresentar a aparência estética, algo posto e construído pelo sujeito, como algo de natural, não dependente do sujeito.

Uma das tendências mais importantes do movimento da Nova Música desde seus primórdios fora a revolta contra essa concepção de organicismo da aparência estética, uma tendência em cuja conceituação Adorno fora quem mais contribuía. Com a emergência dos movimentos serial integral e da música aleatória, Adorno localiza dois momentos extremos com relação ao caráter de aparência orgânica da forma musical. Os serialistas visavam curar a música de seu aspecto propriamente artístico, ilusório, aproximando ao máximo o fenômeno musical da racionalidade técnica dominante no modo de vida capitalista. Sua recusa a um conceito histórico de material dava lugar a afirmação de um conceito que se queria científico do mesmo, o que lançava imediatamente consequências fundamentais igualmente para o conceito de forma musical e para o próprio conceito de arte, já que os critérios estéticos, e não somente técnicos da música tradicional, passavam a ser substituídos sem maiores mediações por critérios provenientes das ciências exatas.

Já a música aleatória, a despeito de Adorno reconhecer na revolta de Cage frente à dominação subjetiva do material musical certo potencial crítico, esta representaria a outra face do fardo demasiado pesado que a exigência de subjetivação do material apresentava aos indivíduos dentro de uma sociedade marcada pelo enfraquecimento sistemático das capacidades subjetivas de individuação para além da incorporação inconsciente dos padrões comportamentais vendidos pela indústria cultural. A música aleatória visaria ao material como ao objeto absoluto, o que para Adorno demonstra de que modo os extremos do serialismo integral e da música aleatória acabavam por se tocar na pura reificação da obra musical, na pura identidade do caráter de aparência com a facticidade alienada.

Frente às modalidades tradicionais de organicismo das grandes formas musicais, assim como frente à alergia vanguardista ao caráter de aparência

das obras levada até as últimas consequências, Adorno propõe, nessa chave, uma superação dialética da composição motivico-temática, bem como uma superação da mesma índole ao construtivismo serial e ao espontaneísmo aleatório. Vimos em nosso comentário de *Críterios da Nova Música* de que modo Adorno já iniciara um encaminhamento de um possível modelo alternativo à crise da forma musical com suas reflexões em torno das noções de caráter, de *Gestalt* e do papel constitutivo da própria escritura para com o sentido das formas. Em *Vers une musique informelle* essa reflexão continua operando e podemos terminar essa seção com algumas considerações sobre como Adorno parecia entender esse movimento amplo de superação dialética.

O fato de o sujeito da música informal ser atrelado de modo essencial à faculdade de uma memória e de um senso formal caracterizados por sua relação dialética tensa com a tradição, afinal esse é o significado decisivo para a dialética do material musical, se comunica intimamente em *Vers une musique informelle* com o duplo caráter estático-dinâmico da música, traço que, por sua vez, é de suma importância para entendermos o sentido da reformulação dialética das categorias musico-linguísticas associadas anteriormente à tonalidade e ao trabalho motivico-temático. A música desvela essa contradição constitutiva através de sua natureza dupla de escritura e execução viva nos momentos da composição e da performance:

O que a música sucintamente determina como processo, o entrelaçamento do trabalho temático, no qual uma coisa segue à outra, somente o torna possível em geral a notação fixa; as complexas formas de interconexão pelas quais a sucessão se organiza interiormente como tal seriam inadequadas para uma música improvisatória, sem escritura.⁴¹⁹

A partir dessa dupla determinação é que Adorno passa a refletir sobre a superação dialética da composição motivico-temática a que visa afirmando, em termos gerais, que a mesma consistiria primeiramente no domínio compositivo da relação entre a forma temporal e o conteúdo musical. A dialética entre estática e dinâmica decorre do fato de que para poder manter sua função, o

⁴¹⁹ Ibidem, p. 516.

desenvolvimento necessita de algum ponto de referência que se mantenha minimamente fixo. Esse ponto, em *Vers une musique informelle* é novamente a figura, a qual Adorno aponta contra a fixação serial nos puros sons isolados. O som possui apenas uma função crítica com respeito às figuras na medida em que lembram ao sujeito o limite material estático do qual depende seu dinamismo expressivo. Porém, a primazia da figuração sobre o pontilhismo é o ponto central a partir do qual Adorno busca uma concepção renovada da dialética da forma musical. Não reconstruiremos o modo mais abstrato como Adorno se aproxima em *Vers une musique informelle* dessa concepção, mas o faremos com a ajuda de um outro ensaio do mesmo ano de 1961 que apresenta uma exposição mais concreta da mesma. Na seção final que segue, a dialética entre o particular e o universal cristalizada na relação entre as figuras e a forma, central ao conceito adorniano de música informal, será mais bem explicado junto à interpretação tardia de Adorno da música atonal livre de Berg.

Epílogo: Berg como modelo precoce de *musique informelle* e a reelaboração dialética do organicismo musical

O ensaio de Adorno *Descobertas composicionais de Berg*, que originalmente fora apresentado no rádio em 1961, pode ser visto como uma continuação da reflexão presente em *Vers une musique informelle*, que fora apresentado em forma de conferência na edição desse mesmo ano dos cursos de verão de Darmstadt. Em comparação com este último, o texto sobre Berg é pouco comentado, não obstante trazer aspectos fundamentais da conferência de Darmstadt para um terreno um pouco mais concreto ao se referir a obras específicas de Berg como modelos precursores da ideia de música informal, com isso tentando elaborar em termos musicais mais explícitos alguns conceitos que na conferência podem parecer ter sido tratados de um ponto de vista demasiado distanciado da realidade composicional.

Seguindo uma das orientações gerais de *Vers une musique informelle*, o ponto de partida para o texto em questão sobre Berg é a constatação de uma tendência à mudança na situação da composição de vanguarda no início da década de 60, uma mudança que podemos dizer vinha tomando forma já há alguns anos frente ao programa mais estrito do serialismo integral elaborado no período que se seguira imediatamente à Segunda Guerra. Dito de outra maneira, trata-se inicialmente da constatação do esgotamento da fase de apropriação do legado weberniano que levava ao chamado estilo pontilhista, ou *punktueller Musik* nas palavras de Stockhausen, em obras como a *Sonata para dois pianos op. 1* de Goyvaerts, *Structures Ia* de Boulez ou ainda *Punkte* do mesmo Stockhausen; um estilo no interior do qual Adorno já havia diagnosticado a tendência à perda de tensão estética com a racionalidade da realidade empírica, à falta de um sentido formal imanente e à estatização musical tributária da carência de articulação de relações dialéticas entre os momentos musicais particulares e destes com a totalidade da forma. Para Adorno, essa carência de articulação deveria ser entendida como reflexo direto do ideal de serialização integral e uniforme de todos os parâmetros musicais. Esse diagnóstico como vimos, o levava a afirmar sua tese polêmica sobre o envelhecimento da Nova Música já dez anos antes, em 1951.

Mas no texto de 1961 sobre Berg não se trata mais somente de lançar mão da crítica ao estilo pontilhista, ao ideal da *Klangkomposition* e ao pensamento musical paramétrico à base da ideia mais ortodoxa do serialismo integral. Como Adorno não deixa de mencionar aqui, essa ideia já havia sido enriquecida e alargada, o estilo pontilhista sido deixado para trás há bastante tempo pelos compositores mais importantes. Pelo menos desde obras como *Le marteau sans maître* de Boulez, *Gruppen* de Stockhausen e *Il canto sospeso* de Nono que um movimento de abertura em direção a caminhos menos ortodoxos estivera no horizonte das poéticas dos compositores seriais. Por outro lado, as críticas anteriores de Adorno em torno da tendência à estatização e à espacialização unilateral da música, que já concernia o filósofo de maneira mais explícita desde a *Filosofia da Nova Música*, são pressupostos aqui, no início da década de 60, para a reavaliação do problema referente à relação entre o material pós-tonal e o problema das grandes formas autônomas na música do período atonal livre de Berg.

A recusa de Berg (e também de Schoenberg) em função de Webern como modelo compositivo pelos compositores seriais do pós-guerra, que no nível teórico-crítico pode ser bem exemplificada pelos ensaios de Boulez de 1948 e 1952 sobre os compositores⁴²⁰, textos que deixam claro o quanto a busca pela superação radical de qualquer referência ao material musical tradicional levava os compositores da nova geração a não ver na música do autor do *Wozzeck* senão uma manifestação tardia de romantismo, assim como, no caso de Schoenberg, uma discrepância gritante entre o material avançado e as velhas formas; essa recusa não será no texto de Adorno objeto de um desejo de ratificação, ou algo do gênero. Adorno deixa claro que o intuito de sua recuperação de alguns pontos essenciais da técnica composicional e da música de Berg no contexto musical do início da década de 1960 se deve à convergência de um diagnóstico mais amplo a respeito da situação da composição musical atual em 1961 com um ponto anterior da evolução da composição no interior da Nova Música. Esse ponto crucial como vimos em *Vers une musique informelle*, refere-se à transição do atonalismo livre para o

⁴²⁰ Cf. Pierre Boulez. *Apointamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 211-215.

dodecafonismo. Aqui, no texto sobre Berg, essa conjunção histórica no interior da vanguarda musical retorna nos seguintes termos:

Esta é talvez a correspondência mais determinante entre Berg e o espírito em formação hoje em dia. Sabe-se que Schoenberg justificava o dodecafonismo com a impossibilidade de escrever em livre atonalidade formas instrumentais grandes e verdadeiramente autônomas. (...) Esta argumentação, e com ela a sistemática aspiração do dodecafonismo à totalidade é refutada por algumas peças de Berg nascidas antes do dodecafonismo ou nos anos de seu começo. (...) Nessas obras [Berg] iludiu ao mesmo tempo esse violento momento do estabelecido e ordenado que se percebe na atual crise da composição serial e que sem dúvida deu lugar aos experimentos aleatórios. Berg realizou a possibilidade de grandes obras na livre atonalidade das quais se duvidavam no início do dodecafonismo.⁴²¹

A confluência dos dois momentos históricos, a passagem da fase atonal livre para a música dodecafônica serial, por um lado, e a passagem da fase serial para a pós-serial por outro transparece nitidamente também no trecho seguinte, cujo final aponta para o sentido da recuperação da problemática das grandes formas no interior da livre atonalidade junto ao debate sobre o esgotamento do paradigma serial mais radical em 1961:

Mas o que autenticamente mudou se refere não tanto à justiça para com Berg, à exigência de escutar sua música e não gritar automaticamente “*kitsch*” ali onde se encontra um efeito de dominante, como a situação atual da composição mesma. A questão da evolução meramente material não é hoje em dia tão essencial como a do que pode ocorrer com os meios conquistados, por mais que sua aplicação produtiva nunca deixe de repercutir sobre o acervo de material. A renovada e genuína necessidade de formas extensivas faz a disposição global panorâmica tão urgente como a ausência de escória no fenômeno individual. Evidentemente, alcançá-la unicamente a partir da série cabe hoje tão pouco como sempre.⁴²²

Afirmar que a questão da evolução do material não seria tão premente como a questão referente ao que se faz com esse material é uma maneira de

⁴²¹ Adorno, *Bergs kompositionstechnische Funde*. GS 16, p. 419.

⁴²² *Ibidem*, p. 414-15.

Adorno atualizar sua antiga preocupação com o problema da forma musical no interior da música dodecafônica, que como vimos, remonta ao início de sua produção ensaística sobre a música da Segunda Escola de Viena. É uma maneira clara de se insistir que a perspectiva de liberdade composicional aberta pelo rompimento com o sistema tonal não fora totalmente esgotada pela implementação do dodecafonismo e que, notadamente no início da década de 1960, as possíveis interpretações unilaterais a que suas teses sobre a historicidade do material musical puderam dar vazão são claramente refutadas por um argumento dialético centrado na ideia de que a novidade estética e sua função crítica no interior da sociedade não podem ser entendidas apenas em função do progresso da técnica. Como vimos, era possível entendermos nos termos da dialética entre natureza e história que a defesa unilateral do progresso nunca fora algo levado a cabo por Adorno. No entanto, até a década de 1930, é inegável que Adorno se vira obrigado a defender o progresso técnico do material em termos menos dialéticos do que passaria a fazer posteriormente. Aqui, em 1961, após Adorno ter diagnosticado a tendência dominante do serialismo integral como sendo a redução da produção estética à racionalidade técnica, sua ênfase recairá decisivamente no polo da forma frente ao polo do material, sendo junto a esse movimento que a música atonal de Berg passa a despontar como um objeto atual para Adorno no início da década de 1960:

... em Berg, cuja obra não é em sua maior parte dodecafônica e aquilo em que absorve o dodecafonismo ameniza o rigorismo deste, se armazenam todas as forças de organização que o purismo do material excluiu. Para a presente situação compositiva é atual porque, independentemente do dodecafonismo, desenvolveu procedimentos que se aproximam mais ao impulso primário da atonalidade, de uma *musique informelle*, que àquilo que a atonalidade racionalizou.⁴²³

Na sequência desse seu argumento no texto de 1961 sobre Berg, que visa fixar em que sentido deveríamos entender a atualidade da música do compositor, Adorno passa então a um esforço de conceitualização da noção

⁴²³ Ibidem, p. 415.

de grande forma na música atonal de Berg, primeiramente em termos gerais, através de uma discussão sobre a relação entre tematismo e forma, que já vimos ser central a toda interpretação adorniana e que resulta em uma interpretação sobre aquilo que poderíamos chamar de a concepção berguiana da noção de organicismo estético. Nesse momento inicial de sua comunicação, destaca-se o modo como Adorno aproximará a *aparência* inicialmente “caótico-vegetativa” da música atonal livre de Berg do caráter difuso dos impulsos expressivos do sujeito composicional, estratégia que resultará, como gostaríamos de sublinhar a seguir, na afirmação de que em Berg os impulsos mimético-expressivos, mediados *através* de seus extremos, os procedimentos técnico-formais, compreendem a dialética responsável pela doação subjetiva-objetiva de forma. Será junto a essa mediação pelos extremos das pulsões eróticas e da compleição técnica imanente que Adorno interpretará, posteriormente, esse aspecto mais imediato, “orgânico-inorgânico”, das formas berguianas em duas obras específicas, o segundo movimento do *Quarteto op. 3* e a *Marcha das Três Peças para Orquestra op. 6*. Vejamos em mais detalhes como essa linha de pensamento se desdobra.

Vimos em nosso comentário de *Vers une musique informelle* que a noção de organicismo não é completamente descartada por Adorno. Na verdade, nas mãos de Adorno o organicismo musical passa dialeticamente a apontar para uma noção que a princípio, em uma compreensão estética racionalista, poderia aparecer justamente como sua negação mais simples, a noção do informe. Nesse sentido é que, com o objetivo de esclarecer em que sentido a música atonal livre de Berg poderia ser encarada como um modelo precoce do ideal de música informal elaborado na palestra de Darmstadt em 1961, Adorno inicialmente traça uma comparação entre a pequena forma em Webern, modelo de um organicismo funcional levado a seu extremo e a grande forma em Berg.

A ideia central desenvolvida pelo filósofo aqui em relação ao modo como Berg alcança amplas formas musicais atemáticas e dinâmicas através de um tematismo absoluto não é nova na obra de Adorno. Desde seu primeiro texto sobre o compositor, de 1925, esse modo de se encarar os processos de variação e desenvolvimento motivico-temáticos na música de Berg está

presente em seu horizonte. O que Adorno faz é refinar uma ideia antiga. Da comparação entre Webern, que havia sido tomado como modelo pelos serialistas, e Berg, Adorno extrai uma diferença crucial para seu argumento:

Em Webern trabalho de detalhe significa perfilação do detalhe, até o ponto em que a estrutura breve se contenta com o contraste e a transição de poucas figuras. Em Berg, a moldagem do detalhe quer dizer algo assim como sua aniquilação, sua superação.⁴²⁴

Ao retomar aqui o núcleo de sua interpretação mais antiga sobre o sentido da variação motivico-temática em Berg, sua técnica da “transição mínima”, Adorno afirma que o resultado do tratamento “pantemático” do material no compositor do *Wozzeck*, quer dizer, que o modo particular como Berg incorporara a concepção de trabalho temático típico da escola de Schoenberg, uma concepção fundada no desejo de uma forma integral e orgânica, em que todas as ideias musicais seriam atravessadas por um material de base comum, é que essa concepção sofreria uma reviravolta, levando o tematismo a uma inversão dialética, à eliminação do tema como ponto de referência formal, ao atematismo. Contudo, com tal inversão a música de Berg não cortaria simplesmente os laços com o ideal da forma musical orgânica, passando a se estruturar através do princípio do contraste, como teria sido o caso, em termos gerais, no estilo expressionista aforismático de Schoenberg e Webern.

É preciso lembrar aqui que na *Filosofia da Nova Música* Adorno argumentara que o atematismo da fase expressionista de Schoenberg também resultava de uma concentração absoluta dos procedimentos de variação motivico-temáticos e que aí o resultado desse processo apontava justamente no sentido da substituição do fluxo temático-temporal imanente à composição, sua estruturação temática, pelo princípio do contraste, substituição que podia ser tomado como o ponto de contato entre o atonalismo livre e o dodecafonismo. Ponto de contato que Adorno interpretava como indício de que

⁴²⁴ Ibidem, p. 416.

a passagem de uma fase para outra poderia ser encarada talvez como apontando a uma necessidade material imanente. Maneira de dizer que o princípio básico do dodecafonismo, a concentração máxima na diferença de cada nota em relação às demais, implícito no postulado da não-repetibilidade de nenhuma nota antes de todas as outras terem sido enunciadas, princípio do contraste, portanto, já estar operando no âmbito do atonalismo livre de Schoenberg. Já no texto que estamos debatendo, a diferença entre a inversão do tematismo em atematismo em Schoenberg, Webern e Berg é descrita da seguinte maneira:

Na fase intermediária de Schoenberg, e ainda mais em Webern, o conceito de trabalho temático se tornou problemático pela autonomização do detalhe e pela constelação a partir dos contrastes; disso é o *Erwartung* de Schoenberg o paradigma que até hoje não se voltou a alcançar. Berg, não obstante, intensifica tanto o trabalho temático, o avance da composição como análise permanente, que por isso o trabalho temático acaba por perder seu sentido. Frente às mínimas unidades e os permanentes campos de dissolução, às vezes quase não cabe mais se falar de temas que se oponham entre si e se transformem de maneira perceptível. Aqui como ali se perfila um estilo atemático. Grandes formas como *Zeitmasse* e *Gruppen* de Stockhausen têm aspirado novamente a isso. Na inclinação à liquidação do tema, Berg, mais moderado segundo o material, foi inquestionavelmente mais radical que seus amigos. (...) Os movimentos autenticamente caóticos do período inicial devem sua forma não tanto a figuras parciais discretamente contrastantes umas das outras como ao impulso do todo que leva de uma coisa a outra, que conduz a campos de estrutura diferente, principalmente a graus de intensidade variáveis. Uma organização dinâmica substitui a estática baseada no contraste.⁴²⁵

O atonalismo livre e atemático de Berg, ao contrário daquele de Schoenberg descrito na *Filosofia da Nova Música*, não consistiria num estilo musical centrado na vivência e no registro sismográfico imediato de choques, como por exemplo, em *Erwartung*. Por trás das texturas caóticas da música atemática de Berg uma continuidade estrutural de fundo impede que a forma se despedace em fragmentos isolados ou mesmo em grandes seções simplesmente justapostas através de contrastes. Por outro lado, o organicismo de Berg não seria mais da mesma natureza que o organicismo tonal. Podemos

⁴²⁵ Ibidem, p. 418.

dizer que por trás das comparações efetuadas por Adorno entre o sentido dos processos de variação motivico-temáticos nos três compositores da Segunda Escola de Viena destacam-se dois modelos distintos de organicismo musical, um amparado na noção schoenberguiana clássica de trabalho temático e implementado a partir de seu conceito de variação em desenvolvimento e outro que seria característico ao modo como Berg incorporara o modelo schoenberguiano de maneira particular, de certo modo misturando-o com aquilo que Adorno chamou de técnica da variante em Mahler e com a arte da transição mínima wagneriana. O primeiro modelo implica sempre um ponto de referência fixo, um elemento auto-idêntico mínimo ao qual deverá ser remetido o resultado da variação. Esse modelo fora idealizado por Schoenberg a partir de sua interpretação da tradição da música tonal, notavelmente em um texto como *Brahms o progressista*, e constitui uma das bases para a técnica dodecafônica. Como demonstrou Severine Neff, trata-se de uma concepção de organicismo quase goetheana que baseia a expansão, a diferenciação, o crescimento e o desenvolvimento de uma forma na referência necessária de todas suas partes constituintes a uma forma de base originária, de cuja auto-identidade estável tanto os demais elementos diferenciais quanto o todo se decalhariam.⁴²⁶ Nas palavras de Webern esse modelo é exposto da maneira mais direta possível:

Um tema é apresentado. Ele é variado...todo o resto é baseado nessa única ideia; ela é a forma primária. As mais surpreendentes coisas acontecem, mas é sempre o mesmo. (...) a *Urpflanze* de Goethe: a raiz é na verdade nada mais que o caule, a folha, por sua vez, não é nada mais que a floração; tudo variações da mesma ideia.⁴²⁷

Como vimos, a leitura adorniana da noção de variação em desenvolvimento já aponta para a relativização do próprio tema. Por outro lado, por trás de sua leitura das formas atemáticas atonais de Berg encontramos um

⁴²⁶ Cf. Severine Neff. *Schoenberg and Goethe: Organicism and Analysis*. In: Christopher Hatch and David W. Bernstein (Eds.). *Music Theory and the Exploration of the Past*. Chicago: The University of Chicago. p. 409- 433.

⁴²⁷ Trecho de uma carta de 1932 de Webern para Schoenberg. Citado por Neff. Cf. op. cit., p. 409.

modelo dialético de um organicismo inorgânico, que extrapolará mesmo o sentido alargado dessa noção. Na verdade, tudo se passa como se em Berg a variação em desenvolvimento desse conta de descrever apenas a tendência sintética que trabalha no sentido do estabelecimento de unidade e identidade na não-identidade, não alcançando a tendência oposta de desagregação em direção ao elementar. Para além do domínio musical, a interpretação desse “dualismo variativo” da música de Berg se beneficia das reflexões de Freud em *Para além do princípio do prazer*, principalmente do acento posto sobre o conceito de pulsão de morte. O organicismo berguiano, assim como o aparelho psíquico descrito por Freud em *Para além do princípio de prazer*, seria dominado por uma tendência originária a retornar a um estágio inorgânico caracterizado pelo nível mais baixo de tensão entre interior e exterior, partes e todo, tendência que se expressaria através de uma força dissociativa que opera na contramão dos expedientes racionais mobilizados em função da doação de uma forma racional (no caso de Freud da ligação dos impulsos em uma representação de objeto) à dispersão material difusa mais elementar e informe.⁴²⁸ Daí a aproximação feita por Adorno do elemento desagregador na música de Berg com a pulsão de morte freudiana.

Contudo, isso não quer dizer que essa música redundaria na falta de forma proveniente da eliminação ou da morte do sujeito musical como mediador do sentido imanente à obra, ou, se quisermos levar em conta as reflexões anteriores de Adorno sobre o expressionismo schoenberguiano na *Filosofia da Nova Música*, que a falha do sujeito em absorver os choques

⁴²⁸ Para compreendermos em que sentido a teoria pulsional freudiana pôde se relacionar com a noção de organicismo estético para Adorno, no caso aqui com a reformulação dessa noção em direção ao conceito de *musique informelle* é extremamente relevante lembrarmos, com Safatle, que “Freud acaba por operar, no interior de sua teoria das pulsões, com um conceito muito peculiar de natureza. Pois a tendência em utilizar a teoria das pulsões para explicar princípios de conduta de organismos *em geral* (o que não deixa de ser certa “atualização” de princípios explicativos holísticos próprios à psicofísica do século XIX) deve ser vista como um conceito não tematizado de natureza. Algo como uma natureza que não se deixa pensar a partir de figuras do ciclo vital ou de alguma forma de funcionalismo ordenador, mas que só se manifesta necessariamente como resistência à integração a todo e qualquer princípio de determinação positiva.” Vladimir Safatle. *Grande hotel abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 138. Em seu artigo citado acima, Neff nos mostra que apesar de Goethe trabalhar em suas reflexões botânicas com as noções de duas forças contrárias que impeliriam o organismo tanto no sentido de seu núcleo originário quanto naquele da *Gestalt* última, a *vis centripeta* e a *vis centrifuga*, traço que segundo a autora estaria conservado também no conceito schoenberguiano de monotonalidade, trata-se, antes de tudo, de um modelo que destaca o papel construtivo, aglutinador, progressivo e capaz de estabelecer identidade entre partes e todo.

provenientes do exterior desembocasse na desagregação do contínuo temporal subjetivo imanente. Frente à clássica oposição entre tema e desenvolvimento, que permaneceria operando mesmo em Schoenberg e Webern, a *vis centrífuga* do desenvolvimento e a *vis centripeta* do retorno ao elementar passariam a emaranhar-se como um e mesmo fenômeno na música de Berg. Formar aqui significa paradoxalmente também tornar informe. Não apenas (re)formar ou (de)formar um tema desenvolvendo-o, mas sim acolher um processo contínuo de complexificação da textura musical por intermédio da decomposição quase obsessiva do material. Assim, a expansão temporal dos movimentos atonais informais de Berg, o segundo movimento do *Quarteto op. 3* e a *Marcha* do op. 6 não nasceriam do estabelecimento e do estreitamento progressivo de diversos graus de mediação entre os temas e os demais elementos constituintes da forma, mas sim como que de uma proliferação entrópica de elementos diferenciais característicos, de um acúmulo de restos musicais, elementos mínimos. Se quisermos manter a noção de um tempo construído a partir de um material musical apresentado no início, que passa por processos de desenvolvimento e que por fim retorna a si, deveremos descrever a música de Berg, como o faz Adorno, em termos semelhantes ao que seguem: em Berg partir-se-ia de elementos sempre menores que um tema e acabar-se-ia junto a eles, o resultado do processo de transformações por que passa esse material constituindo o aspecto informal de sua música:

As unidades básicas a partir das quais se amalgamam os movimentos de Berg, e certamente os mais berguianos dentre eles, e que ele varia incansavelmente, são escolhidos de maneira absolutamente minimal, em certo modo diferencial. Se algo em música fez pensar alguma vez no Tachismo é esse princípio, décadas mais antigo que a palavra em pintura.⁴²⁹

A referência nesse texto ao pintor Bernhard Schultze e ao Tachismo, segmento da *art informel* alemã da década de 1950, serve para Adorno reforçar o aspecto amorfo, difuso e caótico da *expressão* que resulta das *texturas* atemáticas da música de Berg. O elemento a princípio alheio à forma e ao

⁴²⁹ Ibidem, p. 418.

sujeito racional, o “representante pulsional” informe, é acolhido no seio da própria forma e opera no sentido da desagregação no interior da agregação. Mais uma vez Adorno não deixa de lembrar que essa *aparência* da música atonal livre de Berg, decorrente de sua tendência à decomposição, é o que geralmente levava sua música a ser tomada como ainda presa ao universo sonoro do romantismo tardio de Wagner e à *decadence fin de siècle*, impressão que, ao contrário de ser rechaçada pelo filósofo, é utilizada para reformular a relação da forma informe de Berg com a noção de organicismo, subvertendo-a frente a unilateralidade da concepção estrutural da totalidade nos serialistas. A admissão dos “impulsos eróticos” estranhos ao eu, do aspecto “anti-higiênico” como os agentes mesmo da forma em Berg é o que justifica, ou estaria na base, da idiossincrática técnica de variação do compositor. Para Adorno, o atematismo de Berg, sua recusa ao tema, não significa falta de inspiração melódica, falta de um ponto de referência subjetivo mínimo no interior da obra, mas antes deixa entrever sua preocupação com a consecução do todo, a não concentração na imagem da autenticidade expressiva representada pelas belas melodias obsedantes, constituindo isso aquilo que impulsiona sua música para frente e de volta ao virtualmente nada, nesse processo deixando entrever um processo de constituição subjetiva que não depende mais da posição inicial de uma imagem sonora de um sujeito musical autoidêntico, cujo representante no interior da obra havia sido justamente o tema ou a ideia inspirada (*Einfall*):

A razão puramente musical da microtécnica de Berg não é, evidentemente o que o rancor e o preconceito vulgar tacham de falta de inspiração, mas sim o afã de, mediante a atomização do material compositivo, alcançar uma espécie de decomposição quantitativa, um todo de densidade extrema, sem fissuras nem ângulos, sem o elemento perturbador de formas parciais por assim dizer acabadas em si. (...) A concepção de um organismo engrenado, que se expande instintivamente subtraiu das figuras individuais sua sensualidade habitual; mas esta não diminuiu a substância musical de Berg.⁴³⁰

⁴³⁰ Ibidem, p. 416-17.

De uma ideia inspirada como “selo da subjetividade”, como Adorno afirma na *Filosofia da Nova Música*, desse elemento musical que desde o Romantismo ostentara a função de enunciar o sujeito na música, ao mesmo tempo em que servia como função estruturante e ponto de referência formal, passamos, com o atematismo de Berg, a uma percepção do sujeito musical como um organismo musical entendido numa chave materialista radical, como um corpo vivo, porém já sempre submetido ao processo temporal de decomposição. As formas parciais a que se refere Adorno acima dizem respeito aos temas ou a complexos e estruturas temáticas bem delimitadas. A concepção schoenberguina do organicismo temático baseava-se na função inalienável dos temas, ou pelo menos das figuras fundamentais e da série como denominadores comuns para todos os eventos de uma composição. Mesmo seu conceito de monotonalidade pode ser visto como um reflexo desse tipo de organicismo, que pretende referir a multiplicidade de tudo o que ocorre em uma forma a uma forma básica de referência.

A reinterpretação da noção de organicismo que Adorno visa aqui tendo em vista a música atonal livre de Berg aponta no sentido de uma superação da necessidade de um modelo de base, seja ele qual for, a partir e em referência ao qual o processo de formalização da totalidade se efetuará. O atematismo berguiano desenharia um processo dialético *ohne Leitbild*, um universo sonoro constelacional de centro ausente ou indeterminado em cujo interior todos os elementos e momentos se aproximam e parecem aparentados a todos os demais, ao mesmo tempo em que uma força centrífuga impulsiona tudo a se afastar e se desagregar continuamente. A imagem da liberdade composicional em Berg esboça-se como a superação mais bem acabada, no pensamento de Adorno, da dicotomia entre forma e expressão, já que a ideia temática, diferencial expressivo, e a arquitetura formal deixam de se enfrentar de maneira dicotômica, um dissolvendo-se no outro. É pensando nessa unidade dialética dos opostos em Berg que Adorno caracteriza o instinto ou o senso formal de seu antigo professor de composição:

A continuidade total, a lógica mais densa na progressão, por conseguinte um grau altíssimo de organização, não se combinam meramente com um emaranhado de selva, uma tendência ao caótico, mas ambas as coisas se fundem imediatamente em uma. (...) Talvez seja este o ganho mais importante de Berg e o que demandou o máximo esforço, o fato de que sua autodeformante música conserve o domínio de si e da forma. Pese a essa engrenagem, a essa concreção em sentido literal, pese a seu temor aos contrastes, a um sentido do tato tornado musical, por assim dizer, ao qual é insuportável toda brusquidão, está distintamente articulada. Por semelhantes que possam ser seus momentos entre si, igualmente são, no entanto, também diferentes.⁴³¹

Vimos desde o início de nosso trabalho que do material emancipado da tonalidade poderia se afirmar que era percebido e caracterizado pelos compositores potencialmente como amorfo e indistinto, porque liberado da hierarquização no interior do sistema tonal, e que dessa caracterização surgia constantemente a ameaça da falta de diferenciação formal e temporal. Essa ameaça era sentida, por outro lado, como uma tendência à permutabilidade inconsequente entre os estratos do material, ou com a planificação dessensibilizadora, ambos os aspectos já sendo legíveis nos inícios da música dodecafônica. Lembremos como o problema da permutabilidade fora percebido por Adorno já em sua interpretação da *Serenata* de Schoenberg, em 1925. Quanto ao segundo ponto, basta lembramos que constitui o ponto de chegada da crítica efetuada ao dodecafonismo serial na *Filosofia da Nova Música*.

Na música atonal livre de Berg, tudo se passa como se esses problemas, ambos referentes ao problema maior de como extrair diferenciações formais do interior de um material amorfo e indistinto convergissem com a formulação adorniana do ideal de uma forma informal, de uma música informal. A música atonal livre de Berg seria um modelo de como a extração de relações formais imanentes ao material pôde ser efetuada sem que para isso o compositor precisasse recorrer a procedimentos prévios de ordenação material e de determinação formal, como a técnica dodecafônica, a planificação integral serial ou mesmo os procedimentos aleatórios. Por fim,

⁴³¹ Ibidem, p. 417.

vejamos agora em mais detalhes como Adorno interpretou essa possibilidade junto a duas composições específicas de Berg em seu texto de 1961.

Segundo Adorno, a primeira composição de Berg a demonstrar claramente seu impulso em direção a um estilo atonal atemático informal é o segundo movimento do *Quarteto de cordas op. 3*, um movimento que a princípio poderia ser tomado como ainda amparado num modelo externo de rondó, mas que no entender do autor, consiste em muito mais do que isso. Isso porque o que deveria ser aí o elemento fundamental dessa forma, o retorno periódico do *refrain*, é concebido de maneira altamente livre a partir da versão berguiana das técnicas de variação que dissolvem drasticamente a substância do material que deveria retornar como algo idêntico. Com isso, a percepção da forma em termos arquitetônicos, em termos de enunciações de seções a partir da retomada de material temático idêntico em maior ou menor grau e que viria a cortar e marcar por assim dizer “verticalmente” o decurso linear do processo de transformação temporal da forma é grandemente relativizada, relativizada a ponto de se tornar imperceptível, ou pelo menos não mais perceptível em termos formais funcionais, que é onde Adorno quer chegar.

De uma concepção arquitetônica da forma e, portanto, ainda enraizada na tonalidade, passa-se a outra semelhante à linguagem, à “prosa desatada” (*ungebundener Prosa*), como se expressará Adorno referindo-se a reinterpretação dinâmica do rondó nesse movimento. Com essa modificação estrutural, muda igualmente o modo de audição “adequado” à experiência estética da obra. A escuta estrutural aqui, nos dirá Adorno, não consistirá no reconhecimento do retorno de elementos idênticos e na identificação das partes formais, mas sim de uma escuta que podemos chamar de mimética, que se abandona e se deixa levar pelo fluxo de transformações do material acompanhando-o em suas múltiplas metamorfoses. Seguindo a chave de leitura que Adorno desenvolvera já desde seu primeiro ensaio sobre Berg, os modelos de forma-sonata recebem aqui uma crítica imanente capaz de superar a exterioridade de ditos modelos por intermédio da universalização do desenvolvimento dinâmico, motivico-temático, do material, desenvolvimento que no entender do autor, porém, no limite não poderá mais ser entendido em

termos temáticos tradicionais, mas sim como um atematismo fundado no trabalho com figuras e motivos fundamentais, subtemáticos.

Adorno admite que é possível que percebamos ainda nesse movimento uma certa referência ao modelo do rondó, que não desaparece por inteiro da peça de Berg, já que alusões ao material do início da peça, ainda que altamente variadas, ainda possam ser detectadas. No entanto, dada à fragilização radical da referência temática da composição, à dissolução do tema no interior do fluxo variacional, essas “pseudo-recapitulações” perdem sua função generativa no interior da forma, o que deixa o caminho aberto para que uma outra forma possa passar a ser construída “abaixo” e para além de todo modelo pré-estabelecido. Isso quer dizer que com a desfuncionalização do tema, outros aspectos do material da composição passam a ostentar funções formais e os próprios restos de identidade temática passam a ser investidos com outras funções que não àquelas que antes se esperavam dos temas. No caso do segundo movimento do op. 3 de Berg as alusões ao refrão são entendidas por Adorno como não mais ligadas ao estabelecimento de referências temáticas em sentido melódio-harmônico, mas como elementos de ligação, ou seja, o contrário do que deveria ser, já que a função habitual desempenhada pelo *refrain* em um rondó é a articulação, a cesura temporária e a interpolação e não a ligação que implica em continuidade. Para cumprir a função de articulação antes desempenhada pelos temas, além do trabalho subterrâneo com as figuras fundamentais, que Adorno explorara já em seus textos anteriores sobre Berg, o autor chama a atenção aqui para outros aspectos da técnica composicional de Berg, que passam a privilegiar outras dimensões do material da peça investido-as de funções formais.

Do contínuo potencialmente indistinto do material atonal livre, onde todos os elementos tendem a ser nivelados uns pelos outros, Berg arrancaria distinções por meio da *caracterização*, pelo uso recorrente de materiais de modo típico no interior de uma mesma obra. Como exemplo desse procedimento caracterizador, que Adorno vê como fundamental para o desenvolvimento posterior de Berg como compositor de óperas, aqui, em relação ao segundo movimento do op. 3, são mencionadas certas “harmonias condutoras”, os acordes em tremolo que aparecem pela primeira vez no c. 38,

e que retornam modificados ao longo de todo o movimento em distintos momentos, e certas “figuras de arabesco dissolvidas” (*arabeskenhaft aufgelöste Figuren*) como assumindo o papel de articulação formal. Em comparação com o dodecafonismo, que teria deixado a dimensão harmônica inteiramente a cargo da construção polifônica, o que conjuntamente com a nivelação das notas no interior da série teria contribuído para uma perda significativa nas possibilidades de criação de tensões harmônicas, o uso caracterizador dos acordes na música atonal livre de Berg apontaria para uma alternativa que não haveria sido esgotada pela música dodecafônica e que poderia ainda ser alvo de interesse no interior da música pós-serial.⁴³²

Adorno conecta essas considerações sobre a natureza do “tematismo atemático” de Berg e sobre a relação entre a caracterização alegórica de materiais musicais no quarteto op. 3 com a problemática maior a respeito da forma, do caráter de linguagem, do sentido e do tempo musical em seu texto de 1961, já que essa interpretação em torno da superação da exterioridade dos modelos formais tradicionais é tomada, conjuntamente com aspectos da técnica composicional de Berg, responsáveis pelo caráter extensivo e dinâmico de sua música atonal livre, como atuais para o contexto pós-serial. A partir do momento em que o trabalho motivico-temático recebe essa inflexão berguiana que dissolve as unidades básicas de sentido musical como o tema em uma textura atemática sem grandes contrastes estruturais, o caráter da forma como um todo seria reconcebido na obra berguiana em termos não muito diferentes, para Adorno, do que em alguns desenvolvimentos pós-seriais, como a composição por campos de Stockhausen, por exemplo. É isso que Adorno parece ter em mente quando afirma que o modo como Berg concebera a estrutura musical global de uma peça como o segundo movimento do op. 3, por meio de uma “reinterpretação sumamente original do método do trabalho motivico-temático”:

⁴³² Nas palavras de Adorno, as harmonias condutoras de Berg são “sons atonais, porém inconfundivelmente característicos, nunca meramente resultados. Com função geradora de forma podem repetir-se em passagens de cesura, advir inclusive, sob certas circunstâncias, como na cena campestre de *Wozzeck*, elas mesmas temáticas.” Ibidem, p. 421.

(...) só se tornou visível na práxis compositiva mais recente. Ao invés de por temas ou por complexos temáticos, se compõe por campos. De cada um desses campos um caminho leva a outro [campo], mas nenhum é já a consequência ou resultante do precedente. [Os campos] estão com direitos iguais uns juntos dos outros no mesmo plano: protótipo daquilo no que deve se converter o procedimento sinfônico uma vez esgotados não meramente o esquema da sonata, mas também o espírito da mesma. As unidades dos movimentos são sempre seções. Sua conexão é estabelecida pela cisão motivica mediadora (*vermittelnde motivische Aufspaltung*); sua caracterização, apesar disso, as mantém [as seções] como todos parciais, através do traço dominante do campo.⁴³³

Adorno estava a par das ideias mais recentes de Stockhausen em relação ao tempo musical, fundadas na busca pela unificação e pela articulação das dimensões vertical e horizontal, rítmica e melódica, no interior da prática serial. Disso resulta a aproximação que Adorno faz nesse mesmo texto que estamos comentando entre o informalismo berguiano e duas das composições que surgiram do seio das reflexões de Stockhausen em *...Como o tempo passa...*, *Zeitmasse* e *Gruppen*, esta última justamente uma peça para três orquestras e que, ao que tudo indica, parecia apontar aos ouvidos de Adorno para uma preocupação com certo ideal de sinfonismo pós-sonatístico que encontrara nas *Peças para orquestra op. 6* de Berg uma formulação anterior que estaria menos distanciada de ocorrências atuais no interior da música serial do que se gostaria de pensar.

Esse tipo de paralelo é explorado por Adorno principalmente junto à ideia de se mediar os aspectos estático-arquiteônicos da forma com àqueles dinâmicos. Trata-se de um traço fundamental da concepção adorniana de uma *musique informelle* esse esforço em não abdicar completamente do caráter processual teleológico do tempo e da forma musical. Por outro lado, estaríamos

⁴³³ Ibidem, p. 430. A noção de campo e de campos de diferentes tamanhos e características é de fundamental importância no célebre artigo *...como o tempo passa...* de Stockhausen, justamente quando o compositor reflete sobre como estabelecer articulações de ordem formal, isto é, referentes à forma global e à divisão em seções de uma composição no interior do contínuo temporal. Sabemos de nossa análise de *Vers une musique informelle* que Adorno estava a par desse texto, ainda que admita não o ter compreendido totalmente. A alusão aqui, assim como as referências a obras específicas de Stockhausen não podem, naturalmente, ser compreendidas como referências literais à poética deste último, nem por isso deixam de documentar uma apropriação engenhosa da parte do filósofo. Para uma leitura explicativa da teoria de Stockhausen sobre o contínuo freqüencial-temporal cf. Florivaldo Menezes. *A teoria da unidade do tempo musical de Karlheinz Stockhausen*. In: Idem, *Música Maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Edunesp, 2006. p. 258-68.

nos afastando do que Adorno tencionava, se entendêssemos essa preocupação como uma afirmação unilateral em torno da necessidade de se conservar uma temporalidade de caráter progressivo na música pós-serial, como se frente à estatização e à espacialização diagnosticadas como traços fundamentais desta música, restasse apenas insistir em uma concepção tradicional do tempo musical. A nosso ver não se trata disso. E aqui mais uma vez o exemplo de Berg parece proporcionar ao filósofo justamente um modo de se conceber dialeticamente o tempo e a forma musicais sem que a dialética entre espaço e tempo seja dissolvida em um polo da relação em detrimento do outro.

Com sua negação determinada do rondó no segundo movimento do quarteto op. 3, Berg realizaria seu *tour de force* na medida em que incorporaria os momentos de estaticidade arquitetônicas da obra como funções mesmo do desenvolvimento processual do material. Apenas que aí a função dos restos de identidade temática não possuiriam função recapitulatória e sim de ligação, como vimos. Mais do que isso, o tempo musical em Berg, se o tratarmos como decorrente dos processos de transição mínima, do movimento quase respiratório de sua estrutura paradoxal, que alterna a decomponibilidade obsessiva do material com a composição de complexos, retornando por fim aos elementos diferenciais, teremos que encarar sua temporalidade como de ordem quase mítica, como a temporalidade inerente ao contínuo tecer e destecer de Penélope ao qual alude Adorno em sua monografia sobre o compositor.

A articulação da forma por campos, que Adorno dirá ser característica do op. 3/2 de Berg e onde em “cada um desses campos um caminho leva a outro [campo], mas nenhum é já a consequência ou resultante do precedente” nega a transposição musical do princípio de causalidade em termos demasiado realistas para o interior dos processos de variação e desenvolvimento musicais, algo que o filósofo havia já criticado ao chamar a atenção para a perda de tensão entre a racionalidade estético-musical e a racionalidade científica nos jovens serialistas. Por outro lado, isso não quer dizer que a forma adviria completamente estática, mas sim que, à medida que não se possui mais o referencial inicial perder-se-ia, da mesma maneira, um telos único para o

processo de desenvolvimento. No tocante à estruturação “temática” da obra, isso será descrito por Adorno como o que segue:

O autenticamente dinâmico desse final de quarteto, o impulso desatado, reinterpreta de maneira sumamente original o método do trabalho motivico-temático. Isto é, as figuras drásticas não são, como em Brahms e sem exceção em Schönberg, definidas antes de tudo ritmicamente e logo modificadas como modelos, mas sim que de um complexo sempre se extrai um momento no qual, seja qual for a sua índole, sente-se uma força geratriz, se o isola, tenciona, o transforma no seguinte, sem referências a nada previamente estabelecido como fixo e, portanto de modo totalmente não esquemático. Isso pode, sem dúvida, passar pela fórmula técnica da proliferação orgânica na composição de Berg, dessa ideia de um denso tecido que talvez fosse sua essência.⁴³⁴

De um material precedente sempre se conserva um “resto”, como dirá Adorno no livro sobre Berg, que impulsionará o movimento para frente sem que esse resto converta-se num valor propriamente e funcionalmente temático. Mas se no movimento final do quarteto de Berg o elemento espacial arquitetônico, o resquício do modelo de rondó, ainda podia ser discernido, ainda que fosse completamente incorporado em função do dinamismo da variação, na *Marcha*, última das *Três peças orquestrais op. 6*, o caráter de prosa desatada a que se refere Adorno como traço fundamental do estilo informal de Berg predominará em um grau ainda maior. De todas as peças compostas por Berg, sem dúvida é nessa *Marcha* que Adorno localizava o modelo precursor mais forte de um estilo musical da liberdade, de uma música informal capaz de fazer frente ao problema do nominalismo da forma.

Aos ouvidos de Adorno, a *Marcha* era claramente a peça mais complexa produzida por Berg e talvez aquela composição na qual o ideal de sinfonismo do compositor tivesse alcançado sua formulação mais radical e bem sucedida.

⁴³⁵ Essa complexidade dizia respeito, para além dos processos de variação atemáticas desenvolvidos por Berg, primeiramente a sua concepção textural, a

⁴³⁴ Adorno, op. cit., p. 421-22.

⁴³⁵ “Se a transição a grande prosa musical, com a tendência à composição totalmente informal, no final do *Quarteto* cumpriu-se ainda em contato revulsivo com a sonata, o pleno estilo compositivo da liberdade se alcança no último movimento anterior a *Wozzeck*, a *Marcha* das *Três Peças para orquestra op. 6* (...). Ibidem, p. 422-23.

sua textura polifônica em muitas camadas e a quantidade de material diverso superpostos. É a partir dessa característica fundamental da *Marcha* que no texto de 61 Adorno passa a considerar o problema da extensividade formal e do tempo musical nessa composição. Mais do que em qualquer outra peça, no op. 6/3 Berg teria sido “o primeiro a perceber plenamente, em uma composição de amplas dimensões, que a irreversibilidade do tempo contradiz no mais íntimo a recorrência de algo idêntico”.⁴³⁶ Como Berg lidaria com esse problema sem precisar do apoio da contrapartida espacial trazida pela alusão, ainda que extremamente variada, dos modelos formais da tradição? Como construir uma grande forma instrumental dinâmica sem nenhuma referência a modelos externos de articulação formal?

Conjuntamente ao uso de elementos idiomáticos oriundos do universo formal das marchas, como o ritmo pontuado, as apojaturas e as tercinas de fanfarra, legítimos “traços de escrituras” que seriam traspostos alegoricamente para o interior do material atonal, servindo como elementos característicos com função gerativa, a ausência de pontos de referência formais capazes de fornecer a contrapartida estática ao princípio do desenvolvimento todo abarcante encontraria uma solução no estabelecimento de *tempi* diversos para diferentes momentos da forma, o que os caracterizaria e distinguiria uns dos outros. Com essa estratégia, além de se alcançar articulação entre seções, alcançar-se-ia continuidade, já que:

...a sensação de uma nova seção somente se produz quando o desenvolvimento desemboca quase definitivamente em um novo *tempo*. O que mantém junto o todo é a corrente de avance inconstante. Esta surge nas conexões motivicas abaixo da superfície; não se persegue nenhum ritmo contínuo, nenhum *ostinato*.⁴³⁷

Berg estende aqui, portanto, um princípio presente em sua música desde a *Sonata op. 1*. Por outro lado, na interpretação da *Marcha*, a contradição entre o elemento espaço-vertical e temporal-linear é novamente

⁴³⁶ Ibidem, p. 423.

⁴³⁷ Ibidem, p. 424.

remetida à ideia de que, como modo de superação do impasse, o primeiro seria estabelecido como função do segundo, do desdobramento linear da música, só que nesse caso, o elemento vertical é representado não mais pela recorrência de uma seção baseada em um resto temático, mas pela expansão polifônica da textura. Dito de modo o mais simples, na interpretação de Adorno Berg empilharia tanto material polifonicamente que a estrutura musical ganharia seu ímpeto linear do peso vertical das vozes da polifonia. A saturação do espaço musical polifônico, delimitado pela instrumentação, alcançaria uma densidade tão grande a partir da qual a expansão horizontal se tornaria inevitável, com isso a textura não permanecendo estática.

Adorno usará a expressão “infinitude vertical” (*vertikale Unendlichkeit*) para se referir a essa característica da *Marcha*, uma característica que o autor verá como proveniente da fantasia compositiva de Berg, não sendo devedora de nenhuma técnica *ad hoc* para ser implementada. Tal superposição insaciável de materiais e de vozes Adorno vê no texto de 1961 como uma espécie de contrapartida aos impasses formais alcançados pelo serialismo e associados pelo autor com a modelação das práticas deste na pureza cristalina e ascética do contraponto weberniano. Já em sua crítica à técnica dodecafônica na *Filosofia da Nova Música* Adorno havia chamado a atenção para o problema da sobredeterminação que os procedimentos canônicos à base de todo o dodecafonismo de Webern representavam frente à ideia de que a série deveria de ser capaz de afiançar a coerência estrutural e a coerência formal da composição. Além disso, aí a nivelação das notas pela série, ao atingirem a melodia, faria se sentir igualmente no jogo polifônico entre as vozes como perda de tensão e tendência a homofonia.⁴³⁸ Como que tendo em vista a proposição de uma alternativa, portanto, aqui Adorno lança luz sobre a relação entre contraponto, forma e tempo musical no interior do atonalismo livre e do “caos organizado” (*veranstaltetem Chaos*) da *Marcha* de Berg:

Quanto mais se juntam as vozes (quase se pode dizer: se confundem), tanto mais se assemelham, em um sentido quase

⁴³⁸ Em sua análise das *Structures* de Ligeti havia demonstrado alguns anos antes que, no interior do serialismo integral, esse problema apenas se agravava. Cf. Ligeti, op. cit.

plástico, a um emaranhado (*Verknotung*). A simultaneidade de inumeráveis acontecimentos melódicos é imediatamente tensão; as relações que travam entre si apontam para além de si, a uma progressão e uma solução. A força acumulada no simultâneo se converte no sucessivo.⁴³⁹

Contudo, não devemos pensar nessa plenitude polifônica de aparência luxuriante da *Marcha* como algo que recairia aquém da crítica ao ornamental levada a cabo pela Segunda Escola de Viena e pelo construtivismo serial. Por mais que a natureza de Berg não se mostrasse avessa ao representante puramente sensual e erótico da música, como podemos depreender da caracterização do compositor efetuada por Adorno, o excesso aqui é pensado em função da construção e da forma. Parafraseando a *Teoria Estética*, poderíamos dizer que na *Marcha* o sujeito musical se abandona em graus variados de sua autonomia aos impulsos miméticos, porém nunca deixando de lado sua responsabilidade artística perante a forma. Devido a isso é que, paradoxalmente, essa textura caótica da *Marcha* poderá ser encarada, também, como possuindo um caráter simples. Simples no sentido de que, devido à presença de um sujeito musical sensível ao potencial estético do material, a toda ameaça desagregadora trazida por este saber-se-á conduzir a seu lugar e sua função no interior da constelação formal. Berg desvenda o material e transmuta-o em forma se valendo da mesma conjunção entre mimesis e racionalidade com que Ulisses sobrevivera às Sereias, a astúcia, outro nome apenas, talvez, para a fantasia e o senso formal frente ao material.

⁴³⁹ Adorno, op. cit., p. 425.

BIBLIOGRAFIA

1. Volumes dos Gesammelte Schriften de Theodor Adorno citados no texto

Band 1. *Philosophische Frühschriften*

Band 2. *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen*

Band 3. *Dialektik der Aufklärung*

Band 6. *Negative Dialektik; Jargon der Eigentlichkeit*

Band 7. *Ästhetische Theorie*

Band 10. *Kulturkritik und Gesellschaft I/II*

Band 11. *Noten zur Literatur*

Band 12. *Philosophie der neuen Musik*

Band 13. *Die Musikalische Monographien*

Band 14. *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*

Band 15. *Komposition für den Film; Der getreue Korrepetitor*

Band 16. *Musikalische Schriften I-III*

Band 17. *Musikalische Schriften IV*

Band 18. *Musikalische Schriften V*

Band 19. *Musikalische Schriften VI*

2. Obras de outros autores e demais textos de Adorno citados

ADORNO, Theodor W. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Trad. Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University, 1998.

_____. *On the problem of musical analysis*. In: Richard Leppert; Susan Gillespie (Orgs.). *Essays on Music*. Berkeley: University of California, 2002.

ADORNO, Theodor W.; Alban Berg. *Correspondence (1925-1935)*. Trad. Wieland Hoban. Cambridge: Polity, 2005.

ALMEIDA, Jorge de. *A verdade de Wozzeck: crítica musical e filosofia em Theodor Adorno*. In: Rodrigo Duarte; Vladimir Safatle (Orgs.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Humanitas, 2007.

_____. *Crítica Dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia: Ateliê, 2007.

ALFAIX, Gustavo Oliveira. *Em busca do som: a música de Karlheinz Stockhausen nos anos 1950*. São Paulo: Edunesp, 2011.

AUNER, Joseph. *The Second Viennese School as a historical concept*. In: Bryan R. Simms (Ed.). *Schoenberg, Berg and Webern: a companion to the Second Viennese School*. Westport: Greenwood, 1999.

BATAILLE, Georges. "Informe." Documents 7, Dezembro 1929, p. 382. Disponível em: <http://aphelis.net/georges-bataille-linforme-formless-1929/>

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2011.

BENT, Ian. *Music Analysis in the Nineteenth-Century: hermeneutical approaches*. Cambridge: Cambridge University, 2005.

BERG, Alban. *Écrits*. Trad. Henri Pousseur. Monaco: Rocher, 1957.

BERNSTEIN, J. M. *The philosophy of the novel: Lukács, Marxism and the dialectics of Form*. Minneapolis: University of Minnesota, 1984.

BLOCH, Ernst. *The Spirit of Utopia*. Trad. Anthony A. Nassar. Stanford: Stanford University, 2000.

BOISSIÈRE, Anne. *La pensée musicale de Theodor W. Adorno: L'épique et le temps*. Paris: Beauchesne, 2011.

BOTSTEIN, Leon. *Schoenberg and the audience: Modernism, Music, and politics in the Twentieth-Century*. In: Walter Frisch (Ed.). *Schoenberg and his world*. Princeton: Princeton University, 1999.

BUCK-MORSS, Susan. *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. New York: Free, 1977.

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *A Música Hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Apostamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Le Labyrinthe Adorno*. In: Jean-Jacques Nattiez & Sophie Galaise (Orgs.). *Regards sur autrui: (Points de repère, tome II)*. Paris: Christian Bourgois, 2005.

_____. *L'informulé*. In: _____. *Regards sur autrui: (Points de repère, tome II)* Paris: Christian Bourgois, 2005.

CAHN, Michael. *Subversive mimesis: Theodor W. Adorno and the modern impasse of critique*. In: Simon Jarvis (Ed.). *Theodor W. Adorno: critical evaluations in cultural theory*. New York: Routledge, 2007.

CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Trad. José Calisto dos Santos. Lisboa: 70, 1972.

DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Trad. Artur Morão. Lisboa: 70, 2003.

_____. *Foundations of music history*. Trad. J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University, 1999.

_____. *Nineteenth-Century Music*. Trad. J. B. Robinson. Berkeley: University of California, 1989.

_____. *Schoenberg and the New Music*. Trad. Derrick Puffett; Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University, 1990.

DANUSER, Hermann. „*Materiale Formenlehre*“ - ein Beitrag Theodor W. Adornos zur Theorie der Musik. In: Adolf Nowak; Markus Fahlbusch (Orgs.). *Musikalische Analyse und Kritische Theorie: Zu Adornos Philosophie der Musik*. Tutzing: Hans Schneider, 2007.

DELIÈGE, Celestin. *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à L'IRCAM*. Sprimont: Mardaga, 2003.

DUARTE, Rodrigo. *Mímeses e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993.

EISLER, Hanns. *Der musikalische Reaktionär*. In: Arnold Schönberg zum 50. Geburtstage, 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch, 6. Jg., August-September-Heft 1924. p. 312. Disponível em: <http://www.schoenberg.at>

FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização e outros textos*. Obras completas V. 18. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works: an essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon, 1992.

GOLDMAN, Johnatan. *The musical language of Pierre Boulez: Writings and Compositions*. New York: Cambridge University, 2011.

GRANT, M. J. *Serial music, serial aesthetics: compositional theory in post-war Europe*. Cambridge: Cambridge University, 2001.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001. V. 1.

HINDEMITH, Paul. *The Craft of Musical Composition*. New York: Schott, 1942. V. 1.

HUFNER, Martin. *Adorno und die Zwölftontechnik*. Regensburg: ConBrio, 1996.

IDDON, Martin. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*. New York: Cambridge University, 2013.

KORSTVEDT, Benjamin M. *Listening for Utopia in Ernst Bloch's Musical Philosophy*. Cambridge: Cambridge University, 2010.

KRENEK, Ernst. *Is the Twelve-Tone Technique on the Decline?*. In: *The Musical Quarterly*, v. XXXIX, nº4. 1953. p. 513-527.

LIGET, György. *Neuf essais sur la musique*. Trad. Catherine Fourcassié. Genève: Contrechamps, 2001.

LINKE, Karl. *As Introduction*. In: Walter Frisch (ed.). *Schoenberg and his world*. Princeton: Princeton University, 1999. p. 208

LUKÁCS, Georg. *Soul and Form*. Trad. Anna Bostock. Massachusetts: The Mit, 1974.

MACONIE, Robin. *Stockhausen on Music*. London: Marion Boyars, 1991.

MATTHEW, Arnt. *Schenker and Schoenberg on the Will of the tone*. *Journal of Music Theory*, 55:1. Yale, 2011.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Edusp, 1974. V. 1.

MENEZES, Florivaldo. *A teoria da unidade do tempo musical de Karlheinz Stockhausen*. In: _____. *Música Maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Edunesp, 2006.

_____. (Org.). *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1999.

MESSING, Scott. *Neoclassicism in music: From the genesis of the concept through the Schoenberg/Stravinsky polemic*. Rochester: University of Rochester, 1996.

METZGER, Heinz-Klaus. *Intermezzo I: Just Who is Growing Old?*. In: Herbert Eimert; Karlheinz Stockhausen (Eds.). *Die Reihe IV: Young Composers*. Briyn Mawr: Theodore Presser, 1960.

MILSTEIN, Silvina. *Arnold Schoenberg: Notes, sets, forms*. Cambridge: Cambridge University, 1992.

NEFF, Severine. Schoenberg and Goethe: Organicism and Analysis. In: Christopher Hatch and David W. Bernstein (Eds.). *Music Theory and the Exploration of the Past*. Chicago: The University of Chicago.

PERI, Francesco. *Da Weimar a Francoforte: Adorno e la cultura musicale degli anni venti*. Milano: Mimesis, 2005.

POUSSER, Henri. *The Question of Order in New Music*. In: Perspectives of New Music, vol.5, n. 1. 1966, p. 93.

PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

RATNER, Leonard. *Classic Music: expression, form and style*. New York: Schirmer, 1980.

ROSEN, Charles. Trad. Elena Giménez. *El estilo clásico: Mozart, Haydn, Beethoven*. Madrid: Alianza, 1986.

_____. *Sonata Forms*. New York: Norton, 1988.

SAFATLE, Vladimir. *Annuler le temps : Adorno et le problème du fétichisme dans la musique*. In: Soulez, Antonia; Vaggione, Horacio. (Orgs.). *Manière de faire des sons*. Paris: Harmattan, 2010, v. , p. 120-150.

_____. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Espelhos sem imagens: mimesis e reconhecimento em Lacan e Adorno*. In: Trans/Form/Ação. São Paulo, 28(2), 2005. p. 21-45.

_____. *Grande hotel abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *Nietzsche e a ironia em música*. In: Cadernos Nietzsche 21, p. 7-28.

SAID, Edward W. *On Late Style: Music and Literature against the Grain*. New York: Vintage, 2007.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Mardem Maluf. São Paulo: EDUNESP, 1999.

_____. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Trad. Leo Black. Berkeley: University of California, 1985.

SIMMEL, Georg. *The Conflict in Modern Culture and other Essays*. Trad. K. Peter Etzkorn. New York: Teachers College, 1968.

STEIN, Erwin. *Nouveaux principes formels*. In: H. H. Stuckenschmidt. *Musique nouvelle*. Paris: Buchet/Chastel, 1956.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *...how time passes....* In: Herbert Eimert; Karlheinz Stockhausen (Eds.). *Die Reihe III: Musical Craftmanship*. Briyn Mawr: Theodore Presser, 1959.

_____. " *Da situação do métier: composição do som*. In: Florivaldo Menezes (Org.). *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1999.

TOOP, Richard. *Messiaen/ Goeyvaerts, Fano/ Stockhausen, Boulez*. In: *Perspectives of New Music*. v. 13, nº 1. 1974, p. 141-169.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Trad. Leopoldo Waizbort. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *O sentido da "neutralidade axiológica" nas ciências sociológicas e econômicas*. In: *Sobre a teoria das ciências sociais*. Trad. Carlos Grifo. Lisboa: Presença, 1979.

ZAGORSKY, Markus. " *Nach dem Weltuntergang*": *Adorno's Engagement with Postwar Music*. *The Journal of Musicology*, v. 22, nº 4. 2005. p. 683-84