

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

Paulo Cerruti de Arruda Sampaio

**A EXPRESSÃO NA FILOSOFIA DA MÚSICA DE THEODOR W. ADORNO**

**São Paulo**  
**Versão corrigida - 2024**

Paulo Cerruti de Arruda Sampaio

**A EXPRESSÃO NA FILOSOFIA DA MÚSICA DE THEODOR W. ADORNO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia, sob a orientação do Prof. Dr. Vladimir Pinheiro Safatle.

**São Paulo**

**Versão corrigida - 2024**

## ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

### Termo de Anuência do (a) orientador (a)

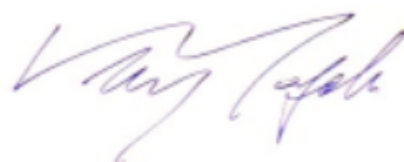
**Nome do (a) aluno (a): PAULO CERRUTI DE ARRUDA SAMPAIO**

**Data da defesa: 27/11/2023**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): VLADIMIR PINHEIRO SAFATLE**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 11/01/2024



---

*(Assinatura do (a) orientador (a))*

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S192e Sampaio, Paulo  
A Expressão na Filosofia da Música de Theodor W. Adorno / Paulo Sampaio; orientador Vladimir Safatle - São Paulo, 2024.  
200 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. Área de concentração: Filosofia.

1. Estética. 2. Música. 3. Filosofia da música. 4. Teoria crítica. I. Safatle, Vladimir, orient. II. Título.



## Agradecimentos

Ao professor Vladimir Safatle, que despertou em mim a paixão pela Teoria Crítica.

Aos colegas do grupo de estudos Estilhaço, que acompanharam esta pesquisa desde o princípio.

Aos funcionários e funcionárias do Departamento de Filosofia da FFLCH.

Aos responsáveis por manter no ar os sites *Sci-Hub*, *Z-Library*, *LibGen* e *Marxists.org.*, que se tornaram ainda mais importantes durante a pandemia.

À Maria Sette, ao João Batista e ao Vitor Inglez, pelas conversas.

Ao pessoal da saudosa Camerata Profana.

Aos meus pais, aos meus amigos e a todos que me aturaram nos piores momentos.

À Bel, por tudo.

À CAPES/CNPq, pelo apoio concedido à pesquisa.

A arte não pode escapar da crise nem dela se separar.

A arte não pode salvar a si mesma.

- Leon Trótsky, *Arte e política em nossa época*

to and fro in shadow from inner to outer shadow  
 from impenetrable self to impenetrable unself by way of neither  
 as between two lit refuges whose doors once neared gently close,  
     once turned away from gently part again  
     beckoned back and forth and turned away  
 heedless of the way, intent on the one gleam or the other  
     unheard footfalls only sound  
 till at last halt for good, absent for good from self and other  
     then no sound  
 then gently light unfading on that unheeded neither  
     unspeakable home

- Samuel Beckett, *Neither*

## RESUMO

SAMPAIO, Paulo. A Expressão na Filosofia da Música de Theodor W. Adorno . 2023. 199 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Pretendemos discutir a questão da expressão na filosofia da música de Theodor Adorno. Veremos como, na leitura de Adorno, a expressão muda de função no contexto da nova música e de sua recusa da tonalidade. Nas composições expressionistas de Arnold Schoenberg, a expressão deixa de afirmar a reconciliação entre os impulsos expressivos do sujeito musical e as convenções da tonalidade, e assume uma função negativa, denunciando o caráter antagônico da vida social ao invés de ocultá-lo por meio da fraude da harmonia. Veremos ainda como a postura crítica da nova música, indissociável da expressão entendida como contratendência em relação à logicidade da forma, é colocada em risco no pós-Guerra. Ao rejeitar a expressão *in totum* e optar por sistemas composicionais que tendem a excluir o sujeito, a música de vanguarda recupera o caráter ideológico que havia superado por meio da crítica à expressão tradicional. Por fim, argumentamos que a obra de Morton Feldman é capaz de superar os impasses que Adorno identifica na produção de seus contemporâneos. Sua crítica à expressão tradicional não o leva a sistemas musicais alheios ao sujeito, mas a uma música sistematicamente assistemática, na qual sobrevive o ímpeto crítico da nova música.

**Palavras-chave:** Expressão; Música Nova; Filosofia da música; Theodor Adorno; Morton Feldman.

## ABSTRACT

SAMPAIO, Paulo. Expression in Theodor W. Adorno's Philosophy of Music. 2023. 199 f. Thesis (Master 's Degree) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

We intend to discuss the question of expression in Theodor Adorno's philosophy of music. We will see how, in Adorno's understanding, expression changes function in the context of new music and its rejection of tonality. In Arnold Schoenberg's expressionist compositions, expression no longer affirms the reconciliation between the expressive impulses of the musical subject and the conventions of tonality, but takes on a negative function, denouncing the antagonistic nature of social life instead of concealing it through the fraud of harmony. We will also see how the critical stance of new music, inseparable from expression understood as a counter-tendency in relation to the logic of form, is put at risk in the post-war period. By rejecting expression *in totum* and opting for compositional systems that tend to exclude the subject, avant-garde music recovers the ideological character that it had overcome by criticizing traditional expression. Finally, we argue that Morton Feldman's work is capable of overcoming the impasses that Adorno identifies in the production of his contemporaries. His critique of traditional expression does not lead him to musical systems alien to the subject, but to a systematically a-systematic music, in which the critical impetus of new music survives.

**Key-words:** Expression; New Music; Philosophy of music; Theodor Adorno; Morton Feldman.

## ÍNDICE

RESUMO.....	6
ABSTRACT.....	7
INTRODUÇÃO.....	10
1. ARNOLD SCHOENBERG: em direção a um conceito negativo de expressão.....	14
1.1 <i>Música expressionista</i> .....	15
1.1.1 <i>Expressão documental como crítica da expressão tradicional</i> .....	15
1.1.2 <i>Expressão documental em 'Erwartung'</i> .....	23
1.2 <i>Música atemática</i> .....	31
1.2.1 <i>Atematismo e crítica do ornamento no 'Recitativo obbligato'</i> .....	31
1.2.2 <i>Princípios construtivos na terceira das 'Três peças para piano'</i> .....	41
1.3 <i>Crítica da mediação da expressão pela forma</i> .....	51
1.3.1 <i>Manchas musicais</i> .....	51
1.3.2 <i>Expressão como cesura</i> .....	55
2. MÚSICA SERIAL: envelhecimento da nova música e abandono da expressão.....	64
2.1 <i>Os cursos de Darmstadt: reconstrução da nova música?</i> .....	65
2.1.1 <i>A Escola de Darmstadt</i> .....	65
2.1.2 <i>Adorno em Darmstadt</i> .....	71
2.2 <i>Música pontual e música eletrônica</i> .....	74
2.2.1 <i>A 'Sonata' de Goeyvaerts</i> .....	74
2.2.2 <i>O 'Studie I' de Stockhausen</i> .....	78
2.3 <i>Anton Webern em disputa</i> .....	82
2.3.1 <i>Webern segundo os pós-webernianos</i> .....	82
2.3.2 <i>Webern segundo Adorno</i> .....	87
2.3.2.1 <i>Lirismo absoluto</i> .....	88
2.3.2.2 <i>Tematismo transformado e atrofia do tempo musical</i> .....	91
2.3.2.3 <i>Fetichismo da série</i> .....	101
2.3.3 <i>Webern como um fenômeno de fronteira</i> .....	110

3. MORTON FELDMAN: música entre categorias.....	117
3.1 <i>Feldman e Cage, filhos ilegítimos de Webern</i> .....	118
3.1.1 <i>Cage contra os pós-webernianos</i> .....	119
3.1.2 <i>Excurso: expressão não-humana em Webern</i> .....	122
3.1.3 <i>Feldman contra os pós-webernianos (e Cage)</i> .....	132
3.2 <i>As partituras gráficas de Feldman</i> .....	136
3.2.1 <i>Indeterminação e libertação do intérprete?</i> .....	136
3.2.2 <i>Maneiras de recusar a semelhança entre música e linguagem</i> .....	145
3.3 <i>Feldman e a pintura do expressionismo abstrato</i> .....	153
3.3.1 <i>Feldman e Pollock</i> .....	153
3.3.2 <i>Tempo musical em Feldman</i> .....	156
3.4 <i>A obra tardia de Feldman</i> .....	159
3.4.1 <i>Padrões e anulação da métrica</i> .....	160
3.4.2 <i>Estratégias de desorientação da memória</i> .....	168
3.4.3 <i>Incerteza da arte ou por uma vanguarda tardia</i> .....	179
CONCLUSÃO.....	186
ÍNDICE DE FIGURAS.....	188
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	190

## Introdução

Este trabalho é produto de inquietações surgidas no curso de nosso contato com a música de concerto contemporânea, de um lado, e com os escritos musicais de Theodor Adorno, de outro. Na nossa experiência, os textos do filósofo e boa parte do repertório musical se iluminavam reciprocamente. Sendo assim, à medida em que mergulhamos simultaneamente no repertório e nos textos, a escuta e a leitura pareciam se imbricar e se potencializar. Era como se o filósofo fosse o guia ideal para nos conduzir na intimidadora empreitada de escavar as ruínas da música de concerto, e como se as composições fossem pontos de referência privilegiados, capazes de nos ajudar a percorrer o labirinto de seus textos. Certamente, Adorno é daqueles críticos que conseguem transmitir na prosa teórica algo da densidade da experiência das obras, de modo que não poucas vezes a leitura de seus ensaios evoca as emoções que sentimos diante destas, quase como uma memória involuntária. Sua opção pela abordagem imanente do objeto é tão ferrenha que essa transmissão por vezes opera no sentido inverso: ao escutarmos uma composição, temos a sensação de que há uma dimensão do conteúdo de verdade da obra que dificilmente acessaríamos se não trouxéssemos conosco, ao lado de algum conhecimento técnico-musical, a perspectiva teórica de Adorno.

Ocorre que se, de modo geral, aprendemos a escutar música de concerto lendo Adorno e aprendemos a ler Adorno escutando música de concerto, no caso da música contemporânea esse circuito parecia ser interrompido. Ir a um concerto de improvisação livre e ler a respeito das vicissitudes da promessa de liberdade inerente à música de concerto burguesa pareciam ser experiências totalmente alheias, incomunicáveis. Se alguém tentasse iniciar uma discussão com os improvisadores a respeito da relação entre a improvisação livre e a liberdade burguesa, provavelmente encontraria como resposta uma rejeição frontal da própria noção de liberdade burguesa. Afinal, a liberdade que ali se busca é a possibilidade de se despir por completo da cultura e produzir uma música imaculada, absolutamente diferente da música tradicional. Trata-se da fuga da sociedade, e não da formalização estética de sua crise. O pensamento de Adorno apareceria, da perspectiva da improvisação livre, como inadequado e ultrapassado justamente por se ancorar na possibilidade de auto-crítica da cultura burguesa, ao invés de rejeitá-la de saída.

Do mesmo modo, escutar pela manhã uma composição baseada na interação em tempo real entre instrumentistas e sistemas computacionais de síntese sonora e, no fim do dia, ler um ensaio de Adorno sobre a relação entre música e técnica pode ser decepcionante. O que teria um filósofo alemão do século passado - e ainda por cima comprometido com ideais que

remontam ao século retrasado - a nos dizer a respeito de algo tão *high-tech*? De fato, para muitos Adorno foi passado para trás já no pós-Guerra. Tudo se passa como se ele tivesse sido capaz de sustentar um engajamento crítico com a música de vanguarda da primeira metade do século, para depois recuar diante do serialismo e da música eletrônica. Nos experimentos radicais da vanguarda do pós-Guerra, o vínculo que ainda existia entre o modernismo musical e a tradição teria sido rompido, deixando o filósofo sem régua nem compasso. Diante disso, só restaria a Adorno, enquanto um autor supostamente apegado de modo irrefletido a ideais estéticos herdados do Romantismo, escrever monografias sobre compositores como Gustav Mahler (1860-1911) e Alban Berg (1885-1935). Em plena década de 1960, o filósofo estaria ainda às voltas com obras que possuem uma relação evidente com o regime expressivo associado à música tradicional.

Como veremos em maior detalhe, a questão da expressão está no centro da polêmica de Adorno contra o serialismo integral do início dos anos 1950. Podemos dizer que é nesse momento que tem início a aparente perda de conexão entre a perspectiva teórica do filósofo e a prática musical. Adorno foi visto por figuras ligadas à nascente música serial como um obsoleto representante das "vanguardas de ontem" (EIMERT, 1958a, p. 6), e enxergou essas mesmas figuras como representantes de uma vanguarda natimorta - de uma nova música envelhecida cujo conformismo, em que pese todo seu experimentalismo formal, vai de encontro ao próprio conceito de nova música. No limite teríamos, de um lado, um crítico que descuida do primado do objeto e hipostasia uma concepção de expressão própria à vanguarda expressionista do início do século, tomando-a como critério para julgar desde fora a música do pós-Guerra; e, de outro, compositores que simplesmente rompem com toda a música do passado e recusam qualquer forma de expressão - como se essa recusa não fosse ela mesma movida por processos de longa duração no desenvolvimento da linguagem musical. Nessa leitura, a expressão seria a principal barreira que separa o filósofo da música contemporânea. Nosso objetivo é mostrar que não é exatamente assim que as coisas devem ser entendidas, e que a insistência de Adorno na centralidade do problema da expressão na música pode lançar luz sobre a atualidade de seu pensamento. Mais do que restringir a pertinência de seu pensamento musical às obras da primeira metade do século passado, sua maneira de conceber a expressão pode nos municiar com ferramentas para refletir sobre compositores que ganharam proeminência após o predomínio do serialismo na vanguarda musical, e cuja produção reverbera ainda hoje.

É nesse sentido que procuramos, no presente trabalho, primeiro apresentar o conceito negativo de expressão com que Adorno opera, para a seguir ver como ele informa sua crítica à



música serial e como ele pode ser mobilizado na interpretação de um compositor contemporâneo que o filósofo não chegou a conhecer, a saber, Morton Feldman. Esse fio condutor determina a estrutura da dissertação, que apresentamos a seguir.

Como não poderia deixar de ser, o conceito adorniano de expressão é produto do confronto do filósofo com obras específicas. Ao mesmo tempo, ele vai além de seu contexto de produção imediato. É isso que procuramos demonstrar ao longo do **capítulo 1 - Arnold Schoenberg: em direção a um conceito negativo de expressão musical**. A nosso ver, o conceito adorniano de expressão parte de sua escuta das obras expressionistas de Schoenberg, nas quais temos uma transformação na função da expressão. É com base nessa experiência que Adorno chega à conclusão que a verdadeira expressão musical se manifesta como uma cesura que interrompe a logicidade da forma, como um rasgo inexpressivo que impede a totalização do sentido. Mas isso não significa que essa concepção geral da expressão como cesura seja idêntica ao regime expressivo específico das obras expressionistas. Este - que Adorno descreve como um regime expressivo documental, no qual as figuras musicais são tomadas como registro imediatos de impulsos inconscientes e choques traumáticos - realmente envelheceu em poucos anos. Seria de fato inadequado da parte de Adorno se ele tivesse, como sugeriram seus críticos ligados à música serial, julgado a música do pós-Guerra a partir de uma concepção expressionista de expressão. Já a concepção mais geral da expressão como cesura, por sua vez, apesar remontar à experiência da música expressionista, pode ser utilizada como régua na crítica de obras posteriores, uma vez que descreve as condições necessárias da sobrevivência do caráter crítico da arte burguesa na sociedade capitalista.

Partindo daí, no **capítulo 2 - Música serial: envelhecimento da nova música e abandono da expressão** podemos discutir com mais propriedade o arrefecimento do caráter crítico da nova música identificado por Adorno na vanguarda do pós-Guerra. Procuramos mostrar que a obra de Anton Webern pode servir como um ponto de articulação privilegiado entre a concepção crítica de expressão que desponta de modo decisivo na vanguarda do início do século e a perda do potencial crítico da vanguarda posterior. Seguindo a interpretação de Adorno, o exame da trajetória composicional de Webern nos permite ver como a crítica da convenção em nome do lirismo absoluto se inverte na postura conformista do fetichismo da série. Esse processo, ainda que possa ser descrito como uma regressão, possui um caráter necessário, na medida em que expressa a crescente dificuldade com que a sobrevivência do caráter crítico da arte se depara nesse momento histórico. Com isso, podemos inserir a

questão do abandono da expressão na música serial em um contexto mais amplo, apreendendo sua necessidade ao invés de reduzir tudo a supostas deficiências pessoais dos compositores.

Por fim, no **capítulo 3 - Morton Feldman: música entre categorias** veremos que há um caminho alternativo para a música do pós-Guerra. Tomando novamente Webern como ponto de articulação, apontamos os contrastes entre a recepção de sua obra no contexto do serialismo e a recepção no contexto da Escola de Nova Iorque - grupo formado, entre outros, por Feldman e John Cage. Com isso, buscamos evidenciar a posição singular de Feldman no cenário da vanguarda do pós-Guerra, destacando-o tanto do serialismo de Pierre Boulez como da música indeterminada de Cage. Por meio de comentários de seus escritos e da análise de suas obras, argumentamos que Feldman é capaz de criticar o regime expressivo tradicional de modo tão rigoroso como seus contemporâneos, mas sem recair como eles na lógica do fetichismo da série, em que a tarefa da crítica é transferida do ouvido para sistemas composicionais que tendem ao automatismo. No fundo, o que procuramos fazer é elaborar as razões por trás da sensação de que, no caso da música de Feldman, o incômodo muro que acreditávamos existir entre a teoria de Adorno e a prática musical contemporânea cai por terra. Concluimos o trabalho defendendo que suas obras tardias ressoam preocupações centrais do filósofo, e podem ser tomadas como modelos para pensarmos a sobrevivência do caráter crítico da arte burguesa após o fracasso absoluto desta, condensado na imagem de Auschwitz.

## 1. Arnold Schoenberg: em direção a um conceito negativo de expressão musical

*Muito antes da invenção do bombardeiro, ele expressou as emoções das pessoas nos abrigos antiaéreos*

- Hanns Eisler, *Arnold Schoenberg*

Neste capítulo, veremos como Adorno extrapola, a partir de sua discussão da obra de Schoenberg, um conceito mais geral de expressão musical como cesura. Em *1.1 Música expressionista*, apresentamos o regime expressivo que caracteriza as obras do período intermediário da produção do compositor. Buscamos evidenciar (*1.1.1 A crítica de Schoenberg à expressão na música tradicional*) a relação entre a ruptura com a tonalidade e a tentativa de Schoenberg de fazer com que a música fosse tão expressiva como sempre prometera. Nesse processo, ele explode a tensão existente na história da música tonal entre um regime expressivo objetivo, baseado na imitação clara e distinta de afetos específicos, por um lado, e um regime expressivo psicológico, no qual o conteúdo da expressão, entendido como emanção da interioridade do compositor, assume um aspecto fugidio. Polarizando a música nos extremos, Schoenberg adota uma expressão documental, na qual a interioridade é abordada de modo objetivo. Procuramos também (*1.1.2 Expressão documental em 'Erwartung'*) mostrar, mediante a análise da terceira cena de *Erwartung* Op. 17, como se dá concretamente essa expressão documental, na qual as sonoridades atonais são entendidas como transcrições diretas de impulsos inconscientes e choques corporais.

Em *1.2 Música atemática*, tratamos de outras duas composições do período intermediário da obra de Schoenberg. A partir da discussão da prosa musical livre e flexível do 'Recitativo obbligato' Op. 16 n.5, argumentamos (*1.2.1 Atematismo e crítica do ornamento no 'Recitativo obbligato'*) que o mesmo impulso de crítica do ornamento que havia levado o compositor a abrir mão da tonalidade harmônica em favor da totalização do trabalho motivico-temático resulta, logo a seguir, no abandono do próprio trabalho motivico-temático. Já a discussão do Op. 11 n.3, uma composição em que a rejeição do tematismo é particularmente clara, nos permite esclarecer (*1.2.2 Princípios construtivos na terceira das 'Três peças para piano'*) que as composições atemáticas de Schoenberg não são fantasias desregradas. Elas apresentam, antes, um conjunto de novos princípios construtivos, que é produzido pela própria negação determinada dos princípios tradicionais.

Em *1.3 Crítica da mediação da expressão pela forma*, fazemos um balanço do ataque à noção de obra como uma totalidade coerente que marca a revolta expressionista. Por um

lado, veremos (1.3.1 *Impasses do expressionismo*) que esse ataque conduz necessariamente ao definhamento do projeto estético expressionista, uma vez que o gesto de revolta não pode se prolongar no tempo. Por outro lado, veremos (1.3.2 *Expressão como cesura*) que esse ataque é fundamental para o conceito negativo de expressão que emerge de modo decisivo nas obras de Schoenberg. Discutiremos ainda a relação entre a expressão como crítica da aparência, do sentido e da logicidade da forma e a crise da sociedade burguesa. Para isso, retornamos à questão da mediação da expressão pela forma na música burguesa por excelência, a saber, no Classicismo Vienense, e insistimos no fato de que já no último período da obra Beethoven as fraturas inexpressivas na estrutura formal despontam como a verdadeira expressão.

## 1.1 *Música expressionista*

### 1.1.1 *A crítica de Schoenberg à expressão na música tradicional*

No último movimento do *Quarteto de cordas n.2 em Fá# menor, Op. 10* (1908) de Arnold Schoenberg (1874-1951), os instrumentistas são acompanhados por uma soprano, que canta o poema *Entrückung*, do poeta simbolista Stefan George. A entrada da voz é preparada por uma lenta introdução de vinte compassos, na qual escutamos pequenos ostinatos dissonantes repetidos de modo obsessivo pelas cordas em surdina, seguidos por uma melodia sinuosa que se expande aos poucos em direção aos agudos. Já no primeiro verso, a cantora anuncia: "Eu sinto o ar de outro planeta". Os acordes que a acompanham nas cordas não deixam dúvidas: estamos realmente diante de algo radicalmente novo. Com esse movimento de quarteto, Schoenberg suspendeu a ordem musical vigente, demonstrando por meio de sua prática composicional que as leis da composição tonal, tidas como naturais, são na realidade inteiramente históricas. Essa suspensão da ordem, produzindo aquilo que o musicólogo Carl Dahlhaus (1987, p. 87) chamou de um verdadeiro estado de emergência musical, é a marca do período intermediário da produção de Schoenberg, que vai do *Quarteto de cordas n.2* até suas *Quatro canções orquestrais Op. 22* (1914-16).

Nas obras deste período, associadas ao projeto estético do expressionismo, Schoenberg se vale de uma escrita musical que pode ser descrita - a despeito de sua desaprovação do termo - como *atonal*. Embora o modernismo musical anterior já conhecesse obras nas quais a tonalidade é expandida a ponto de ser irrelevante ou mesmo impossível identificar as diferentes regiões harmônicas através das quais as figuras musicais transitam, ou ainda obras nas quais muitos acordes não podem ser classificados segundo a teoria da

harmonia funcional, é somente a partir do período intermediário de Schoenberg que temos uma música propriamente atonal, que se apossa do material musical sem se basear em escalas e modos pré-concebidos e fixos (ADORNO, 2019, p. 181). Com efeito, a noção puramente negativa de atonalidade parece apropriada para descrever as composições que Schoenberg produziu após deixar a tonalidade expandida que caracteriza suas primeiras obras, e antes de desenvolver, com o dodecafonismo, uma nova metodologia composicional. Nas composições de seu período expressionista, ele mergulhou no território inexplorado da dissonância emancipada sem diretrizes, orientando-se unicamente por seu sentimento de forma.

No que se segue, veremos que, na leitura de Adorno, o que o levou a tal mergulho foi uma crítica imanente da expressão musical tradicional. Tal crítica culmina em uma "transformação da função da expressão", que pode ser vista como o aspecto "genuinamente revolucionário" da música de Schoenberg (ADORNO, 2006, p. 35). Essa transformação parte de uma insatisfação com um regime expressivo baseado na estilização dos impulsos expressivos, de modo a submetê-los a uma gramática de afetos pré-existente. Em uma passagem central da *Filosofia da Nova Música*, Adorno (2006, p. 35) coloca esse ponto de forma lapidar: "De Claudio Monteverdi até Giuseppe Verdi, a música dramática - como verdadeira *musica ficta* - apresentou a expressão de modo estilizado e mediado, como aparência de paixões". Ao traçar o arco de Monteverdi, na passagem do século XVI para o XVII, a Verdi, em meados do XIX, o filósofo abarca praticamente todo o período de vigência da tonalidade harmônica. Além disso, ele apresenta a tonalidade pelo prisma da história da ópera. Trata-se de uma maneira de enfatizar que, do ponto de vista da crítica da aparência de paixões, o período tonal como um todo aparece sob a égide do *stile rappresentativo*, o estilo dramático que se desenvolve no início do período Barroco, junto com a prática do baixo cifrado.

Esse comentário de Adorno nos parece preciso, dado que, para os membros da Camerata Fiorentina, grupo que consolidou a ópera como gênero, a tarefa central dos compositores era a estilização melódica da expressividade natural da fala<sup>1</sup>. A presença dessa

---

<sup>1</sup> Em um texto importante para a consolidação do *stile rappresentativo*, o 'Dialogo della musica antica et della moderna' (1581) de Vincenzo Galilei, essa ideia é apresentada de modo particularmente claro. Aqui, temos um diálogo ficcional entre dois membros da Camerata Florentina: seu patrono, o conde Giovanni Bardi (1534-1612), e o aristocrata e compositor amador Piero Strozzi (1550-1609). A certa altura, Bardi formula o seguinte programa estético, dirigido não apenas a Strozzi mas a toda a geração de compositores responsáveis pelo desenvolvimento da ópera como gênero: "(...) quando um cavalheiro discreto fala com outro, [observem] de que modo ele fala, quão aguda ou grave é sua voz, qual o volume do som, que tipos de acentos e gestos, com que rapidez ou vagar suas palavras são emitidas. Notem um pouco a diferença obtida em todas essas coisas quando alguém fala com seus servos, ou quando um servo fala com outro dos seus; observem o príncipe quando ele por acaso conversa com um de seus súditos ou vassallos; quando fala com o solicitante que lhe pede um favor; como o homem enfurecido ou excitado fala; a mulher casada, a garota, a mera criança, a meretriz esperta, o amante

concepção na constituição da música tonal foi de fato determinante para seu desenvolvimento nos séculos seguintes. A aproximação entre música e linguagem tendo em vista a representação musical dos afetos não foi somente uma preocupação dos teóricos, mas estava presente também na prática dos compositores envolvidos com o novo estilo homofônico que emerge no início do século XVII<sup>2</sup>. Mesmo a música instrumental - e, no contexto da música instrumental, mesmo a música dita absoluta em oposição à programática - seria marcada por essa aproximação. Com efeito, da perspectiva de Adorno (1998, p. 156), é possível dizer que antes da ruptura de Schoenberg com a tonalidade toda a música da era do baixo contínuo em diante foi marcada por um mesmo esforço de "adaptação da linguagem musical à linguagem significativa dos homens" e por uma mesma concepção da expressão como "cópia de sentimentos humanos".

A cópia, imitação ou representação de sentimentos, paixões e humores esteve no centro da prática composicional ao longo do desenvolvimento do tonalismo. De modo que podemos dizer que, ainda que sob diferentes formas e em diferentes graus, a expressão na música tradicional por ser vista como uma *expressão objetiva*. Como se sabe, essa dimensão da expressão tradicional é particularmente evidente no contexto da chamada doutrina dos afetos<sup>3</sup>. A tentativa de padronizar uma gramática musical dos afetos, mesmo nunca tendo chegado a um resultado definitivo, moldou a concepção tradicional de expressão. Mesmo para além do contexto da teoria musical do Barroco, vemos essa tentativa por trás de elaborações de teóricos como Johannes Mattheson, o qual, em seu tratado *Der vollkommene Capellmeister* (1739), sustenta que a obra musical, mesmo no caso da música instrumental, deve ser vista

---

falando com sua amante enquanto procura persuadi-la a satisfazer seus desejos, o homem que lamenta, aquele que grita, o tímido, o homem exultante de alegria" (GALILEI apud STRUNK, 1950, p. 318).

<sup>2</sup> Devemos a Monteverdi, no prefácio de seus *Madrigali guerrieri et amorosi* (1638), um exemplo bastante claro de como a busca por transpor para a música a expressividade da fala se dava na prática. Monteverdi afirma que os compositores de sua época só eram capazes de representar afetos suaves e moderados e que, para recuperar a capacidade da música antiga de mover a alma dos ouvintes, seria preciso representar também afetos agitados, ligados à ira e à guerra: "Em todas as obras de compositores anteriores eu encontrei de fato exemplos do "suave" e do "moderado", mas nunca do "agitado" [*concitato*]", um *genus* que, entretanto, é descrito por Platão no terceiro livro da sua *Retórica (...)*" (MONTEVERDI apud STRUNK, 1950, p. 413). Esses afetos poderiam ser representados por aquilo que ele chamou de estilo *concitato*, presente na pequena cena operística *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624). Aqui, a fala agitada é imitada tanto pelo canto, com notas repetidas rápidas no registro agudo, como pelo acompanhamento instrumental, no qual encontramos os primeiros usos conhecidos de técnicas como *pizzicato* e *tremolo*.

<sup>3</sup> Segundo Paddison (2010, p. 218) a doutrina dos afetos foi "formulada, sistematizada e institucionalizada ao longo do século entre 1550 e 1650, nos tratados de Vicentino (1555), Zarlino (1558 e 1588), Descartes (1618, publicado em 1650), Kepler (1619), Mersenne (1636) e Kircher (1650), e foi codificada na forma de um compêndio de 'figuras' retóricas musicais representando as paixões, ao qual compositores e também, de modo decisivo, intérpretes poderiam recorrer. A culminação da doutrina dos afetos e da retórica musical enquanto *musica poetica* pode ser vista, é claro, no mais influente exemplo de meados do século XVIII, *Der vollkommene Kapellmeister* (1739) de Johannes Mattheson".

como um discurso sonoro<sup>4</sup>. A partir de uma analogia com a retórica, Mattheson defende que esse discurso sonoro deve ser enunciado sempre de modo claro e distinto, de modo que o afeto pré-determinado possa ser comunicado da melhor maneira possível. O compositor deve

saber expressar verdadeiramente sem palavras todas as inclinações do coração mediante os sons seleccionados simples (sic.) e a sua hábil combinação, de um modo tal que o ouvinte consiga apreender plenamente e compreender de modo claro, como se fora um discurso real, o impulso, o sentido, a ideia e a ênfase, com todos os incisos e parágrafos inerentes (MATTHESON apud DAHLHAUS, 1991, p. 40-1).

No ensaio 'Transformações da Estética dos Sentimentos', Dahlhaus (1991, p. 30) insiste no fato de que, a rigor, essa expressão calcada em uma concepção "objetivadora das características sentimentais musicais" sequer pode ser considerada expressiva. Isso porque os afetos representados por meio da articulação do discurso musical e de suas figuras estereotipadas não eram emanações do íntimo do compositor. Nesse sentido, Dahlhaus (1991, p. 75) afirma que: "Aqueles que representavam afetos no espírito da estética da imitação não estavam falando de si mesmos, mas sim descrevendo um aspecto da realidade que era intersubjetivo e reprodutível". Na medida em que atua mais como "pintor de sentimentos estranhos" do que como "exibicionista dos próprios" (DAHLHAUS, 1991, p. 33), o compositor que trabalha no contexto da concepção objetiva da expressão pode criar uma boa obra mesmo sem ter sido ele próprio tomado pelas paixões no momento da composição; do mesmo modo, o ouvinte pode experimentar a obra adequadamente sem ser comovido pelos afetos representados<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Segundo a musicóloga Mônica Lucas (2020, p. 78), Mattheson foi o primeiro a desenvolver um "sistema retórico-musical abrangente". Sua abordagem da música instrumental como um "discurso dos sons" foi decisiva para a valorização estética do gênero. A esse respeito, ver o ensaio 'Emancipação da música instrumental', In: DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*.

<sup>5</sup> De fato, cabe ao mestre-de-capela perfeito descrito por Mattheson conhecer bem os lugares-comuns e saber quando cada um deles deve ser utilizado, tendo em vista a situação social para a qual se destina a composição que lhe foi encomendada. Trata-se de combinar com engenho as fórmulas retiradas de um arcabouço mais ou menos catalogado, de modo a oferecer o produto mais adequado àquilo que as normas do decoro exigem desta ou daquela ocasião - festiva, fúnebre, religiosa etc. Muito provavelmente, poucas coisas poderiam ser de menor interesse para o público da corte do que os sentimentos que o mestre-de-capela porventura sentiu quando da composição ou da interpretação de uma peça musical; o que está em questão é um vocabulário de afetos previamente codificado, que cabe ao músico manejar com a competência - e a impessoalidade - que se espera de qualquer outro funcionário. Nesse sentido, cabe lembrar, como coloca Habermas (2003, p. 55), que: "Até o final do século XVIII, toda a música continuou, efetivamente, ligada às funções de representatividade pública: era, como hoje se diz, música de circunstância se considerada conforme a sua função social, ela servia para o recolhimento e a dignidade do serviço religioso, para a festividade de eventos sociais da corte, sobretudo para o brilho do cenário festivo. Os compositores eram empregados como mestre-capelas, músicos da corte ou da prefeitura e trabalhavam por encomenda, assim como os escritores serviçais o faziam para os seus mecenas e os atores da corte para os monarcas".

O fato de que a música é incapaz de entregar a expressão que promete já havia sido notado muito antes da revolta expressionista de Schoenberg contra a aparência de paixões. Já em meados do século XVIII, no contexto do chamado estilo sentimental, encontramos uma *concepção psicológica da expressão* que procura fazer frente à concepção objetiva que associamos à doutrina dos afetos. Nas obras de compositores como Daniel Schubart e Carl Philipp Emmanuel Bach, a serena representação dos afetos segundo uma gramática codificada dá lugar à manifestação eruptiva dos sentimentos. Schubart (apud DAHLHAUS, 1991, p. 35) chega a defender que o compositor deve "forçar sua eguidade à música", já que somente como emanção da interioridade a obra poderia ser original e, segundo essa nova concepção, verdadeiramente expressiva. No caso das sonatas de C. P. E. Bach, espera-se que também o intérprete seja tomado pelas paixões, atuando como uma correia de transmissão entre o compositor e o público. Mobilizando uma série de recursos composicionais - como alterações súbitas de dinâmica, dissonâncias não preparadas e fraseados rítmicos irregulares e imprevisíveis -, o chamado Bach de Hamburgo procura romper a regularidade da forma<sup>6</sup>. As suspensões da quadratura e da divisão nítida dos períodos musicais em frases cumprindo função de antecedente e consequente, assim como as quebras da estabilidade do ritmo harmônico e da homogeneidade geral da textura servem como ocasiões para a exibição da personalidade singular tanto do compositor como do intérprete<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Ver, por exemplo, a breve análise do Adagio da Sonata em Lá Maior, H. 186, Wq. 55/4 em Burkholder & Palisca (2010a, pp. 64-7). A respeito da concepção psicológica da expressão, ver também os comentários sobre as sonatas de C. P. E. Bach presentes nos verbetes sobre música da *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-74) de Johann Georg Sulzer. Sulzer (1995, p. 51) argumenta que a expressão é "a alma da música", de modo que, sem ela, teríamos "somente uma distração divertida". Ele sustenta ainda que o compositor só pode expressar, em sentido enfático, aquilo que ele mesmo sente. Ainda que um músico competente deva ser capaz de mobilizar figuras convencionais para representar diversos afetos, ele só se tornará um músico genial na medida em que cultivar sua própria interioridade e tendo em vista potencializar em si mesmo o estado de alma a que pretende induzir o ouvinte. Desse modo, somente um indivíduo naturalmente predisposto à melancolia poderia, mediante o cultivo dessa predisposição, criar grandes obras musicais melancólicas (SULZER, 1995, p. 53).

<sup>7</sup> Podemos dizer que temos um processo análogo ao que Habermas (2003, p. 67) identifica na literatura sentimental do período, na qual as relações entre autor e público assumem a forma de "(...) relacionamentos íntimos entre pessoas privadas, onde os interesses de ordem psicológica se orientam para o 'humano', tanto para a introspecção quanto para a empatia mútua entre as pessoas privadas interessadas". Essa combinação de introspecção e empatia depende, no caso da música, da construção de uma vida musical doméstica. As sonatas de C. P. E. Bach estavam no centro desse processo. Suas coleções estão entre as obras mais vendidas de meados do século XVIII, rendendo-lhe por vezes o equivalente a muitos anos de salário de um mestre-de-capela (BURKHOLDER & PALISCA, 2010a, p. 66). De modo geral, podemos dizer que os gêneros públicos deram continuidade à já estabelecida representação objetiva dos afetos, ao passo que o estilo sentimental se desenvolveu no novo campo da música doméstica. Sobretudo na ópera e na música sacra, os compositores continuaram buscando "isolar, magnificar e "objetificar" os humores idealizados dos deuses, heróis ou das almas cristãs contemplativas, alçando-os a uma intensidade sobre-humana, e usando essa magnificação objetiva como base para a criação de estruturas musicais monumentais que iriam impressionar as grandes platéias de teatros e igrejas. Os compositores do *Empfindsamer Still*, trabalhando na escala muito menor dos ambientes domésticos intimistas, procuraram capturar a forma como as "pessoas reais" realmente se sentiam. Eles buscavam criar uma impressão de um auto-retrato em que o intérprete (e comprador) de sua música poderia reconhecer seu próprio auto-retrato correspondente" (TARUSKIN, 2010, n.p.).



Podemos dizer que, de modo geral, as concepções objetiva e psicológica da expressão que encontramos no curso do desenvolvimento da música tonal se diferenciam pela maneira como abordam a relação entre música e linguagem. Ao passo que a expressão objetiva associada à doutrina dos afetos prima pela clareza do discurso musical, a expressão psicológica associada ao estilo sentimental valoriza o aspecto inefável, vaporoso e fugidio da música. Assim, se para Mattheson (apud BARTEL, 1997, p. 138-9) "mesmo na música puramente instrumental, desprovida de texto, a intenção de cada melodia, sem exceção, deve ser dirigida para a apresentação do afeto dominante, de modo que os instrumentos possam falar de modo inteligível e compreensível por meio das notas", para Schubart a música instrumental é capaz de arrebatá-lo justamente por ser um "sânscrito misterioso" (SCHUBART apud DAHLHAUS, 1991, p. 43). Se, em Mattheson, a valorização da música instrumental se deve ao fato dela, *apesar de não possuir palavras*, ser capaz de produzir um discurso sonoro semelhante à linguagem falada, em Schubart a valorização da música instrumental se deve ao fato dela ser capaz, *por conta do fato de não possuir palavras*, de falar daquilo que se coloca além do alcance da linguagem ordinária.

Não é por acaso, portanto, que o termo *espressivo*, que passa a ser utilizado como indicação de interpretação em partituras a partir de meados do século XVIII, não está associado a nenhum conteúdo sentimental determinado. O *espressivo* visa justamente o inexprimível, manifestando assim um desejo repetidamente frustrado por um objeto inacessível. Pode-se dizer que o psicologismo musical rondava seu objeto inefável, desenhando ondas a seu redor: ora se aproximava em um crescendo, ora se afastava em decrescendo. Como se sabe, esse elogio do caráter inefável da expressão musical marcou o pensamento de autores posteriores ligados ao Romantismo, como Wilhelm Heinrich Wackenroder e Ludwig Tieck. Para os românticos, a música instrumental é vista como uma linguagem superior à linguagem do entendimento, capaz de dizer o indizível (VIDEIRA, 2009, p. 49). Trata-se de uma visão da música como um "poder estranho", uma força "oracularmente ambígua" caracterizada por uma "obscuridade temível" (WACKENRODER apud DAHLHAUS, 1991, p. 62). Para Wackenroder (apud VIDEIRA, 2009, p. 77-8), a música "possui um efeito ainda mais poderoso sobre nós, colocando em agitação todas as forças de nosso ser, quanto mais obscura e misteriosa for a sua linguagem".

É neste ponto que se situa a intervenção de Schoenberg. Sobretudo em suas obras expressionistas, o conteúdo da expressão "não paira mais acima da composição, indeterminadamente remoto, irradiando o esplendor refletido do infinito" (ADORNO, 2006, p. 42). É nesse sentido que, segundo Adorno (2006, p. 35), em Schoenberg o *espressivo*

romântico é tomado ao pé da letra e, por meio de um exagero, transformado em um *espressivo* qualitativamente distinto. Em sua música “o impulso musical atinge seu objetivo, em vez de ser interrompido e depois reiniciado”, e com isso “perde também o momento do desejo viciado, da inibição obcecada” (ADORNO, 1998, p. 148). Ou seja, ao contrário do regime expressivo romântico, em que temos a sugestão de um objeto inacessível, Schoenberg não recusa a consumação do impulso musical, não refreia o instinto. Com seu calor e sua generosidade, com sua "fecundidade quase oriental" e sua "plenitude de figuras musicais sucessivas e simultâneas, desinibidamente férteis”, a música de Schoenberg rompe o tabu de moderação que pesava sobre a expressão na música tonal (ADORNO, 1998, p. 148).

Como se sabe, Schoenberg optou pela escrita atonal em uma tentativa de compor de modo menos ambíguo, mais sucinto e mais claro, superando a monumentalidade pós-romântica que marca composições de seu primeiro período, como o oratório *Gurre-Lieder* (1900-1911) e o poema sinfônico *Pelleas und Melisande* Op. 5 (1903). O expressionismo, a despeito de seu privilégio da interioridade, é marcado por um forte impulso em direção à objetividade, a qual não representa somente "uma contratendência em relação ao expressionismo", mas também "o outro lado do expressionismo" (ADORNO, 2006, p. 42). Nesse sentido, podemos dizer que nas obras atonais de Schoenberg encontramos uma *crítica mútua da concepção objetiva da expressão e da concepção psicológica da expressão*. Elas explodem a tensão, presente na história da música tonal, entre a concepção objetiva da expressão característica da doutrina dos afetos, por um lado, e a concepção psicológica da expressão presente no estilo sentimental e no romantismo de modo geral. Ao invés da alternativa entre a imitação clara e distinta dos afetos, tomados como objetos da natureza externa, e a imitação obscura e sugestiva dos sentimentos, tomados como objetos da natureza interna, temos *uma abordagem objetiva da própria interioridade*.

O próprio Schoenberg (1984, p. 105) insiste no fato de que a concepção de expressão que marca suas obras atonais pode ser descrita como uma "arte da representação de processos internos". Como podemos ver em uma carta enviada ao pintor Wassily Kandinsky em janeiro de 1911, o compositor buscava "a eliminação da vontade consciente na arte"<sup>8</sup>:

---

<sup>8</sup> De acordo com Baggio (2015), na década de 1910 o discurso do círculo da Segunda Escola de Viena acerca da música de Schoenberg enfatizava seu aspecto antissocial e inconsciente. Analisando textos de alunos e ex-alunos de Schoenberg publicados em um *Festschrift* de 1912, Baggio nota um entusiasmo geral com a libertação dos potenciais subjetivos da música que teria se dado com o advento do atonalismo livre. Para ele, essa publicação "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" (BAGGIO, 2015, p. 94).

Todo o procedimento formal que aspira aos efeitos tradicionais não está completamente livre da motivação consciente, mas a arte pertence ao *inconsciente*! É preciso expressar *a si mesmo*! Expressar *a si mesmo diretamente*! Não seu gosto, sua formação, sua inteligência, conhecimento ou habilidade. Não todas essas características *adquiridas*, mas aquilo que é *inato, instintivo* (SCHOENBERG & KANDINSKY, 1984, p. 23).

Como podemos ver, ao invés da concepção da expressão como uma emanção *sugestiva* da egoidade do artista, temos uma concepção materialista da expressão como manifestação *direta* das pulsões<sup>9</sup>. Com efeito, em carta ao compositor e pianista Ferruccio Busoni de agosto de 1909, Schoenberg explica sua música atonal em termos de uma eliminação de toda a "emoção morosa, estilizada e estéril", em favor de uma expressão dos sentimentos tal como eles realmente são - o que significa, neste contexto, os sentimentos que "nos colocam em contato com o subconsciente" e que são desencadeados por "alguma descarga crescente de sangue, por alguma reação dos sentidos ou dos nervos" (SCHOENBERG apud SIMMS, 2000, p. 69).

Essa abordagem objetiva e materialista da interioridade que caracteriza as obras atonais de Schoenberg leva Adorno a recorrer a uma metáfora psicanalítica para caracterizar seu regime expressivo. Segundo o filósofo, a expressão assume a aqui forma de uma *expressão documental ou protocolar*. As sonoridades atonais, tomadas como registros de traumas e choques, como marcas diretas do sofrimento humano real, assemelham-se aos depoimentos oníricos - isto é, aos documentos nos quais o psicanalista registra de modo frio e distanciado os sonhos de seu paciente (ADORNO, 2006, p. 35)<sup>10</sup>. O conteúdo da expressão, que passa a ser entendido como o sofrimento real do sujeito, como uma angústia desesperada que se manifesta na forma de gritos e espasmos corporais, seria expresso de modo cabal e registrado com objetividade, e não meramente sugerido. Sendo assim, ao tomar como conteúdo da expressão a vida emocional do indivíduo em sua verdade material, desprovida de aparência e ilusão, Schoenberg supera o indizível romântico, que só pode ser apreendido de modo indireto, por meio das voltas que a música traça a seu redor. Temos uma outra forma de expressão do indizível, na qual uma angústia que não pode ser elaborada e transposta em

---

<sup>9</sup> Cabe ressaltar que a concepção do compositor, que Adorno de certo modo glosa em sua *Filosofia da Nova Música*, não necessariamente coincide com a teoria freudiana, para a qual a pulsão só se manifesta mediante suas representações.

<sup>10</sup> Cabe pontuar que a relação entre as obras atonais-livres de Schoenberg e a psicanálise, desenvolvida na *Filosofia da Nova Música*, já havia sido apontada no ensaio 'Sobre a situação social da música' (1932). Aqui, o filósofo nota que o que move a obra do compositor é "a pulsão em direção à expressão indisfarçada e desinibida da psique e do inconsciente *per se*. Isso se encontra mais precisamente nas obras do período intermediário de Schoenberg, incluindo *Erwartung*, *Die glückliche Hand* e as Três Peças para Piano, que colocam sua obra em relação direta com a psicanálise" (ADORNO, 2002a, p. 398).

palavras irrompe na forma de gestos, os quais podem ser registrados em "relatórios documentais e não estilizados da atividade anímica" (ADORNO, 2019, p. 185).

É isso que leva Adorno (2006, p. 35) a afirmar que em suas peças não encontramos paixões simuladas, mas "impulsos corporais do inconsciente, choques e traumas registrados no meio da música". Os impulsos expressivos deixam de ser transpostos em imagens estilizadas, censurados e racionalizados de acordo com as convenções expressivas da música tonal. Podemos pensar aqui nas regras de preparação e resolução das dissonâncias, que estão no centro da teoria musical tradicional. Os intervalos dissonantes, que rompem a regularidade da harmonia e apontam para a presença de um sujeito expressivo, não podem ocorrer a qualquer momento, mas devem ser precedidos de consonâncias. E, após o breve distúrbio representado pela dissonância, era preciso retornar ao repouso, ao relaxamento da consonância. Em Schoenberg as coisas não se passam assim. A dissonância não depende desse tratamento adequado para que possa fazer sentido. Pelo contrário, ela é tomada como significativa em si mesma, como algo substancial. Nesse sentido, a dissonância registra, como um sismógrafo, choques corporais causados pelas pulsões do inconsciente. O ideal da música expressionista é a produção de documentos contendo transcrições de estados emocionais, de modo que os acordes dissonantes seriam transposições diretas e literais de emoções violentas, indomadas.

### 1.1.2 Expressão documental em '*Erwartung*'

Esse regime expressivo documental pode ser visto com clareza no monodrama *Erwartung* Op. 17 (1909). Não por acaso, o libreto de *Erwartung* foi escrito pela poetisa Marie Pappenheim, que além de ser estudante de medicina era parente de Bertha Pappenheim, que foi analisada por Freud no célebre caso 'Anna O.' (CRAWFORD, 1984, p. 184)<sup>11</sup>. Trata-se de uma peça escrita em um único ato e que conta com uma personagem apenas, de modo que a ação dramática é reduzida praticamente a zero. Temos somente uma mulher que vaga pela floresta à procura de seu amado, e que se depara com diversos objetos - reais ou transfigurados pelo delírio. Na segunda cena, ela se espanta ao ver um cadáver, constatando logo a seguir que se tratava somente de um tronco de árvore. Já na quarta cena, o clímax da

---

<sup>11</sup> Schoenberg tomou conhecimento da poetisa quando ela foi publicada na revista *Die Fackel*, editada por Karl Kraus (STUCKENSCHMIDT, 2011, p. 119). Para uma leitura feminista da colaboração entre Pappenheim e Schoenberg, ver Keathley (2010). A autora chama à atenção o fato de que Pappenheim, além de ter sido uma das primeiras mulheres a se formar médica na Universidade de Viena, presidiu o Comitê de Mulheres do Partido Comunista da Áustria e co-fundou a Sociedade Socialista para Reforma e Pesquisa Sexual, ao lado de Wilhelm e Annie Reich.

peça, ela se senta distraidamente em um banco, dando-se conta a seguir de que se tratava na realidade do corpo de seu amado. Ao encontrar o corpo, ela primeiro se põe a falar do amor que sentia por ele, para então bruscamente atacá-lo com pontapés, tomada por ira e ciúme. Como temos acesso somente ao perturbado monólogo interior de uma narradora que a todo momento parece confundir o que se passa no mundo exterior com as imagens que povoam seu psiquismo, não há como saber ao certo o que ocorreu. A rápida sucessão de cenas sem nexo causal entre si, a fragmentação da linguagem e o interesse pela vida interior da personagem fazem com que a peça seja consistentemente ambígua. No entanto, a estrutura circular da peça, que termina com a mulher partindo novamente à procura do amado após tê-lo encontrado morto, sugere que ela o matou movida por ciúme e então, tomada por um esforço psíquico de negação, reprimiu a memória do assassinato<sup>12</sup>.

Schoenberg sugere que sua intenção em *Erwartung* era imitar musicalmente um pesadelo de angústia. Trata-se de "representar em *câmera lenta* tudo o que acontece durante um único segundo de máxima excitação espiritual, esticando isso por meia hora (...)" (SCHOENBERG, 1984, p. 105). Com efeito, os pensamentos e sensações da protagonista são colocados em destaque e observados como que sob um microscópio, amplificados por uma densa trama polifônica de vozes altamente individualizadas e expressivas. Ao longo da obra, a música acompanha de perto o texto e as frequentes mudanças emocionais da protagonista. Parece-nos lícito afirmar que cada uma das 113 mudanças de andamento indicadas ao longo dos 426 compassos da partitura marca o início de um novo estado emocional. De fato, Adorno sugere que cada uma dessas pequenas seções pode ser entendida como um aforismo musical auto-contido, de modo que na obra como um todo temos uma paradoxal articulação formal por meio da recusa da articulação formal. Ou seja, as seções autocontidas são articuladas unicamente pelo princípio formal do contraste, pelo fato de que elas diferem umas das outras em termos de orquestração, dinâmica, agógica e textura (ADORNO, 2006, p. 42)<sup>13</sup>.

É notável sobretudo o contraste em termos de agógica, ressaltado por Adorno em termos de uma polarização da linguagem musical nos extremos. A necessidade da personagem de recusar o princípio da realidade tendo em vista a proteção de seu próprio psiquismo, sua incapacidade de elaborar o assassinato, encontra eco na escrita musical, na qual as figuras musicais são apresentadas de modo fixo, ora na forma de choques e "convulsões corporais", ora na forma da "imobilidade quebradiça de uma pessoa paralisada

<sup>12</sup> Sabe-se que a ambiguidade da trama foi reforçada pelo próprio Schoenberg, que cortou do texto passagens que explicitavam o assassinato (SIMMS, 1999, p. 159).

<sup>13</sup> Segundo Webern (1999, p. 227), a orquestração de *Erwartung* apresenta "uma contínua sucessão de sons nunca antes escutados". De fato, a cada seção encontramos combinações instrumentais diferentes das demais.

pela ansiedade" (ADORNO, 2006, p. 37). Essa polarização da música entre as convulsões e a paralisia pode ser vista no contraste entre seções convulsivas, em que não há praticamente nenhuma repetição de figuras musicais, e seções paralíticas, em que temos a repetição verdadeiramente obsessiva de pequenas figuras musicais na forma de ostinatos<sup>14</sup>.

No que se segue, desenvolvemos uma breve análise da terceira cena de *Erwartung*, visando identificar de modo mais concreto os traços gerais do regime expressivo documental. A cena pode ser dividida em quatro pequenas seções, cada uma marcada por uma mudança de andamento e por um novo estado de espírito da protagonista. Na primeira seção (cc. 90-96) temos um andamento moderado (*mäßig*). A mulher, que acaba de passar pelo pavor momentâneo de confundir um tronco de árvore com um cadáver, começa a se recompor. Ainda um tanto alarmada, ela diz - 'Está vindo uma luz!'; mas logo se tranquiliza - 'Ah! É só a lua... que bom' [*Da kommt ein Licht! Ach! nur der Mond... wie gut...*]. A música registra essa momentânea tranquilidade por meio de uma textura leve, com acordes orquestrados com parcimônia: no naipe de cordas, temos somente um violoncelo e duas violas, estas últimas com surdina, tocando no registro agudo; das madeiras, temos somente um oboé, um fagote e dois clarinetes; dos metais, somente uma trompa, tocada com surdina. Esse pequeno conjunto quase camerístico destacado da orquestra toca, ao longo de toda a seção, somente dois acordes, ambos com oito vozes em disposição aberta. O primeiro acorde é tocado em *p* no início e no final da seção, e marca os pontos em que a mulher ainda não se tranquilizou por completo ou já está voltando a um estado de maior excitação; o segundo é tocado em *pp* e sustentado por cinco compassos, atuando como um pano de fundo estático. Acompanhando esse segundo acorde, e reforçando a estaticidade, temos uma figura em ostinato tocada pela harpa.

No entanto, pequenas perturbações são introduzidas nessa tranquilidade. A mulher, novamente um tanto angustiada, diz - 'Algo escuro dança ali... cem mãos' [*Dort tanzt etwas Schwarzes... hundert Hände...*]. No momento em que ela pressente essa presença ameaçadora na floresta, temos pequenas intervenções nas madeiras. Um pequeno gesto cromático ecoa pelos clarinetes, enquanto o fagote, as flautas e os piccolos tocam uma brevíssima e cortante intervenção em *staccato* (cc. 94-96). Essas intervenções, porém, não são o bastante para romper a textura estática formada pelo acorde sustentado e pela figura em ostinato da harpa.

---

<sup>14</sup> Os comentários de Adorno vão no mesmo sentido dos de Charles Rosen: "Dois tipos de textura rítmica se alternam ao longo da obra: seções com figuras continuamente repetidas (*ostinati*) são seguidas por outras de material ora estável ora em contínua transformação. Esse contraste entre passagens com um marcado efeito *ostinato* e passagens sem qualquer repetição de figuras de qualquer tipo é a ferramenta central na definição da ação dramática do monodrama" (ROSEN, 1996, p. 46-7).

A mulher não se deixa levar pelo medo - "Não seja tola... é a sombra". [*Sei nicht dumm... es ist der Schatten...*]. Ocorre que a constatação de que a coisa escura de cem mãos que dançava na floresta era somente a sombra de um galho balançando ao vento evoca imediatamente a lembrança da sombra do amado, e com isso a mulher é transportada de seu presente insuportável para seu passado idílico - 'Oh! Como tua sombra cai sobre as paredes brancas...' [*Oh! wie dein Schatten auf die weissen Wände fällt...*]. Chegamos à segunda seção da cena (cc. 97-100), cujo início é assinalado por uma mudança de andamento (*langsamer, sehr ruhig*). A música acompanha esse devaneio com linhas melódicas de caráter mais lírico tocadas no violino, no oboé e na trompa. O trecho é de extrema ternura, mostrando que a polarização da música nos extremos não significa somente a alternância entre o terror convulsivo e o terror paralítico, como poderia sugerir uma leitura apressada da *Filosofia da Nova Música*.

A terceira seção (cc. 101-104, *etwas drängend*) começa com um pequeno gesto de três notas tocado pela flauta, pelo oboé e pelo trompete, que pode ser interpretado como um chamado. Ainda perdida em seu devaneio, a mulher escuta o vento - 'Estás a chamar?' [*Rufst du?*]. O idílio é curto, porém, e a mesma sombra que havia conduzido a mulher de seu presente vagando pela floresta para seu passado com o amado a conduz agora para um estado de terror - 'Mas a sombra se esgueira...' [*Aber der Schatten kriecht doch*]. Uma nova mudança de andamento (*viel rascher*) marca o início da quarta seção (cc. 105-112), a mais longa da cena. A protagonista acorda de seu devaneio para um pesadelo - 'Olhos amarelos, arregalados, saltando para fora.... como se estivessem em caules... / Como me encaram... / Não é nenhum animal, meu Deus, nenhum animal... tenho tanto medo' [*Gelbe, breite Augen, so vor quellend... wie an Stielen... / Wie es glotzt... / Kein Tier, lieber Gott, kein Tier... ich habe solche Angst*]. A música responde a esse estado de pânico com uma sucessão de rápidas figuras ascendentes. Não temos mais os acordes de notas sustentadas que escutamos nas seções tranquilas e ternas, mas uma grande agitação que culmina no *tutti* em *ff* do compasso 111 - o primeiro de uma cena até então marcada por uma orquestração leve e quase camerística. Segue-se uma espécie de *coda* (cc. 113-124), em que temos um ostinato tocado pelas cordas e pelas madeiras. A mulher não canta mais, mas seu pânico mudo se traduz em figuras repetidas obsessivamente. Parece-nos que o contraste entre a quarta seção e a *coda* é um bom exemplo da alternância entre convulsão e paralisia identificada por Adorno (2006, p. 37) em *Erwartung*.

90 mäßig (♩. 60)

1.2 kl. Fl.  
1.2 gr. Fl.  
1 Ob.  
D-Klar.  
2.3 Klar(A)  
Bas-Klar(B)  
2.3 Fg.  
2 Hr.(F)  
m. Dyl.  
Hr.  
95

III. Szene (Weg auch immer im Dunkel, stützlich von Wege ein hehrer heller Schein. Das Mondlicht fällt auf eine Baumkronung. Dort hohes Geusen, Farn, große gelbe Pilze. Die Frau kommt aus dem Dunkel! (wieder sehr leuchtlich))

Frau  
Dämonen-Licht! Ach! stücker Mund. Wie... Geh... Dort steht etwas Schauriges... hat - der Hände...

90 mäßig

1. Ope.  
a. Dyl.  
2.3 Solo-Br.  
m. Dyl.  
1 Solo-Vcll.  
a. Dyl.

♩ = 72 langsamer (sehr ruhig) *ritardando* 100 etwas drängend *allegretto* ♩ = 94

1.2 gr. Fl.  
1.3 Ob.  
E. H.  
D-Klar.  
2.3 Klar(A)  
1.2 Fg.  
1.2 Hr.(F)  
1. Trp.(B)  
m. Dyl.  
Hr.  
Frau  
(stark beherrschend) (stark nachdenklich) (Rauschen) (Sie hält es, steht am  
sich auf und macht einen  
Angewandte)

Sein Schicksal, es ist der Schatten... Oh! wie dein Schatten auf die weiße Wand - drückt... A-ber erhalt dich da! Ich! Befehl.

langsamer (sehr ruhig) 100 etwas drängend

1. Ope.  
a. Dyl.  
2.3 Solo-Br.  
m. Dyl.  
1 Solo-Vcll.  
a. Dyl.  
Kirche.  
m. Dyl.

an der...  
Einmal stark gut m. Dyl am Ende



105 viel rascher  $\text{♩} = 70$  nicht rascher, aber heftiger

1.2 gr. Fl.  
1.2.3 Ob.  
E. H.  
2.3 Klar (A)  
Bas Klar (B)  
1.2 Fg.  
2 Hr. (F)  
m. Dyl.  
1.2 Trp. (B)  
m. Dyl.  
Frau  
1.2.3 Solo-Str.  
m. Dyl.  
3 Solo-Vcl.  
Korbes.  
m. Dyl.

*(Lauter Schreien)* *(Leichter Windstoß)* *(Sie steht wieder da.)*

— du? Und hier nun A brachst du so — 105 viel rascher nicht rascher, aber heftiger  
wie I. Oge. m. Dyl. 1.2.3 Solo-Str. m. Dyl. A über der Schwärze kriecht doch! sehr deutlich  
1. Solo-Vcl. m. Dyl. 2.2 Solo-Vcl. m. Dyl. 1. Solo-Vcl. m. Dyl. am Stg. 2. Solo-Vcl. m. Dyl. am Stg. 3. Solo-Vcl. m. Dyl. am Stg.

1. Solo-Korbes. am Stg. 2. Solo-Korbes. am Stg. 3. Solo-Korbes. am Stg.

Halt geh.

**im Ausdruck**

1 gr. Fl.  
1.2.3 Ob.  
E. H.  
1 Klar (B)  
2.3 Klar (A)  
1.2.3 Fg.  
1.2.3 Hr. (F)  
m. Dyl.  
1.2 Trp. (B)  
m. Dyl.  
1.2 Pos.  
m. Dyl.  
Hr.  
Xyl.  
Beck.  
Frau  
1 Solo-Oge.  
m. Dyl.  
I Oge.  
m. Dyl.  
II Oge.  
m. Dyl.  
3 Solo-Str.  
m. Dyl.  
Br.  
die Orgeln  
m. Dyl.  
1 Solo-Vcl.  
m. Dyl.  
2.3 Solo-Vcl.  
m. Dyl.

*(Laut des Schreies)* *(Wachen im Kreis)*

Au - gen - du - nur - - - - - qual - lend - wie im Blie - - - - - Wie es glüht...

**im Ausdruck**

1. Solo-Oge. m. Dyl. an Stg.  
I Oge. m. Dyl. an Stg.  
II Oge. m. Dyl. an Stg.  
3 Solo-Str. m. Dyl. an Stg.  
Br. die Orgeln m. Dyl. an Stg.  
1 Solo-Vcl. m. Dyl. an Stg.  
2.3 Solo-Vcl. m. Dyl. an Stg.

**III** *poco rit. . . d. 84*

1. Kl. Fl.  
 1.2.3 gr. Fl.  
 1.2.3 Ob.  
 E. H.  
 D-Klar.  
 1. Klar. (B)  
 2.3. Klar. (A)  
 Bass-Klar. (B)  
 1.2.3 Fg.  
 Kontr.-Fg.  
 Hr. (F) m. Dyl.  
 1.2.3 Trp. (B) m. Dyl.  
 Posa. m. Dyl.  
 Bass-Trombe m. Dyl.  
 Xyl.  
 Tamt.  
 Frau  
 1. Solo-Oboe m. Dyl.  
 I. Oboe m. Dyl.  
 II. Oboe m. Dyl.  
 3. Solo-Erbe m. Dyl.  
 Br. der Oboen m. Dyl.  
 1. Solo-Voll. m. Dyl.  
 2.3. Solo-Voll. m. Dyl.  
 Voll. der Oboen m. Dyl.  
 Klarinetten m. Dyl.

Ich ka-be verbrängt, Liebersonnen-Liebster, hilf mir.

*poco rit. . .*

U. K. 3181

etwas beschleunigend

**115**

1. kl. Fl. *immer stark*

1.2. gr. Fl. *pp stacc.*

1.2.3. Ob. *pp*

D-Klar. *pp*

1.2.3. Fg. *pp*

1. Trp. (B) u. Dyl. *pp*

**Verwandlung** (kl. Fl., D-Cl., 1. Trp., setzen *pp* ein und bleiben bis auf das erste *trmf.* vor dem Abschied in der gleichen Tonstärke.)  
(Die übrigen Sängersätze setzen das *trmf.* bis zum *trmf.* auf die vier Takte zu verschieben, so daß sie immer noch bis zum Schluß mehr gelten können. Dann schwenken sie nach ab.)

**115** *immer Scherzhaft stark* *etwas beschleunigend*

I. Ggs. u. Dyl. *pp*

II. Ggs. u. Dyl. *pp*

Br. u. Dyl. *pp*

Voll. u. Dyl. *pp*

Kirbas. u. Dyl. *pp*

**120** *etwas verlangsamt aber doch fließend* *♩. 72*

1. kl. Fl. *pp*

1.2. gr. Fl. *pp*

1.2.3. Ob. *pp*

D-Klar. *pp*

2.3. Klar. (A) *pp*

1.2.3. Fg. *pp*

1.2.3.4. Hrn. (F) u. Dyl. *pp*

1. Trp. (B) u. Dyl. *pp*

1.2. Posa. u. Dyl. *pp*

3.4. Hrn. (F) u. Dyl. *pp*

Beck. *pp*

**120** *etwas verlangsamt aber doch fließend*

I. Ggs. *pp*

II. Ggs. *pp*

Br. *pp*

Voll. *pp*

Kirbas. *pp*

U. E. 5285

Figura 1: Terceira cena de 'Erwartung'.

## 1. 2 Música atemática

*Mesmo se quiseses que a dissonância se torne consonante, permanece necessário que ela seja o contrário da consonância; por natureza, ela é sempre dissonante, de modo que só pode se tornar consonante quando a consonância se torna dissonante; isso nos leva a impossibilidades, embora esses novos compositores talvez se comportem de modo tal que com o tempo descobrirão um novo método segundo o qual a dissonância será consonância e a consonância, dissonância.*

- Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica*

### 1.2.1 Crítica do ornamento no 'Recitativo obbligato'

Podemos dizer que a expressão documental que encontramos em *Erwartung* é característica de um pequeno conjunto de obras que se inserem no contexto mais amplo da produção atonal-livre de Schoenberg, do qual participam também a terceira das *Três peças para piano* Op. 11, a quinta das *Cinco peças para orquestra* Op. 16, as *Seis peças para piano* Op. 19 e a canção *Herzgewächse* Op. 20, além das inacabadas *Três peças para orquestra de câmara*. Essas peças, compostas entre agosto de 1909 e dezembro de 1911, pertencem ao auge do período expressionista de Schoenberg, o qual, como vimos, costuma ser datado da composição do *Quarteto de cordas n°2 em Fá# menor, Op. 10* (1908) até a composição das *Quatro canções orquestrais* Op. 22 (1914-16). No entanto, elas se destacam do restante da produção do compositor por conta de sua escrita *atemática*. Trata-se de um conjunto de obras que, como bem nota o musicólogo Bryan Simms (1999, p. 168), "divergem radicalmente de qualquer coisa que Schoenberg compôs antes ou depois". Isso porque nelas, a crítica da expressão como aparência de paixões teria levado à rejeição das relações temporais entre as figuras musicais. O ideal da expressão como transcrição imediata do sofrimento vai de encontro às relações de diferença e repetição entre figuras que organizam o fluxo musical temporalmente dinâmico, resultando em um estilo aforístico, no qual a duração das peças tende a se contrair a poucos segundos.

A princípio, a existência desse pequeno conjunto de obras atemáticas pode parecer incompreensível. Afinal, sabe-se que a ruptura com a tonalidade tinha, para Schoenberg, a função de libertar o trabalho motivico-temático do jugo das relações harmônicas, fazendo dele o único princípio de articulação formal das composições. Não por acaso, os comentadores tendem a entender a breve e repentina opção pelo atematismo a partir de dados biográficos, o

que, a nosso ver, não configura uma explicação satisfatória. Simms (1999, p. 13), por exemplo, sustenta que a suspensão da lógica musical tradicional em favor da expressão imediata de uma interioridade conturbada foi movida pelo fato de que, no verão de 1908, Schoenberg flagrou sua esposa Mathilde com o pintor Richard Gerstl, amigo e professor de pintura do casal. Em uma trágica sequência de eventos, Mathilde deixou o compositor para viver com o Gerstl, mas reatou seu relacionamento com Schoenberg após alguns meses, levando o pintor a cometer suicídio. Outra explicação biográfica é apresentada pelo musicólogo Ethan Haimo (2010, p. 100), que aponta para o fato de que Schoenberg, semanas antes de escrever suas primeiras peças atemáticas, travou contato com a partitura dos *Cinco Movimentos para Quarteto de Cordas Op. 5* de Webern, um conjunto de peças que, em termos de sua "linguagem harmônica, amplitude dinâmica, liberdade formal e exploração de colorido instrumental, eram ao menos tão radicais quanto qualquer coisa que Schoenberg havia feito até então". Haimo destaca ainda o fato de que o Op. 5 de Webern pode ser visto como a primeira peça representativa da escrita atemática e do estilo aforístico. Sobretudo no caso da segunda das cinco peças, a "brevidade chocante" e a "recusa de qualquer coisa como retorno motivico ou temático" poderiam ter "levado à conclusão de que era Webern, e não Schoenberg, que deveria ser visto como mais radical dos radicais" (HAIMO, 2010, p. 101).

Ambas essas leituras apresentam elementos plausíveis. De fato, sabemos que Schoenberg passou por uma profunda crise pessoal em 1908, e essas circunstâncias são evidentes, por exemplo, na escolha dos textos de *Das Buch der hängenden Gärten Op. 15* (1908-9). As canções deste ciclo baseado em poemas de Stefan George são, segundo o próprio compositor, diferentes de tudo que ele havia escrito até então, e representam o primeiro passo em direção à atonalidade (SCHOENBERG, 1984, p. 49). Sabemos também que a competitividade na relação entre Schoenberg e seus discípulos, sobretudo Webern, de fato existiu. Mesmo tendo escrito suas primeiras miniaturas atonais após travar contato com as miniaturas atonais de Webern, o compositor afirma em diversos lugares ter sido pioneiro na escrita de "formas extremamente curtas" (SCHOENBERG, 1984, p. 78), além de acusar Webern de roubar suas ideias. Ainda assim, parece-nos que as explicações biográficas são insuficientes, na medida em que deixam de lado o essencial, a saber, o fato de tanto a ruptura com a tonalidade em nome de uma totalização do trabalho motivico-temático como a subsequente opção pela escrita atemática são movidas pelo mesmo princípio de *crítica do ornamento*.

É justamente por conta de sua relação com a crítica do ornamento que Schoenberg pode sustentar que sua ruptura com a tonalidade é, ao mesmo, uma continuação. Isso porque,

a seu ver, trata-se de um passo necessário e coerente com a evolução da música ocidental até aquele momento<sup>15</sup>. Schoenberg parte da constatação de que, desde o final do século XIX, a harmonia tonal vinha perdendo sua função estrutural. Com a exploração de regiões tonais cada vez mais distantes, as relações funcionais entre os acordes de tônica, dominante e subdominante mostravam-se mais e mais supérfluas. Isso fez com que, no limite, todo o sistema da harmonia tonal adquirisse um aspecto meramente ornamental. A substância da composição musical, seu conteúdo, estaria cada vez mais concentrado somente na articulação concreta entre temas e motivos, e não no esquema de relação entre regiões tonais. Esse esquema, ao invés de garantir a coerência das obras musicais, passou a operar como uma fachada. Podemos dizer, assim, que a falência do sistema tonal não se resume ao fato de que as sonoridades triádicas teriam simplesmente saído de moda. A questão se passa, antes, no nível da possibilidade de composição de obras coerentes.

É nesse sentido que, para Adorno, Schoenberg não faz mais do que tirar as consequências daquilo que já vinha ocorrendo e não deve, portanto, ser visto como um gênio isolado que rompe arbitrariamente com o passado, mas sim como um representante de um sujeito musical coletivo. Ao abandonar a estrutura harmônica para evidenciar a estrutura motivico-temática, o compositor executou um veredito histórico objetivo. Trata-se de uma crítica daquilo que Adorno (1999, p. 132) entende como a "incongruência entre os estratos da linguagem musical". Segundo o filósofo, ao longo da história da música tonal o "reino da liberdade, da subjetividade, da configuração específica desprovida de convenções, era o da dimensão horizontal", ao passo que a dimensão vertical, a harmonia, "seguiu sendo o resíduo de uma universalidade por assim dizer a priori" (ADORNO, 1999, p. 132)<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Com efeito, Schoenberg rompeu com a tonalidade tomado de medo e agitação, mas movido por um senso de dever. Como ele próprio coloca em *Harmonia*: "Somente aos mestres nunca é permitido escrever tudo, senão que eles têm de realizar o necessário: cumprir a sua missão" (SCHOENBERG, 2011, p. 559). Ou ainda, segundo a conhecida anedota a respeito da conversa do compositor com um militar: "Um superior lhe perguntou surpreendido: "Por acaso o senhor é aquele compositor?". Schoenberg respondeu: "Sim, como ninguém queria ser, então tive de assumir essa missão!" (WEBERN, 2020, p. 32). O compositor tinha consciência também do fato de que o caminho escolhido por ele, mesmo sendo necessário, provocaria reações agressivas do público e dos demais compositores: "Mas agora que me lancei de uma vez por todas neste caminho, tenho a consciência de ter ultrapassado todas as restrições de uma estética ultrapassada; e embora o objetivo para o qual me dirijo me pareça certo, já sinto, ainda assim, as resistências que terei de suplantar; sinto como até os temperamentos amenos se revoltarão e suspeito que mesmo aqueles que até agora acreditaram em mim não quererão reconhecer a natureza necessária deste desenvolvimento" (SCHOENBERG apud WEBERN, 1999, p. 223).

<sup>16</sup> A argumentação do filósofo é bastante próxima da discussão feita por Dahlhaus acerca da relação entre a dimensão arquitetônica e a dimensão lógica do forma musical: "A forma arquitetônica baseia-se em duas propriedades: o equilíbrio entre as frases, períodos e conjuntos de períodos - isto é, o princípio segundo o qual cada unidade métrica é contrabalanceada por uma segunda unidade a cada nível hierárquico - e um esquema claramente concentrado e não ambíguo de progressões de acordes e de tonalidades. A forma lógica, por outro lado, reside nas conexões motivicas, as quais articulam um movimento a partir de dentro ou, em outras palavras, em um processo temático, o qual gradualmente faz com que um volteio melódico à primeira vista insuspeito torna-se cada vez mais rico em sentido à medida que mais conclusões são dele extraídas. Na evolução do

De modo geral, na música tonal encontramos uma tentativa de conciliar esses estratos, de "alcançar algo como um equilíbrio entre o esquema e a singularidade de cada obra de música integralmente composta" (ADORNO, 2002a, p. 634). Ou seja, o trabalho motivico-temático específico deve ser conduzido de tal modo que o compositor acaba por reafirmar, a partir de sua atividade composicional livre, os esquemas harmônicos e formais convencionais. Sendo assim, em geral é possível continuar acompanhando o fluxo musical mesmo se nos distraímos e descuidamos momentaneamente do desenvolvimento dos temas; de certo modo, ainda podemos entender que estamos indo de um lugar para outro mesmo se não soubermos *como* estamos indo de um lugar para outro, porque já sabemos de que 'lugares' se trata. Dito de outro modo, se não conseguimos acompanhar a estrutura subcutânea, ligada ao trabalho motivico-temático específico da obra, ainda nos resta a estrutura harmônica "externa", o percurso tradicional por regiões tonais contrastantes. Uma vez que a música tonal se move por caminhos harmônicos e por esquemas formais pré-delineados, é possível inclusive reconstruir espontaneamente uma passagem de uma composição, bastando para isso ser uma pessoa musical - isto é, ser alguém que internalizou os esquemas da música tonal de modo tão profundo que passou a ser capaz de 'falar' na linguagem da tonalidade como quem fala em língua materna (ADORNO, 2002a, p. 629)<sup>17</sup>.

Nas obras de Schoenberg, o ouvinte perde essa rede de segurança. Uma vez que sua música "não se contenta com a linguagem que se encontra à mão, mas ao invés disso cria sua própria linguagem a partir de si mesma", ela exige do ouvinte um grau elevado de concentração (ADORNO, 2002a, p. 632). De fato, é a centralidade do desenvolvimento

---

allegro-sonata do final do século XVIII até o início do século XX, o foco migrou progressivamente da arquitetura para a lógica. (...) A etapa final da evolução do allegro-sonata em direção à forma lógica é representada pelas obras dodecafônicas de Schoenberg, nas quais a estrutura periódica e a tonalidade cedem lugar inteiramente à 'prosa musical' e à 'atonalidade', e nas quais as relações motivicas tornam-se universais no sentido - e aqui reside o significado pleno do método dodecafônico - de que elas são incorporadas àquilo que Adorno chamou de 'pré-composição' do material" (DAHLHAUS, 1989, p. 255).

<sup>17</sup> Um bom exemplo dessa capacidade de reconstruir espontaneamente os esquemas da música tonal pode ser encontrado em uma apresentação do pianista Arthur Rubinstein no Conservatório de Moscou em 1964, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7VCaj7Oqcig>>. Na ocasião, o pianista, que tocava de memória, sofreu um lapso e não conseguiu se lembrar da transição do scherzo para o trio do segundo movimento da *Sonata n. 2 Op. 35* de Chopin. No entanto, sabendo que a tonalidade do scherzo é mi bemol menor e que o trio está na relativa maior - ou seja, em sol bemol maior -, Rubinstein foi capaz de improvisar uma cadência conduzindo à tonalidade desejada. A arquitetura harmônica permitiu a ele, apesar do lapso de memória, dar continuidade à execução de tal modo que boa parte do público sequer se deu conta do problema. No caso de uma obra atonal, um feito dessa natureza seria impossível, pois neste caso o fluxo musical é determinado exclusivamente pela especificidade do trabalho motivico-temático, e não por esquemas harmônicos e formais pré-delineados. Essa diferença fundamental entre a execução de obras tonais e atonais é ressaltada pelo musicólogo Charles Rosen em uma palestra - disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=geyRVsZqyyc&t=1013s>> - na qual ele relata uma ocasião em que um lapso de memória o obrigou a interromper uma apresentação de uma peça de Elliott Carter, que ele tocava sem a partitura. No caso da peça atonal de Carter, diferentemente da peça tonal de Chopin, o pianista não é capaz de improvisar uma transição ou um preenchimento para disfarçar o lapso.

específico dos materiais em detrimento dos esquemas gerais que torna a música de Schoenberg exigente para a escuta, e não a mera utilização de sonoridades dissonantes. Mesmo em composições tonais de Schoenberg, como o *Quarteto de cordas nº1 em D menor* Op. 7 (1905), o privilégio da articulação lógica entre os motivos em detrimento do respeito à quadratura e aos aspectos de simetria mais superficiais das formas musicais tradicionais faz com que o ouvinte precise se ater com afinco à estrutura subcutânea. Como Berg demonstra em um artigo de 1924 intitulado 'Por que a música de Schoenberg é tão difícil de entender?', seria possível reescrever esse quarteto de modo que não somente suas sonoridades, mas também sua concepção estrutural fossem tonais - isto é, de modo a fazer com que o desenvolvimento autônomo das figuras coincida com esquemas heterônomos. No entanto, com isso a música perderia a riqueza transbordante que lhe é peculiar, a expressividade que não se limita às vozes superiores, mas se estende às vozes intermediárias e ao baixo, uma vez que nela todas as figuras musicais, mesmo as de acompanhamento, são temáticas (BERG, 2012, p. 192). Ou seja, essa riqueza decorre de uma escrita calcada na crítica do ornamento, na qual todos os elementos de uma obra devem ser tanto expressivos como funcionais.

O primado absoluto do trabalho motivico-temático que daí se segue é confirmado com a passagem para a atonalidade. Ocorre que, assim que a tonalidade harmônica e as formas tradicionais nela baseadas são derrubadas, a crítica do ornamento se aprofunda, e passa a atacar as próprias relações de semelhança e de diferença nas quais essas formas se baseiam. No limite, não somente a necessidade de seguir os protocolos associados à composição tonal, mas todas as repetições passam a ser experimentadas pelo sentimento de forma de Schoenberg como supérfluas e ornamentais. Desse modo, o primado do trabalho motivico-temático desemboca no abandono do trabalho motivico temático. Esse ponto é sublinhado de modo particularmente claro em Almeida (2007, p. 119):

Se a música não deve enfeitar, e se a verdade é expressão da consistência, a ausência dos pontos de apoio que o tonalismo oferecia conduz a uma extrema concisão das formas. Esse é o fundamento histórico-estético do "estilo aforismático" desenvolvido por Schoenberg em seu período expressionista. A concisão passa a ser um princípio de "necessidade interna", já que a possibilidade de formas extensas era baseada justamente na repetição de sequências, agora vista como uma exigência externa e esquemática.

A nosso ver, esse vínculo entre a libertação do tematismo e a opção pelo atematismo aparece de modo mais nítido na quinta das *Cinco peças para orquestra* Op. 16, que traz o título paradoxal de 'Recitativo obbligato'. Com esse título, Schoenberg indica que pretende



falar da maneira clara e direta que caracteriza o recitativo, sem no entanto se valer das fórmulas do recitativo convencional. Pelo contrário, ele procura unir a fala direta do recitativo às exigências da composição *obbligato* - isto é, à exigências de uma escrita rigorosa e crítica em relação ao ornamento, na qual todas as notas são significativas. Uma vez que cada nota deve ser eloquente, não pode mais haver nenhum preenchimento melódico, do tipo que comumente garantem, nas composições tonais, o respeito às regras da quadratura e da construção de frases e períodos simétricos. De fato, como aponta Dahlhaus (1987, p. 147), "Schoenberg não estava preparado para tolerar falta de substância em nome da função formal realizada por uma frase. Mas se livrar do preenchimento leva inexoravelmente à assimetria, pois a estrutura métrica 'quadrada' dificilmente pode ser composta sem certa bricolagem e floreios que são em si mesmos 'vazios e insignificantes'". Sendo assim, a busca por uma eloquência direta faz com que o melodismo se liberte do "leito de Procusto do fraseado motivico" (SCHOENBERG apud STUCKENSCHMIDT, 2011, p. 229). Ao deixar que a fantasia melódica corra de modo livre, sem ser talhada pelas exigências da quadratura e do fraseado simétrico, Schoenberg se aproxima do ideal de prosa musical<sup>18</sup>.

Não por acaso, em um artigo dedicado à análise da peça, o regente Robert Craft sugere que, particularmente no caso do Op. 16 n.5, estamos diante algo muito distante das concepções convencionais a respeito da forma musical. Trata-se, segundo ele, de uma música em mutação constante, totalmente livre e assimétrica, que "não faz uso de pedais e *ostinati*; não reflete nenhum plano de simetria clássica; não é compartimentalizada em exposição, desenvolvimento e recapitulação; evita, em seu desenvolvimento melódico contínuo, repetições exatas e retornos não-variados; e se move através de uma orquestra que fala sempre com uma voz diferente" (CRAFT, 1968, p. 23). Esse fluxo musical livre representa, segundo uma carta enviada por Schoenberg a Richard Strauss, o oposto absoluto da concepção sinfônica da estrutura musical, e a recusa de toda forma de arquitetura musical (STUCKENSCHMIDT, 2011, p. 70)<sup>19</sup>. Somente assim seria possível, como o compositor

---

<sup>18</sup> Como ele próprio nota em *Fundamentos da Composição Musical*, trata-se de um ideal que remonta à segunda metade do século XIX, sobretudo a compositores como Brahms e Mahler, os quais, "influenciados pela música folclórica, desenvolveram uma sensibilidade que geralmente conduz a uma organização rítmica que não corresponde às barras de compasso" (SCHOENBERG, 1996, p. 170). A prosa musical está ligada a "procedimentos irregulares ou assimétricos" que "contribuem para a fluência e espontaneidade", sem com isso abrirem espaço para a arbitrariedade (SCHOENBERG, 1996, p. 170).

<sup>19</sup> Como se sabe, Schoenberg tornou-se um protegido de Strauss a partir de 1902. No entanto, após travar contato com o Op. 16 Strauss passou a tratar o colega mais novo como um caso psiquiátrico (SCHOENBERG, 1964, p. 50). De fato, ao romper com a tonalidade Schoenberg havia rompido também com o movimento moderno de que ele fazia parte ao lado de figuras como Strauss, Gustav Mahler, Alexander von Zemlinsky, Franz Schreker e Max Reger (DAHLHAUS, 1989, pp. 334-5). Foi nesse momento que o termo *Neue Musik*, que nos primeiros anos do século XX servia para contrapor esses amplo leque de modernistas aos "seguidores neogerâmnicos da

coloca em uma nota de programa de 1912, "expressar tudo aquilo que ondula em nosso subconsciente como um sonho" (SCHOENBERG apud TARUSKIN, 1984, p. 428).

Essa rejeição da arquitetura musical decorre da interdição da repetição de figuras musicais, a qual advém, por sua vez, da articulação entre a fala direta do recitativo e a escrita rigorosa do estilo *obbligato*. Como bem nota Dahlhaus (1987, p. 147), "é parte da essência do recitativo que ele constantemente diz algo novo, e parte da essência do *obbligato* que ele expressa ideias ao invés de meros clichês". As vozes da trama polifônica do Op. 16 n.5 devem, portanto, ser expressivas em si mesmas, como ideias melódicas autossuficientes expressas de modo direto e sucinto. Sua expressividade independe de sua inserção em uma arquitetura formal, de sua repetição ao longo da obra ou das conexões motivicas estabelecidas entre as figuras - sua expressividade independe, em suma, de tudo aquilo que se associa à ideia de trabalho motivico-temático.

A interdição das repetições faz com que a peça toda assuma a forma de uma única melodia, distribuída entre todos os instrumentos da orquestra<sup>20</sup>. Em meio a uma textura densa, que chega a ter até oito vozes soando simultaneamente, é sempre possível discernir uma linha principal, destacada pelo compositor na partitura por meio da indicação de *Hauptstimme*. Reproduzimos abaixo uma redução da partitura do 'Recitativo *obbligato*' mostrando essa linha principal, e utilizando cores para destacar os pontos em que ela passa de um instrumento a outro. A nosso ver, a mudança de instrumentação constante dessa linha é um bom exemplo da noção de *Klangfarbenmelodie* ou melodia de timbres, um recurso central do repertório atonal livre da Segunda Escola de Viena.

---

'Zukunftsmusik' wagneriana", adquiriu um significado mais restrito, passando a se referir especificamente ao "estilo musical da liberdade" (...)" (ALMEIDA, 2007, p. 80).

<sup>20</sup> Como se sabe, antes de optar pelo título 'Recitativo *obbligato*', Schoenberg pensou em chamar o Op. 16 n.5 de 'melodia infinita', aludindo ao ideal wagneriano.

The image displays a musical score with instrument assignments for various measures. The assignments are as follows:

- Measures 1-4:** oboé, viola, clarinete, violino, viola.
- Measures 7-10:** cello, flauta, clarinete, corne ing.
- Measures 11-14:** cello, trompa, cello, fagote, clarone, clar. (clarinet), clarinete, oboé, violino.
- Measures 15-21:** clarinete, oboé, corne ing., violino, clarinete, trompeta, violino.
- Measures 22-29:** cello, tuba, viola, corne ing., cello, trompeta.
- Measures 30-38:** clarinete, cello, trombone, corne ing., oboé, flauta, corne ing.

50

violino trompeta

flauta clr.

oboé corne ing.

clarinete corne ing.

viola

violino

58

clarinete

violino

oboé

65

flauta trompeta

clarinete

oboé corne ing. fagote

73

trombone

clarone

violino

81

fagote

clarinete

89

trompa

cello

oboé

The image displays a musical score reduction for the 'Recitativo obbligato' Op. 16 n.5, illustrating the main melody's passage through various instruments. The score is divided into six systems, each showing a different instrument playing the same melodic line. The instruments and their corresponding systems are:

- System 1 (Measures 96-101):** Clarinete (blue box), oboé (orange box), and violino (red box).
- System 2 (Measures 102-107):** flauta (blue box), oboé (orange box), and viola (green box). The notation includes an '8va' marking above the staff.
- System 3 (Measures 108-116):** clarinete (blue box). The notation includes an '(8va)' marking above the staff.
- System 4 (Measures 117-122):** trombone (yellow box). The notation includes an '(8va).....' marking above the staff.
- System 5 (Measures 123-129):** trompa (purple box).
- System 6 (Measures 130-135):** cello (brown box).

Figura 2: Redução da partitura do 'Recitativo obbligato' Op. 16 n.5, mostrando a melodia principal em sua passagem por diferentes instrumentos.

### 1.2.2 Princípios construtivos na terceira das 'Três peças para piano'

Como vimos, Schoenberg abandonou todos os meios pelos quais a forma se fazia inteligível na música tonal. Em suas obras atonais não temos uma estrutura harmônica prévia capaz de atribuir sentido às progressões, nem temos uma arquitetura formal pré-delineada; nas obras atemáticas, sequer temos elementos sendo transformados ao longo do tempo por meio do trabalho motivico-temático tradicional. No que se segue, veremos como esse abandono não resultou em uma música arbitrária, desprovida de todo e qualquer princípio construtivo, mas sim em um novo conjunto de princípios construtivos que surge da recusa sistemática dos princípios tradicionais.

Em sua discussão de *Erwartung*, Adorno insiste no fato de que a obra rejeita todos os protocolos de diferença e repetição que orientaram até então a articulação lógica do discurso musical. O filósofo faz coro com outras figuras ligadas à Segunda Escola de Viena, como Webern (1999, p. 227), para quem: "A partitura desse monodrama é um evento sem precedentes. Todos os princípios formais tradicionais foram rompidos; há sempre algo novo, apresentado com a mais velozmente cambiante expressão". Essa interpretação do monodrama corresponde às intenções declaradas de Schoenberg, conforme podemos ver na já mencionada carta enviada ao compositor e pianista Ferruccio Busoni em agosto de 1909. Nas obras compostas entre 1909-1911 Schoenberg rejeita conscientemente a escrita motivico-temática tradicional: "Eu anseio por: me livrar por completo de todas as formas / de todos os símbolos / da coesão e / da lógica. / Portanto: / nada de "trabalho motivico" / nada de harmonia como / cimento ou tijolos de uma construção" (SCHOENBERG apud SIMMS, 1999, p. 69; grifo nosso).

É preciso, contudo, ter o cuidado de não deixar essas asserções de caráter geral acerca do atematismo prejudicarem o exame do que se passa concretamente nas obras de Schoenberg deste período. Em seu artigo 'Princípio expressivo e polifonia orquestral em *Erwartung* de Schoenberg', Dahlhaus introduz alguns elementos que complexificam a noção de música atemática, afastando-a das frases feitas a respeito da total ausência de nexos entre os elementos da obra. Ao contrário de autores como Rosen (1996, p. 43), que sustentam que a rejeição da lógica motivica é total no monodrama, de modo que as sequências intervalares recorrentes que podem ser encontradas em meio a sua densa trama polifônica seriam somente um resultado acidental do vocabulário harmônico consistente da peça, Dahlhaus (1987, p. 153) argumenta que o monodrama apresenta uma peculiar "técnica motivica semi-latente", na qual os motivos tendem a se dissolver em elementos linguísticos pré-motivicos. Assim, segundo

Dahlhaus, não temos em *Erwartung* um atematismo total, uma recusa total do trabalho motivico, mas uma "gradação das relações motivicas, as quais vão das conexões evidentemente articuladoras da forma, que se contrapõem à tendência da música a se dissociar em momentos expressivos, às estruturas intervalares semi-latentes, que transmitem a sensação de que as vozes polifônicas estão conectadas" (DAHLHAUS, 1987, p. 154). Em sua leitura, *Erwartung* estaria a meio-caminho entre o tematismo e o atematismo, assim como estaria a meio-caminho entre a declamação livre do recitativo acompanhado e a rigorosa escrita polifônica da música de câmara.

Ainda que essa leitura pareça ir de encontro à interpretação de Adorno e ao que afirma o próprio Schoenberg, parece-nos que temos acima de tudo maneiras diferentes de formular uma mesma questão. Schoenberg deixa claro na carta a Busoni de 1909 que a recusa da escrita motivico-temática tradicional é solidária da recusa da expressão como aparência de paixões. Ele anseia por uma expressão do sentimento tal como ele é experimentado psicologicamente, "e não como filho bastardo dos sentimentos e da 'lógica consciente'" (SCHOENBERG apud SIMMS, 2000, p. 69). Para isso, ele procura expressar o sentimento em sua "variedade", em sua "ilogicidade", em seu "caráter multifacetado", partindo da ideia de que "é impossível para uma pessoa experimentar somente *uma* sensação de cada vez / Temos *milhares* simultaneamente" (SCHOENBERG apud SIMMS, 2000, p. 69). Podemos dizer, portanto, que o compositor despe a música de relações unívocas de correspondência entre as figuras musicais, em que uma figura parece derivar logicamente da outra, mas não abre mão por completo do nexo entre as figuras. Pelo contrário, trata-se de complexificar esses nexos, indo em direção a uma proliferação de associações sutis entre as figuras. Com efeito, parece-nos que encontramos em peças como *Erwartung* algo como uma associação livre entre figuras musicais. Sabe-se que Schoenberg escreveu a partitura muito rapidamente, no curso de pouco mais de duas semanas, quase como em um processo de escrita automática. De fato, muitas de suas peças aforísticas, como as das *Seis pequenas peças para piano* Op. 19, foram escritas em um único dia.

Essa associação livre entre figuras musicais pode ser descrita tecnicamente, seguindo Dahlhaus, em termos de estruturas intervalares semi-latentes. Como o mesmo autor nota em outro contexto, um traço característico do pensamento composicional de Schoenberg é a divisão do conceito tradicional de motivo em duas abstrações antitéticas, a saber, a estrutura intervalar e o gesto (DAHLHAUS, 1987, p. 77). Ou seja, ao invés de trabalhar com figuras fixas, caracterizadas pela junção entre um determinado conteúdo intervalar, uma determinada rítmica e um determinado perfil melódico, Schoenberg trabalha com ideias musicais que

podem ser entendidas ora com relações intervalares descoladas de um contorno rítmico-melódico fixo, ora como contornos gestuais independentes dos intervalos. Diferentemente do que ocorre na noção tradicional de motivo, em suas composições a estrutura intervalar e o gesto tendem a ser tomados como elementos independentes um do outro. É isso que permite ao compositor estabelecer conexões multifacetadas entre as figuras, de modo a rejeitar a lógica que Schoenberg associa ao falseamento do sentimento na expressão tradicional, sem com isso fazer com que a música se dissocie completamente em momentos expressivos isolados.

A insistência de Dahlhaus na presença de relações semi-latentes entre as figuras musicais também parece ir de encontro à leitura de Adorno. Afinal, o filósofo enfatiza o contraste entre cada uma das seções, sugerindo que elas podem ser tomadas como aforismos musicais auto-contidos, ao passo que Dahlhaus enfatiza a coerência motivica *sui generis* que impede a obra de se decompor em pedaços. Diante disso, cabe apontar que Dahlhaus tem em mente as conexões que se dão no nível dos intervalos e dos gestos, ao passo que Adorno fala dos contrastes em termos mais gerais de forma. Do ponto de vista da forma, vimos que Adorno sustenta que a recusa de qualquer articulação lógica entre as seções acaba produzindo uma paradoxal articulação formal por meio da recusa da articulação formal. Cada seção se diferencia das demais em termos de dinâmica, textura e agógica - e não necessariamente, portanto, em termos do conteúdo intervalar das figuras musicais. É sobretudo o modo como esses aspectos mais globais da escrita musical acompanham as rápidas mudanças de estado emocional da mulher o que faz com que o "registro sismográfico de choques traumáticos" se torne uma verdadeira "lei técnica da forma musical", mesmo que se trate de uma "lei que proíbe toda continuidade e todo desenvolvimento" (ADORNO, 2006, p. 37). A nosso ver, é preciso ter o cuidado de diferenciar a interpretação adorniana do discurso apologético da Segunda Escola de Viena a respeito da música atemática de Schoenberg. Este discurso tendia a sugerir que as sonoridades atonais, incompreensíveis à luz da gramática tonal, evidenciavam a incompatibilidade entre a interioridade indomável e violenta do compositor, de um lado, e as convenções coletivas da tradição, de outro (BAGGIO, 2015, p. 90). Adorno certamente mobiliza tal concepção, insistindo que as convenções que realizam a articulação da forma musical tradicional são "reflexos de uma 'concordância' entre a sociedade burguesa e a psique do indivíduo, uma concordância que agora é denunciada pelo sofrimento do indivíduo" (ADORNO, 2002a, p. 398). Ao mesmo tempo, porém, ele procura mostrar que a música de Schoenberg, mais do que meramente refletir a alienação do indivíduo, domina a própria alienação. Isto é, na mesma medida em que se entrega ao pesadelo de angústia, *a música*



*domina a angústia, transformando o choque em princípio técnico da composição.* É justamente sua capacidade de dominar o choque, de dar forma à angústia para então refleti-la e irradiá-la na forma estética, o que faz com que Adorno tome *Erwartung* como um de seus principais modelos para pensar a nova música (ADORNO, 2018, p. 405).

Podemos ver, assim, que para o filósofo o atematismo não significa uma simples ausência de estrutura. Temos, antes, uma estrutura que emerge da negação das estruturas musicais tradicionais. As sonoridades atonais de *Erwartung* não seguem nos moldes da música tonal, mas nem por isso são arbitrárias. Elas partem daquilo que Adorno (2006, p. 32) entende como um "cânone de interdições". Segundo ele, a obrigação de evitar as normas composicionais reificadas da música tonal faz com que a escrita atonal produza implicitamente suas próprias normas, como um negativo das normas tonais. A escrita é submetida a uma disciplina da recusa. Mesmo do ponto de vista da harmonia, o abandono da tonalidade não leva à arbitrariedade. A rejeição sistemática das sonoridades tonais se estende à rejeição da repetição das alturas, uma vez que a ocorrência frequente de uma mesma nota pode fazer com que seja produzida certa polaridade harmônica. A partir disso emerge, na leitura de Adorno, um novo princípio de articulação harmônica, no qual o repouso não consiste na afirmação definitiva de uma tonalidade por meio da cadência dominante-tônica, mas sim na apresentação do total cromático. Em outras palavras, o ponto de repouso é o soar de todas as doze notas, de modo que nenhuma delas possa produzir uma polaridade e, com isso, remeter, ainda que de modo muito tênue, à tonalidade harmônica. Esse novo princípio é geralmente chamado de harmonia complementar, uma vez que ele se baseia na ideia de que os acordes, complementando uns aos outros, devem conter todas as notas do total cromático. Adorno (2006, p. 66) destaca o uso da harmonia complementar nos compassos 196-99 de *Erwartung*, em uma passagem que ele descreve como "um momento harmônico autenticamente bem-concebido da atonalidade livre". Como podemos ver na redução abaixo, se juntarmos as alturas presentes nos últimos três acordes da passagem, teremos quase todas as notas do total cromático. As notas que faltam, sol e dó, estão presentes nas linhas da trompa e da soprano<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Uma passagem ainda mais clara a esse respeito pode ser encontrada no gesto final do monodrama. De fato, podemos dizer que a obra se encerra com uma imensa cadência conclusiva (cc. 425-26), seguindo o princípio da harmonia complementar. Como bem nota Rosen (1996, p. 57-8), o efeito conclusivo da cadência é ainda mais forte na medida em que não temos a saturação do espaço musical somente em termos da completude do total cromático, mas também em termos do registro. Todas as alturas e todo o registro são abarcados em um único *tutti* orquestral, no qual a proliferação de linhas cromáticas ascendentes e descendentes culminam em uma abertura que vai da nota mais grave dos contrabaixos até um agudíssimo D7 nos violinos.



Figura 3: Acordes dos cc. 196-9 de 'Erwartung', escritos em altura real.

O fato é que, apesar do que pode parecer à primeira vista, as leituras da música atemática desenvolvidas por Adorno e Dahlhaus são compatíveis. Tanto o filósofo, em sua insistência na ausência de relação entre as seções, como o musicólogo, em sua insistência na presença de relações motivicas semi-latentes entre as figuras, apontam para os novos princípios construtivos que regem a composição das obras atemáticas de Schoenberg. Com efeito, as relações descritas por Dahlhaus podem ser vistas como parte do cânone de interdições. Isto é, parece-nos que elas formam o negativo do trabalho motivico tradicional, do mesmo modo como a as relações harmônicas regidas pelo princípio da complementaridade formam o negativo das relações harmônicas tradicionais, e o princípio de articulação por contraste, o negativo dos protocolos tradicionais de transição entre as seções.

A nosso ver, isso pode ser esclarecido mediante uma análise de outra composição atemática, a saber, o Op. 11 n.3. O princípio de articulação por contrastes identificado por Adorno em *Erwartung* é ainda mais evidente nessa pequena peça para piano. Afinal, em meros 35 compassos o Op. 11 n.3 passa por nada menos que 17 mudanças de andamento, e oscila entre dinâmicas extremas, com passagens ora brutalmente violentas ora delicadas sucedendo rapidamente umas às outras. Assim, temos uma sequência de seções auto-contidas ainda mais curtas do que as que encontramos no monodrama. Em um primeiro contato com a obra, pode parecer que estamos mesmo diante de uma lógica da pura enunciação, na qual a figura musical deve ser expressiva em si mesma, em sua aparição imediata, e na qual a escuta fica completamente restrita ao presente, na medida em que nenhum evento remete aos anteriores ou anuncia os seguintes. Pode parecer, como sugere Webern (1999, p. 224), que aqui "[u]ma vez estabelecido, o tema expressa tudo que tem a dizer. E novamente algo novo deve se seguir". Podemos dizer que isso descreve bem a impressão causada pela escuta, mas não aquilo que revela um exame mais detido da partitura. De fato, a peça possui, como nota Adorno (2006, p. 117), um aspecto bárbaro. O uso de sonoridades incompreensíveis em termos convencionais e a articulação por contraste das seções fazem com que tenhamos algo como a "expressão do sofrimento cru, que não foi abrandado por nenhuma convenção (...)" (ADORNO, 2006, p. 117). A recusa das convenções faz com que a obra pareça

deliberadamente mal-educada, como se nela se manifestasse certa hostilidade em relação à cultura. Com efeito, o caráter violento de muitas das figuras musicais da obra e a sucessão de seções contrastantes fazem com que a obra assuma o aspecto de um série de gestos impulsivos, como se nela os comportamentos miméticos proscritos pelo sujeito no curso de seus esforços de auto-preservação e consolidação do Eu finalmente tivessem sua revanche.

A peça, no entanto, está longe de ser uma sucessão aleatória ou puramente intuitiva de sonoridades. Mesmo a escuta sem auxílio de uma análise da partitura revela de cara certa consistência no vocabulário harmônico. Se tomarmos a primeira seção da peça (*Bewegte*, cc. 1-4), veremos que nela há predomínio de dois agregados harmônicos recorrentes no repertório da Segunda Escola de Viena<sup>22</sup>. O primeiro é formado por intervalos de terça maior e menor e o segundo por intervalos de quarta<sup>23</sup>. O agregado formado por terças aparece ora como um acorde formado por um intervalo de décima menor e um intervalo de terça maior (C#4-C5-E5, na anacruse; C#5-C6-E6 no compasso 1), ora como um acorde formado por um intervalo de sexta maior e um intervalo de terça menor (G#4-F5-A5 e A3-Gb4-Ab5, ambos no compasso 1), ou ainda como um acorde formado por um intervalo de terça menor e um intervalo de sexta menor (Bb3-Db4-A4, no compasso 1). Já o agregado formado por quartas aparece na forma de um intervalo de quarta aumentada seguido por uma quarta justa (A3-D#4-G#4, nos compassos 1, 2 e 3; Bb3-E4-A4, no compasso 3); na forma de um intervalo de quarta justa seguido por um intervalo de quarta aumentada (D6-G6-C#7, no compasso 1); ou ainda na forma de um intervalo de quinta diminuta seguido por um intervalo de quinta justa (G#3-D4-A4, no compasso 3). Ainda que a harmonia da peça seja demasiado complexa para empreendermos aqui uma análise minuciosa, cabe dizer que não há em toda a peça um compasso sequer no qual não tenhamos uma ou mais formas de um dos dois agregados que destacamos acima. Parece-nos, ademais, que esse tipo de relação entre agregados intervalares

---

<sup>22</sup> Reproduzimos abaixo a partitura do Op. 11 n.3, destacando pelo uso de cores as diferentes seções da peça. Para seções de andamento moderado - *Bewegte, Mäßig, Mäßig (eher langsamer)* - utilizamos as cores amarelo e verde (esta última somente quando duas seções de andamento moderado ocorrem em sequência); para as seções de andamento lento - *etwas langsamer, viel langsamer, Breit* - utilizamos as cores azul e roxo (idem); e, por fim, para as seções de andamento rápido - *viel rascher, rascher, etwas rascher, sehr rasch, drängend* - utilizamos as cores vermelho e laranja (ibidem).

<sup>23</sup> Sobre o predomínio desses agregados no repertório da Segunda Escola de Viena, ver Menezes (2002). Em seu tratado sobre entidades harmônicas, Menezes (2002) identifica o agregado formado por terças como um arquétipo brahmsiano, associando sua estruturação por intervalos de terça à exploração, em Brahms, de modulações por relação de mediantes. O arquétipo quartal, por sua vez, é associado a Wagner, em alusão à maneira como este expandiu os limites da tonalidade harmônica através de longas cadeias de dominantes secundárias. Essas associações parecem-nos um pouco frágeis, na medida em que relações intervalares baseadas em terças e quartas e relações harmônicas de mediantes e de dominante são fenômenos de ordens fundamentalmente distintas. Ainda assim, há que se reconhecer na extrapolação proposta pelo autor uma interessante tentativa de relacionar com o vocabulário harmônico da Segunda Escola de Viena as duas principais vias pelas quais se deu a expansão e, em última análise, a dissolução da tonalidade harmônica.

abstratos que podem assumir diversas formas concretas é precisamente o que Dahlhaus (1987) tem em mente com a noção de técnica motívica semi-latente.

A primeira seção (cc.1-4) é a mais longa da peça. Ela se distingue pela textura densa, que precisa de três pautas para ser escrita com clareza. A dinâmica em *ff*, o uso de notas oitavadas na mão esquerda, a rápida sucessão de acordes na mão direita e o emprego de acordes de oito até dez alturas (compasso 3 e 4) fazem desta passagem também uma das mais violentas da peça. As seções seguintes, pelo contrário, estão entre as mais curtas da peça, durando somente um compasso cada. No compasso 5 temos uma espécie de *coda* da primeira seção, tocada em *fff*. A seguir, vemos um bom exemplo dos contrastes extremos que caracterizam as obras atemáticas de Schoenberg: após passagens tocadas em *ff* e *fff*, com uma abordagem quase percussiva do piano<sup>24</sup>, temos no compasso 6 um rapidíssimo volteio de tercinas de semicolcheia, tocado em *pp* e com articulação legato. Esse gesto é seguido, no compasso 7, por uma delicada e tranquila cascata de intervalos de terça e sexta. Se repararmos bem, veremos que se trata de uma variação do compasso 5: ambas as passagens utilizam as mesmas classes de altura, arranjadas em díades que se sucedem em movimento descendente pelo registro, culminando em um acorde mais longo<sup>25</sup>. O mesmo gesto, com o mesmo material harmônico, o mesmo perfil descendente e o mesmo ritmo, é repetido, mas transposto uma oitava acima e tocado em uma dinâmica totalmente diferente. Em suma, podemos ver com clareza tanto a articulação por contrastes, destacada por Adorno, como a presença de relações motívicas *sui generis*, destacada por Dahlhaus.

---

<sup>24</sup> Note-se, para além da densidade da textura, a acentuação e o uso das articulações *staccato* e *staccatissimo*.

<sup>25</sup> No compasso 5, abstraindo as oitavas, temos as díades A5-C#6, Bb4-D5, D#4-B4, Bb3-D4 e Cb3-Eb3. No compasso 7, essas díades são transpostas uma oitava acima - A6-C#7, Bb45-D6, D#5-B5, Bb4-D5 e, introduzindo uma pequena mudança, Eb3-Gb3.

Bewegte

ff sf I.H. ff ff

I.H. ff fff fff

poco rit. p fff pp pp

etwas langsamer viel rascher

pp pp pp f

viel langsamer sehr lang etwas langsamer rit. rascher



etwas langsamer  
sehr zart

11 12 13

P (pp)

etwas rascher

heftig

mit Dämpfer-

14 15 16

mf ff fff pp

espress.

etwas langsamer

Breit

17 18 19

pppp r.H. pp Dämpfer- ppp

1.H. ppp

ff

rit..

20 21

rit.. rascher beschleunigt

ff fff

Mäßig

22 23

ppp ppp

rit..

Dämpfer-



10 **Mäßig (eher langsamer)**

24 *f* 25 26 *rit.*

27 **drängend** *f cresc.* 28 *fff* (*tr*)

29 **breiter** *rit.* *cresc.* (*tr*) 30 **sehr rasch** *fff* 6 *Red.*

31 *fff* *rit.* 32 **Mäßig** *ff* *pp*

33 **(im Tempo)** *pppp* 34 35 *ppp*

**Dämpfer** [ 7 12 135 ]

The image displays a piano score for Op. 11 n. 3, divided into sections with different tempo markings. The sections are: 1. Measures 24-26: 'Mäßig (eher langsamer)' with dynamics *f* and *rit.*. 2. Measures 27-28: 'drängend' with dynamics *f cresc.* and *fff*. 3. Measures 29-30: 'breiter' and 'sehr rasch' with dynamics *rit.*, *cresc.*, *fff*, and a 6-measure section. 4. Measures 31-32: 'rit.' and 'Mäßig' with dynamics *fff*, *ff*, and *pp*. 5. Measures 33-35: '(im Tempo)' with dynamics *pppp* and *ppp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 4: Partitura do Op.11 n.3, com cores indicando as seções em andamentos lentos, moderados e rápidos.

### 1.3 Crítica da mediação da expressão pela forma

#### 1.3.1 Manchas musicais

Apesar dos recursos construtivos que procuramos apresentar - as associações motivicas semi-latentes e o uso do contraste como princípio de estruturação formal, além da harmonia complementar -, as composições atemáticas de Schoenberg tendem a se limitar a pequenas formas. O próprio compositor sustenta que os recursos da escrita atemática são capazes de estruturar somente peças de pouco mais de dois minutos de duração, como o Op. 11 n.3, ou peças ainda mais curtas, como as que encontramos nas *Seis pequenas peças para piano* Op. 19 (1911). A seu ver, o estilo aforístico se revelou limitado. Esse limite seria evidenciado pelo fato de que somente em composições baseadas em um texto pré-existente, como *Erwartung*, teria sido possível unir escrita atemática e extensão temporal, na medida em que as palavras atuam como elemento coesivo e impedem a dissolução da composição em momentos isolados (SCHOENBERG, 1984, p. 262).

Em retrospecto, Schoenberg passou a sustentar a ideia de que a renúncia dos meios tradicionais de articulação impossibilita a construção de formas temporalmente extensas, a não ser que seja desenvolvido um novo método composicional capaz de substituir as funções estruturais que cabiam anteriormente à harmonia tonal. Diante disso, o atematismo que se situa entre a ruptura com a tonalidade e o desenvolvimento de um novo método passa a ser visto como um fenômeno passageiro:

Intoxicado pelo entusiasmo de ter libertado a música dos grilhões da tonalidade, acreditei ser possível encontrar uma expressão mais livre. De fato, eu próprio e os meus alunos Anton von Webern e Alban Berg, e mesmo Alois Haba, acreditávamos que agora a música podia renunciar suas características motivicas e, ainda assim, permanecer coerente e compreensível (SCHOENBERG, 1984, p. 88).

Essa leitura, que se tornou dominante no círculo da Segunda Escola de Viena a partir da década de 1920, é ecoada por autores como Flô Menezes (2002, p. 210), para quem a produção atonal livre que surge por volta de 1910 é marcada por uma "evidente imaturidade histórica". Para Menezes, a música atemática se fundamenta em uma lógica puramente negativa, capaz de operar a "negação das funções tonais como sistema de referência da composição", mas incapaz de colocar em seu lugar um novo princípio positivo, uma "sistematização composicional que devolvesse à composição a possibilidade de extensão



temporal (...)” (MENEZES, 2002, p. 210). Essa sistematização, como se sabe, se deu na forma do método dodecafônico, desenvolvido por Schoenberg no início dos anos 1920 e subsequentemente adotado por seus discípulos Webern e Berg. A partir de então, os princípios construtivos que haviam se desenvolvido na forma de um cânone negativo - isto é, por meio da reação espontânea do ouvido crítico de rejeição dos resquícios tonais - são integrados em um único método, dando ensejo a uma série de questões, às quais nos dedicaremos mais adiante<sup>26</sup>.

Adorno entende o processo de uma maneira diferente. Para ele, a passagem do atonalismo livre ao dodecafonismo é necessária, mas não se trata de uma necessidade que deve ser afirmada. De fato, um dos aspectos dessa necessidade é o próprio fracasso da luta internacional pelo socialismo, e a regressão social que daí se seguiu. Isso porque, para Adorno, a situação da música de vanguarda dos anos 1920 em diante é uma situação de sobrevida: assim como a crise revolucionária que se seguiu à Primeira Guerra não resultou em uma nova sociedade, também a crise da tonalidade harmônica não pôs fim à vida musical oficial. Diante disso, há uma pressão no sentido de que aquilo que está nas margens gradualmente se integre: os excessos da imaturidade são até permitidos, desde que a intoxicação e o entusiasmo sirvam para abrir caminho para o desenvolvimento de novos sistemas composicionais e para o retorno às grandes formas. No entanto, a tentativa de reconstruir as grandes formas da tradição após os fenômenos correlatos da guerra imperialista e da revolta expressionista é dúbia, e pode ser vista como uma repressão da crítica à própria ideia de totalidade formal levada à cabo nas composições mais radicais do período atonal livre (ADORNO, 2006, p. 182).

De um ponto de vista mais especificamente musical, o filósofo sustenta que a sistematização proporcionada pelo dodecafonismo não deve ser vista como uma superação de supostas debilidades das obras anárquicas e caóticas dos anos 1910, mas como resultado do desdobramento de contradições inerentes ao expressionismo musical. Dizemos desdobramento, e não resolução, porque, segundo o filósofo, o dodecafonismo é ele mesmo contraditório, não sendo possível tomá-lo simplesmente como progresso ou regressão em relação às obras expressionistas. O caminho que leva de *Erwartung*, em que a revolta expressionista se volta contra a própria noção de obra como um todo coerente e bem-acabado, até uma obra-prima atonal como a ópera *Wozzeck*, de Alban Berg, em que a angústia e o sofrimento tornam-se elementos de um estilo e são integrados à forma, pode ser descrito como

---

<sup>26</sup> Ver a crítica ao serialismo no segundo capítulo da presente dissertação e, sobretudo, a seção 2.3.2.3 *Fetichismo da série*.

um aperfeiçoamento. No entanto, é preciso ter em mente que esse aperfeiçoamento representou também certa acomodação, na medida em que as composições tendem a deixar de absorver e irradiar os choques, trazendo à experiência o estado de coisas catastrófico, e voltam a ser "estruturas acabadas que podem ser admiradas agora e sempre nos museus da ópera e da sala de concerto" (ADORNO, 2006, p. 31). Ao passo que em obras como *Erwartung* temos um regime expressivo de caráter documental, no qual a transcrição imediata do sofrimento por meio de choques corporais torna-se um princípio técnico de construção, rompendo com a expressividade mediada e estilizada que caracteriza a música tradicional, em obras como *Wozzeck* "[a]s anotações não mediadas do Schoenberg expressionista são mediadas de tal modo que tornam-se novas imagens de emoções" (ADORNO, 2006, p. 30)<sup>27</sup>.

Na leitura de Adorno, esse retorno à noção de obra já estava inscrito como tendência no próprio ataque expressionista à noção de obra. Isso porque a negação determinada dos princípios tradicionais de articulação da forma que acompanhou a crítica à estilização da expressão já trazia em si o potencial para consolidar um novo estilo. Os meios encontrados para rejeitar as fórmulas tornam-se eles mesmos formulaicos assim que são repetidos. Esse enrijecimento é facilitado pelo fato de que, na música expressionista, as figuras expressivas adquirem um caráter fixo. Como vimos anteriormente, a crítica imanente de Schoenberg à expressão tradicional pode ser vista como uma explosão da tensão existente entre a concepção objetiva da expressão, que associamos à doutrina dos afetos, e a concepção psicológica da expressão, que associamos ao estilo sentimental e ao Romantismo<sup>28</sup>. Contra o *espressivo* romântico, cujo conteúdo inefável é sempre sugerido, mas nunca diretamente atingido, Schoenberg retoma algo da clareza das figuras padronizadas segundo um sistema retórico-musical. Ocorre que ele também retoma algo da fixidez própria a essa expressão padronizada. Com efeito, suas figuras expressivas fixas podem ser descritas como manchas musicais, as quais, assim como as manchas na pintura moderna, não podem ser manuseadas pela vontade composicional (ADORNO, 2006, p. 35)<sup>29</sup>. Os espasmos atonais da expressão

---

<sup>27</sup> As críticas dirigidas a *Wozzeck* na *Filosofia da Nova Música* não devem ser tomadas como a palavra final de Adorno a respeito da ópera. Como se sabe, em outros contextos o filósofo defende a obra como "o primeiro modelo de uma música do real humanismo" (ADORNO, 2010, p. 43). O que está em questão, portanto, não é um juízo geral acerca da obra, mas uma reflexão sobre a impossibilidade de sustentar no tempo o protesto expressionista contra a forma - impossibilidade que levou ao processo de acomodação representado por *Wozzeck*.

<sup>28</sup> cf. a seção 1.1.1 *Expressão documental como crítica da expressão tradicional*.

<sup>29</sup> Assim como em muitos outros momentos, aqui o filósofo não formula elaborações totalmente originais, mas glosa de modo ensaístico comentários feitos por outros. Sabe-se que o pintor Franz Marc (apud ALMEIDA, 2007, p. 70), ao ouvir os dois primeiros quartetos de corda de Schoenberg, comentou: "Tive de pensar nas grandes composições de Kandinsky, em suas 'manchas que saltam da tela', quando ouvi essa música na qual cada som soa e pode falar por si mesmo (uma espécie de muro de linhas brancas entre as manchas de cor!). Parece que

documental não somente rejeitam a gramática expressiva da tonalidade, mas são também refratários a toda elaboração formal. É por conta disso que, segundo Adorno (2006, p. 42), no curso da tentativa de fazer com que a música fosse tão expressiva como sempre prometeu ser, o expressionismo faz com que a expressão se inverta em seu oposto.

Ainda que o filósofo, ao contrário de autores como Menezes e o próprio Schoenberg, não entenda as obras atonais livres como experimentos imaturos ou fenômenos de passagem, mas sim como concretizações no nível da forma estética de uma crise social que atingia então seu ponto mais agudo, ele também reconhece que a música não podia se consolidar sobre bases expressionistas. O expressionismo, que parte do ideal do grito, não pode se prolongar indefinidamente, uma vez que "o problema da ossificação em estereótipos é imanente à própria emancipação da expressão" (ADORNO, 2021b, p. 205). A rejeição da mediação da expressão pela forma, ao fazer com que as figuras expressivas sejam petrificadas, vai de encontro à intenção original do expressionismo, a saber, a rejeição de todas as fórmulas expressivas. Nesse sentido, a expressão musical "está sempre como que empoleirada no fio da navalha", dado que "encontrar esse elemento da expressão, esse elemento mimético" significa "imediatamente traí-lo e fixá-lo em fórmulas, em um congelamento estético" (ADORNO, 2021b, p. 205). O que o impasse do expressionismo revela é o fato de que "na arte, a reificação não pode ser afastada por decreto" (ADORNO, 2021b, p. 206), uma vez que a fuga das convenções produz necessariamente novas convenções.

A reversão em um novo estilo é facilitada, na visão de Adorno, pelo fato de que o compositor expressionista se mostrou incapaz de criticar o próprio indivíduo. Tomando o ponto de vista do indivíduo isolado em sua rejeição da sociedade espúria, o compositor expressionista descuida do fato de que o próprio indivíduo isolado é um produto desta mesma sociedade. Assim, ao insistir na aparência da individualidade, o expressionismo se vê condenado a adotar a "solidão como estilo" (ADORNO, 2006, p. 40). O expressionista critica acertadamente a noção de obra, uma vez que percebe que ela promove a fraude da harmonia, isto é, realiza no plano da forma estética uma reconciliação do sujeito consigo e com o mundo que se revela inaceitável diante do que se passa na realidade social. No entanto, como insiste Adorno, a noção de obra possui um caráter duplo. Para que a crítica não se veja em um beco sem saída, é preciso realizar um movimento em que não somente o indivíduo isolado critica a noção de obra, mas em que também o ideal de obra seja tomado como ponto de partida da

---

Schoenberg, assim como nossa Sociedade, está convencido da contínua dissolução das leis da arte e da harmonia europeias".

crítica da individualidade. Isso porque a obra "representa a verdade da sociedade contra um indivíduo que sabe da inverdade da sociedade e é ele mesmo essa inverdade" (ADORNO, 2006, p. 43)

### 1.3.1 *Expressão como cesura*

No que se segue, discutimos mais a fundo a questão da crítica da mediação da expressão pela forma. Lembremo-nos de que, pelo prisma da crítica da aparência de paixões, a história da música tonal aparece aos olhos de Adorno (2006, p. 35) como uma longa história do *stile rappresentativo*, da expressão como mera cópia estilizada dos sentimentos humanos<sup>30</sup>. Se passarmos agora a ver a história da música tonal como a história da mediação da expressão pela forma, à qual a música recorre sempre que pretende fazer com que suas figuras expressivas fossem dotadas de uma "substancialidade para além da aparência dos sentimentos expressados" (ADORNO, 2006, p. 35), veremos que ela se apresenta como uma longa história do estilo clássico.

Pois é de fato com o Classicismo Vienense de Haydn, Mozart e Beethoven que a expressão foi alçada de modo decisivo ao nível da forma. Conforme Rosen demonstra em uma série de análises, o estilo desenvolvido por Haydn ao longo da década de 1770 se baseia em uma concepção da obra musical como um sistema de contrastes que precisam ser integrados. Isso faz com que tenhamos, nas obras de Haydn, um novo tipo de dramaticidade, o qual não ocorre, como nas obras do estilo sentimental de C. P. E. Bach, *em oposição* à forma ou *apesar* da forma, mas *por meio* dela. Em outras palavras, a expressividade não se dá mais simplesmente através da introdução súbita de dissonâncias ou da quebra do fraseado simétrico, mas através de um movimento duplo em que temos tanto a quebra da regularidade da forma como sua reconstituição. Ao invés de termos efeitos dramáticos externos à lógica da obra, passamos a ter um estilo em que logicidade e dramaticidade caminham juntas, "um estilo em que os efeitos mais dramáticos eram essenciais à forma - isto é, justificavam a forma e eram justificados (preparados e resolvidos) por ela" (ROSEN, 1997, p. 112). Em Haydn, as surpresas e mudanças súbitas soam, paradoxalmente, como eventos lógicos e necessários, na medida em que a própria forma passa a ser produzida pelas surpresas, pela introdução de elementos contrastantes que devem ser integrados e pelo aproveitamento das possibilidades de conflito e dramaticidade intrínsecas à tonalidade harmônica, com suas oposições estruturais de dominante e tônica.

---

<sup>30</sup> cf. seção 1.1.1 *Expressão documental como crítica da expressão tradicional*.

De fato, no Classicismo a forma musical torna-se um processo de resolução de tensões imanentes ao material, deixando de ser um mero esquema. A partir de então, a forma não é um esquema fixo, mas uma resolução de tensões colocadas pelo material em cada obra específica. Mais do que forma no sentido de algo que existe de antemão e deve ser preenchido de conteúdo, temos agora *problemas* formais. Temos, antes de tudo, o problema formal da reconciliação entre os estratos da linguagem musical, isto é, entre o trabalho motivico-temático específico e os esquemas harmônicos gerais. Com efeito, Adorno insiste na ideia de que

Essa interação, essa resolução conciliatória da tensão entre forma e conteúdo, era a essência do Classicismo vienense, de Haydn, Mozart e Beethoven. (...). Elevar a princípio da composição a tensão entre um "conteúdo" particular, isto é, a configuração musical individual, e uma "forma", isto é, um processo de integração temporal, equivale a oferecer a descrição do espírito da sonata enquanto tal (ADORNO, 2008a, p. 202).

Podemos ver, assim, que aquilo que podemos chamar, com Adorno (2007, n.p.), de "linguagem musical da burguesia", se caracteriza pelo princípio da homeostase. Para que o livre desenvolvimento das figuras musicais resulte na reafirmação dos esquemas harmônicos estabelecidos, é preciso que todas as tensões sejam resolvidas, que o equilíbrio seja restabelecido após toda e qualquer instabilidade momentânea. De fato, o filósofo sugere que o estilo clássico pode ser visto como uma contraparte espiritual da generalização social do princípio da equivalência. A música deve honrar seus compromissos, quitar as dívidas que contrai com seu material desde a primeira nota<sup>31</sup>:

A organização da obra de arte musical, sua "racionalidade", que Max Weber entendia como a chave do desenvolvimento da música em geral no ocidente, é em seu nível mais íntimo uma relação de troca, um toma-lá-dá-cá constante. A moral da obra de arte, não ficar em dívida com nada, gostaria de pagar a letra de câmbio firmada no primeiro compasso. A homeostase se converte em exigência da economia estética imanente (ADORNO, 1999, p. 193)

---

<sup>31</sup> Novamente, vemos aqui uma continuidade entre a concepção de forma do Classicismo e a que encontramos em Schoenberg: "A produção inteira de Schoenberg pode ser compreendida, sem lhe fazer injustiça, como um compromisso em relação às obrigações que, segundo os padrões do Classicismo vienense, toda composição deve assumir desde seu primeiro compasso" (ADORNO, 2018, p. 295). Adorno se baseia em passagens como: "Após a primeira nota, cada nota acrescentada lança dúvidas quanto ao sentido da primeira. Se, por exemplo, um G vem depois de um C, o ouvido pode não ter certeza se isso exprime um C maior ou um G maior, ou mesmo um F maior ou um E menor; a adição de outras notas pode clarificar ou não esse problema. Desse modo, é produzido um estado de inquietude, de desequilíbrio, que cresce ao longo da maior parte da peça, e que é reforçado ainda mais por funções similares no ritmo. O método por meio do qual o equilíbrio é restaurado me parece ser a verdadeira ideia da composição" (SCHOENBERG, 1984, p. 123).

Ora, o que a crítica da mediação da expressão pela forma que caracteriza as obras expressionistas de Schoenberg procura assinalar é justamente o fato de que essa necessidade de reafirmar a harmonia e reconciliar as tensões configura um ponto-cego no caráter crítico da música burguesa. Mesmo quando, por meio da crescente importância do princípio técnico do desenvolvimento, o trato com o material é removido do campo da tradição irrefletida e submetido ao crivo do sujeito composicional, a música permanece presa, de maneira irrefletida e irracional, aos compromissos da forma racional. Podemos dizer que a música tonal, sobretudo na forma do Classicismo, já é uma música emancipada, integralmente determinada pela atividade livre do sujeito composicional. A forma sonata, a forma tonal por excelência, não é uma forma não-livre, mas sim de uma forma de liberdade capaz de criticar radicalmente a tradição irrefletida, superando o caráter meramente convencional das figuras musicais na medida em que a elaboração composicional se estende aos mínimos detalhes. Ao mesmo tempo, porém, ela é incapaz de refletir sobre a atualidade de seus próprios pressupostos. Não por acaso, Rosen descreve a sonata como uma linguagem na qual tudo pode ser dito, desde que a música evite "violar sua própria gramática", observando sempre a "necessidade de resolução" (ROSEN, 1997, p. 296).

Adorno resalta o fato de que o princípio da reconciliação das tensões entre os elementos individuais da obra e sua forma está alinhado aos preceitos do liberalismo: "A harmonia entre universal e particular correspondia ao modelo clássico liberal de sociedade. (...). Homeostase, equilíbrio, e equivalência de créditos e débitos são imediatamente o mesmo" (ADORNO, 2002a, p. 669). No entanto, a partir do momento em que, devido à contradição entre as relações sociais de produção baseadas no trabalho livre e as forças de produção industriais por elas engendradas, a liberdade burguesa entra em crise, a forma estética reconciliada torna-se um engodo: "Desde a Revolução Industrial, a música inteira sofre com a não conciliação entre o universal e o particular, com o hiato entre suas formas herdadas e totalizantes e aquilo que nelas se dá de modo especificamente musical" (ADORNO, 2011a, p. 158). A forma racional revela-se irracional e a composição honesta, que quita as dívidas que contrai a cada nota, revela-se desonesta, uma vez que "a harmonia entre os interesses do indivíduo e da sociedade em geral preconizada pelo liberalismo falhou em se materializar na realidade" (ADORNO, 2008a, p. 203-4)<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> No limite, isso resulta na crise do sentido na arte, que se manifesta de modo mais nítido nas vanguardas do pós-Guerra: "A ideia de resolução de tensão, da harmonia em sentido artístico, está se tornando mais e mais ideológica (...). Em uma circunstância geral para a qual a existência de sentido tornou-se inteiramente duvidosa, um processo artístico que - não importa o quão indiretamente - apresenta e transfigura o todo como algo

Como se sabe, a obra tardia de Beethoven é, na leitura de Adorno, o primeiro momento em que a consciência musical a respeito da crise da sociedade burguesa emergiu. Segundo o filósofo, a estrutura fraturada de suas últimas sonatas e quartetos sugere que "a ideia de totalidade como algo já alcançado havia se tornado insuportável para seu gênio crítico" (ADORNO, 2007, n.p.). A recusa da integração dos elementos na totalidade da forma que encontramos em seu estilo tardio é ainda mais notável se levarmos em conta que ele próprio, em seu período intermediário, havia elevado a um novo patamar o princípio de integração de contrastes que caracteriza o estilo clássico de Haydn e Mozart<sup>33</sup>. Nas obras da fase dita heroica, Beethoven aumenta a tensão interna às obras, não para abandonar o princípio da homeostase, mas para reafirmá-lo de modo ainda mais decisivo ao final - de fato, não é por acaso que as ousadias harmônicas e formais são acompanhadas por passagens de reafirmação da estabilidade tonal cada vez mais longas e enfáticas, em que os acordes de dominante e tônica são martelados à exaustão<sup>34</sup>. Com efeito, Adorno toma o período intermediário de Beethoven como paradigmático do estilo clássico, uma vez que suas obras realizam de modo exemplar a reconciliação entre o desenvolvimento específico do material em cada obra e os esquemas pré-ordenados. A imensa liberdade com ele domina o material só ressalta o fato de que aqui o sujeito composicional reproduz e legitima, a partir de sua atividade livre, as formas pré-existentes.

Nas obras tardias, ao invés de enormes contrastes heroicamente integrados por meio do esforço composicional, temos estruturas deliberadamente fraturadas. A rejeição da

---

significativo não é mais tolerável" (ADORNO, 2002a, p. 669). Ver, a esse respeito, a seção 3.4.3 *Incerteza da arte ou por uma vanguarda tardia*.

<sup>33</sup> Convencionalmente, situa-se o segundo período de Beethoven a partir da virada ocorrida entre 1804-6, com a composição dos quartetos de cordas Op. 59, da Sinfonia *Eroica* e do quarto concerto para piano, além das sonatas para piano *Waldstein* e *Apassionata*. Em praticamente todos os gêneros (quarteto de cordas, sinfonia, concerto, sonata para piano), temos obras que dão um salto evidente não só em relação à produção anterior de Beethoven, mas em relação a tudo que havia sido composto em cada um desses gêneros até então - sem, contudo, romper com o ideal formal que se constituiu a partir da produção de Haydn na década de 1780. A respeito da continuidade entre o período intermediário de Beethoven e o estilo clássico de Haydn e Mozart, ver Rosen (1997).

<sup>34</sup> Como bem nota a musicóloga Rose Rosengard Subotnik, a excessiva assertividade com que Beethoven reafirma a reconciliação das tensões pode ser vista também como sinal da crescente incerteza em relação à harmonia entre indivíduo e sociedade. Nas cadências repetidas, seria possível Adorno escuta "não somente a incipiente transformação da liberdade em força, mas, de modo ainda mais pertinente, o auto-questionamento da parte do sujeito musical em relação à potência de sua própria liberdade, uma suspeita de que a ausência de limites implícita na liberdade seja incompatível com a forma, e de que qualquer aparente coincidência entre liberdade e forma representa menos uma síntese e mais um impasse momentâneo" (SUBOTNIK, 1990, p. 22). De fato, em diversos textos o filósofo discute a brutalidade das cadências conclusivas de Beethoven: "A primazia do todo que se afirma na forma beethoveniana e, ao mesmo tempo, a negação permanente de todos os elementos individuais, dão testemunho do momento repressivo da sociedade enfaticamente burguesa em geral, e a qualidade de Beethoven não é em absoluto independente disso: os golpes dos pratos, que em um número considerável de casos é a única coisa que resta de suas aberturas quando estas são ouvidas desde o exterior, denunciam algo do imperceptível" (ADORNO, 1999, p. 163).

integração formal, por meio da qual estas obras apontam para a crise da liberdade burguesa, se dá sobretudo através da introdução, em meio a uma escrita baseada no domínio consciente do sujeito sobre o material, de elementos escancaradamente convencionais. O central não é tanto a presença de elementos convencionais, mas a *recusa da mediação* entre esses aspectos opostos. Assim, o material convencional, ao invés de ser verdadeiramente integrado à forma, se apresenta como um rasgo em sua logicidade. De fato, podemos dizer que Beethoven lança mão de figuras convencionais em todas as suas obras. Nas obras do período intermediário, porém, as figuras de acompanhamento formadas por clichês participam de um movimento de superação da mera convencionalidade, na medida em que adquirem um caráter necessário por meio das relações motivicas que estabelecem com o tema. O *tour de force* das obras do período intermediário consiste justamente em partir de figuras elementares, forjadas com base na matéria-prima mais banal da tonalidade - como arpejos e sequências escalares -, e fazer com que elas se tornem, por meio da relação dessas figuras entre si e com a totalidade da forma, mais expressivas do que qualquer melodia inspirada. Já em obras como a *Sonata n.31 em A bemol maior*, Op. 110 (1821), encontramos trinados puramente decorativos, *fioraturas* e figurações de preenchimento que se impõem à obra de sem disfarces, de modo direto e cru. Ou seja, aqui "as convenções não são mais penetradas e dominadas pela subjetividade, mas simplesmente deixadas por si mesmas" (ADORNO, 2002a, p. 566). O acompanhamento do tema inicial do primeiro movimento, por exemplo, com suas sequências de acordes repetidos sem a menor sofisticação, seria intolerável no contexto do Beethoven intermediário (ADORNO, 2002a, p. 565).

As convenções nuas, que devem ser tomadas como marcas deixadas pela deserção do sujeito composicional, são completamente inexpressivas. Ao mesmo tempo, é aí que reside a expressividade peculiar do estilo tardio de Beethoven. Ao contrário da expressão tradicional, centrada na intenção subjetiva, temos aqui uma expressividade que vai além do sujeito. Ao invés de ser solidária à elaboração composicional, à mediação das figuras pela totalidade da forma, a expressão passa a ser aquilo que se coloca como contratendência em relação à forma. Como um grão de areia no maquinário da aparência estética, a expressão, no sentido enfático que ela adquire nas obras tardias de Beethoven, se configura como um elemento anti-artístico interno à arte. Tudo se passa como se Beethoven tivesse sido capaz de perceber que, a partir do momento em que o caráter auto-contraditório da liberdade burguesa se torna evidente - isto é, a partir do momento em que torna-se dúbio que a soma dos interesses individuais resulta no progresso social -, a concepção harmônica de forma própria ao Classicismo muda de sentido. Nesse novo momento, ela passa a operar como ideologia, como uma forma musical



harmônica e não-contraditória que tem como função escamotear o caráter antagônico e contraditório da realidade social.

A noção de expressão como interrupção da logicidade da forma que Adorno introduz no ensaio de 1937 sobre o estilo tardio de Beethoven é desenvolvida na discussão do Canto XXII da *Odisséia* que se encontra no final do excuro sobre Ulisses da *Dialética do Esclarecimento*<sup>35</sup>. A nosso ver, no contexto deste livro Adorno e Horkheimer apresentam esse conceito negativo de expressão como sendo essencial à arte enquanto tal, fundamentando sua capacidade de tornar eloquente a mudez da natureza suprimida<sup>36</sup>. Veremos brevemente como isso se dá e, em seguida, argumentaremos que é possível entender tanto a interpretação do estilo tardio de Beethoven como a interpretação da própria gênese da arte burguesa na *Odisséia* a partir da leitura adorniana de Schoenberg. É como se o confronto com a música expressionista atuasse como mola propulsora da experiência filosófica de Adorno, apresentando questões que reverberam em todo o seu pensamento estético.

Na passagem da *Odisséia* em questão, Ulisses, já de volta a Ítaca, reencontra seu filho Telêmaco e, ao lado deste, luta contra os pretendentes que, durante sua prolongada ausência, vinham dilapidando suas posses e tentando conquistar Penélope. Temos aqui algumas das passagens mais violentas da obra, com descrições vivas da morte de cada adversário<sup>37</sup>, além da brutal descrição da mutilação de um pastor que havia ofendido seu senhor, destacada por

---

<sup>35</sup> Há um erro na edição brasileira, que afirma se tratar do canto XIX.

<sup>36</sup> Cabe apontar para o fato de que Edward Said foi um dos autores a chamar atenção ao fato de que a discussão de Adorno a respeito do estilo tardio de Beethoven deve ser pensada como um momento de uma reflexão mais ampla. Contudo, sua tentativa de generalizar o conceito de estilo tardio, por mais sofisticada que seja, perde de vista a crítica do capitalismo que está na base da discussão adorniana. Em Said (2009), a crítica da fraude da harmonia que caracteriza o estilo tardio perde seu fundamento social, e torna-se, com efeito, mera questão de estilo. A questão é apresentada como se a recusa da forma reconciliada fosse mera opção estilística anti-burguesa, como se se tratasse de opor o gosto pela síntese ao gosto pelas ruínas. Isso porque ele enxerga o estilo tardio de Beethoven e de uma série de outros artistas como o produto da personalidade lamentadora dos artistas que, em idade avançada, criam sob a sombra da decadência do corpo, da doença e da iminência da morte. Com isso, ele vai de encontro à explícita rejeição da psicologização do estilo tardio que encontramos nos textos de Adorno. Como bem nota Robert Spencer, em sua crítica ao livro de Said, Adorno se preocupa mais com o caráter moribundo do próprio capitalismo do que com o envelhecimento do artista: "Para ser explícito, o 'tardio' em 'estilo tardio' se refere ao capitalismo e, em particular à senilidade do capitalismo, seu caráter insustentável e sua incapacidade de realizar seus próprios ideais" (SPENCER, 2016, p. 221). A denúncia da fraude da harmonia não decorre, como Said (2009) sugere em sua leitura psicologizante e centrada na biografia dos artistas, da sagacidade da velhice e da proximidade do artista com sua própria morte, mas sim da senilidade da sociedade burguesa, de sua proximidade da morte. Além de Spencer (2016), autores como Subotnik (1990), Gordon (2009) e Witkin (2005) enfatizam acertadamente o vínculo entre a questão do estilo tardio e a crise da sociedade burguesa.

<sup>37</sup> Ver, por exemplo, as passagens sobre a morte dos pretendentes Antínoo e Liode: "O herói itácio, mirando sua garganta, acerta-lhe o flechazo: a ponta vara a gorja débil. Tomba atrás, a taça cai da mão, o sangue espesso jorra narina abaixo, a tábua, com chute, afasta, num átimo, revira pelo chão a ceia, o pão pulverulento e a carne" (HOMERO, 2013, p. 370); "Na altura do pescoço, a lâmina o decepa, e o crânio balbuciente rola pelo pó" (HOMERO, 2013, p. 380).

Adorno e Horkheimer como a mais brutal de todas: "Levam Melântio para o exterior, vestíbulo acima, pátio acima: a bronze afiado talham nariz, orelhas, genitália para os cães comerem crus. Furiosos, cortam pés e mãos" (HOMERO, 2013, p. 385). Depois de todos terem sido mortos, Telêmaco enforca doze servas de Ulisses, que o haviam ofendido ao se deitarem com os pretendentes. Pelo fato de terem se prostituído para os inimigos de seu senhor, elas são sumariamente executadas. O que chama a atenção de Adorno e Horkheimer é contraste entre o modo detalhado como a obra descreve o assassinato dos pretendentes e o modo indireto como descreve o enforcamento das servas. Com efeito, a riqueza descritiva de passagens como a mutilação do pastor está muito distante do tom assumido pela narrativa quando se trata do enforcamento das servas:

"Longe de mim querer lhes propiciar a morte / límpida, a quem verteu em minha testa o opróbrio / e sobre minha mãe ao fornicar com procos." / Falou [Telêmaco]. Circunlançou a corda do navio / de proa azul-cianuro na coluna-mor, / acima retesando-a para não tocarem / os pés no solo. Tordos longuialados, pombas / na rede sobre os ramos se emaranham, quase / de volta ao ninho, e o pouso estígio os colhe, tais / e quais enfileiram as cabeças, laços / nas goelas, vítimas da morte mais horrível. / Os pés palpitam um minuto, assaz pouquíssimo. (HOMERO, 2013, p. 385).

Essa descrição inexpressiva da morte das servas pode ser vista como a passagem mais expressiva da Odisseia. Ao contrário da violência aberta das passagens sobre a morte dos pretendentes, temos aqui uma cesura que interrompe a lógica da obra, como se um nó na garganta silenciasse por um instante a narração. Ao apresentar as atrocidades cometidas contra os pretendentes de modo distanciado, a narrativa repete e internaliza a violência. Ao mesmo tempo, a "ata [*Protokol*] romanceada dos espasmos das mulheres", que suspende por um instante a dinâmica de apresentar a violência como algo destinado ao entretenimento, opera como um protesto mudo contra a violência (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 70). A narração da Odisseia se configura como uma obra de arte propriamente dita, e não como uma canção mítica, justamente por ser capaz tanto de incorporar a violência em sua lei formal imanente, como de interromper mediante uma cesura o funcionamento desta mesma lei. Desse modo, ela passa a servir de modelo para a arte em geral, na medida que as obras devem incorporar a pressão social em sua lei formal imanente, reificando-se para poderem, através das falhas que perturbam o funcionamento tranquilo da logicidade estética, dar voz à natureza suprimida pela reificação.

Certamente, o uso do termo *Protokol* não é acidental, e nos remete diretamente à noção de expressão documental ou protocolar desenvolvida mais a fundo no ensaio sobre Schoenberg da *Filosofia da Nova Música*. Podemos dizer que é na música expressionista, que inerva a crise civilizatória concretizada na encruzilhada entre a guerra imperialista e a revolução socialista internacional, que a relação entre a expressão e o potencial de crítica da cultura presente nas obras de arte se coloca de modo mais enfático. Nesse sentido, as composições vanguardistas de Schoenberg revelam um aspecto essencial da arte enquanto tal, iluminando retrospectivamente as obras do passado.

Justamente por isso, porém, essas composições são recebidas pelo público com hostilidade. Ao fazer a crítica da música tonal, cujo ponto cego, como vimos, era o próprio caráter orgânico da forma, a música de vanguarda rejeita a imagem musical da sociedade reconciliada. O público, porém, prefere continuar consumindo peças formalmente harmônicas, nas quais temos uma reconciliação entre as partes e o todo. De fato, a hostilidade dirigida à nova música pode ser explicada como um processo psíquico de negação: o público sabe que vive em uma sociedade contraditória, mas gostaria, em seus momentos de lazer, de consumir obras musicais reconfortantes, que o ajudam a agir como se não soubesse. A forma estética fraturada, que traz diretamente à experiência a contradição social, é rejeitada porque diz aquilo que o público no fundo sabe, mas preferiria não saber. É nesse sentido que Adorno (1991, p. 105) afirma, em uma passagem central do ensaio *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição* (1938), que:

O medo que, hoje como ontem, difundem Schoenberg e Webern não procede de sua incompreensibilidade, mas precisamente por serem demasiadamente bem compreendidos. A sua música dá forma àquela angústia, àquele pavor, àquela visão clara do estado catastrófico ao qual os outros só podem escapar regredindo. Chamam-lhes de individualistas, e no entanto a sua obra não é senão um diálogo único com os poderes que destroem a individualidade - poderes cujas 'sombras monstruosas' se projetam, gigantescas, sobre a sua música.

Isso leva àquilo que o filósofo chama de falsa consciência musical. Se, durante todo o percurso da música burguesa até esse momento, a ampla aceitação da música de má qualidade era algo relativamente raro, a partir de então ela se torna a regra: "O gosto do público e a qualidade das obras se separaram" (ADORNO, 2006, p. 11). Isso se torna evidente, para Adorno, quando consideramos que pouquíssimas obras de Schoenberg, Berg e Webern conseguiram entrar no repertório, ao passo que compositores como Sibelius, Rachmaninoff e Tchaikovski são tocados com frequência pelas principais orquestras. O consumo de obras que

seguem utilizando a linguagem tonal não seria mera questão de gosto. Pelo contrário, a relutância em reconhecer a falência da tonalidade significa, no entender de Adorno (2002a, p. 664), uma relutância em reconhecer a falência da conciliação entre universal e particular, dado que esta "não é meramente um sistema estabelecido de sons, mas corresponde de modo bastante preciso ao conceito de espírito objetivo". Assim, a falsa consciência musical é solidária da negação da crise social e da recusa potencialmente catastrófica de tomar as medidas cabíveis no sentido da transformação da sociedade existente.

A nosso ver, o problema da expressão oferece um ponto de vista privilegiado para um exame dessa crise social. É significativo que tenhamos, em ambos os extremos da vida musical, um *imbricamento entre expressividade e inexpressividade*. De um lado, nas obras de vanguarda, que denunciam a fraude da harmonia e a forma reconciliada, temos uma dissociação entre expressão e sentido. Isto é, nelas a expressão assume a forma da cesura que interrompe a logicidade da obra. Com isso, a obra adquire uma *mudez eloquente*, na medida em que, por meio de choques, comunica a própria incomunicabilidade, conferindo forma estética à crise do sentido. De outro lado, temos as obras kitsch, que insistem na linguagem tonal e apregoam ideologicamente uma reconciliação há muito inexistente. No caso destas, podemos falar em uma *loquacidade muda*, uma vez que elas se configuram como bricolagens de fórmulas expressivas já desprovidas de conteúdo<sup>38</sup>.

Em um tempo marcado pela "desintegração objetiva da ideia de expressão" (ADORNO, 2006, p. 17), é preciso saber distinguir os diferentes tipos de *mudez* que caracterizam as obras de arte, separando os casos em que temos uma revolta contra a situação atual dos casos em que temos um engodo que procura escamotear a crise e as tarefas por ela impostas; ou ainda, como veremos na crítica à nova música envelhecida, dos casos em que a crise do sentido não é nem denunciada nem recalçada, mas afirmada e abraçada com entusiasmo, como se o esmagamento do indivíduo diante dos poderes da coletividade apontasse o caminho para o futuro da linguagem musical.

---

<sup>38</sup> Descuidando do caráter necessariamente problemático que a expressão adquire após a falência do tonalismo, o *kitsch* insiste em convenções expressivas gastas, que se tornaram meros sinais de comando do tipo 'fique alegre aqui' ou 'veja como é triste essa passagem harmônica, e reaja de acordo'. Lembremos como, para o filósofo, "(...) todo *hit* é, de fato, um ordenamento experimental sociopsicológico, um esquema e um dispositivo catalisador de possíveis projeções, estímulos instintivos e *behaviours*" (ADORNO, 2011a, p. 108).

## 2. Música serial: envelhecimento da Nova Música e abandono da expressão

Neste capítulo, apresentaremos a crítica de Adorno ao abandono da expressão na música serial do início dos anos 1950. Em *2.1 Os cursos de Darmstadt: reconstrução da nova música?*, traçamos um breve panorama histórico do festival de nova música de Darmstadt. Procuramos mostrar que o projeto de reconstrução do modernismo musical interrompido por regimes autoritários que anima os cursos de Darmstadt não condiz exatamente com os anseios dos jovens compositores ligados à chamada Escola de Darmstadt, que pretendiam fazer *tabula rasa* da música do passado (*2.1.1 A Escola de Darmstadt*); nem com a visão de Adorno acerca da possibilidade da reconstrução da arte após a catástrofe (*2.1.2 Adorno em Darmstadt*).

A seguir, em *2.2 Música pontual e música eletrônica*, descrevemos duas obras representativas do momento mais purista do serialismo integral, e apresentamos elementos da crítica de Adorno à música serial. Discutimos (*2.2.1 A Sonata de Goeyvaerts*) o primeiro encontro do filósofo com a música pontual, que o levou a enfatizar a distinção entre a coerência estética das obras musicais, que se concretiza na escuta, e a mera correção matemática. A seguir, apresentamos (*2.2.2 O Studie I de Stockhausen*) o ideal de composição do som desenvolvido por Stockhausen, que marca o auge das expectativas utópicas depositadas pelos compositores serialistas nos recursos eletrônicos, e que pode ser tomado como ponto de partida para entender a crítica de Adorno à pseudomorfose da arte em ciência.

Em *2.3 Anton Webern em disputa*, confrontamos a recepção da obra de Webern por parte dos serialistas e por parte de Adorno. Mostramos (*2.3.1 Webern segundo os pós-webernianos*) como os serialistas tenderam a ver Webern como um compositor mais avançado do que Schoenberg, tomando sua obra como ponto de partida para pensar uma nova linguagem construtiva adequada aos novos meios eletrônicos. A seguir, abordamos (*2.3.2 Webern segundo Adorno*) a interpretação adorniana de Webern, que se desdobra desde os anos 1920 até os anos 1950. Veremos como em Webern a busca pelo lirismo absoluto, pela expressão pura e imediata, leva a um emudecimento do compositor, a uma anulação da expressão por meio da capitulação ao fetichismo da série. Procuramos também ressaltar as mudanças de perspectiva na interpretação de Adorno, uma vez que o filósofo repensa a obra de Webern à luz de seu impacto na vanguarda do pós-Guerra. Com efeito, veremos (*2.3.3 Webern como um fenômeno de fronteira*) como o filósofo acaba por mobilizar Webern como aliado em sua crítica aos pós-webernianos, que teriam elevado o fetichismo da série a outro patamar. Se em Webern esse fetichismo resulta da busca pela expressão, nas obras mais

puristas do serialismo integral ele está ligado à recusa da expressão em nome de um ideal de obra de arte técnica.

## 2.1 Os cursos de Darmstadt: reconstrução da nova música?

### 2.1.1 A Escola de Darmstadt

Com seu retorno gradual à República Federativa da Alemanha após o fim da guerra, Adorno passa a participar dos cursos de verão da cidade de Darmstadt. Os *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* são um dos primeiros e mais célebres festivais de música de vanguarda a surgir neste período. Os cursos criaram condições para que compositores do mundo todo se encontrassem anualmente para discutir problemas relativos a sua prática, escutar apresentações de novas peças e estudar com figuras já consagradas<sup>39</sup>. Embora sigam existindo e sigam sendo importantes, podemos dizer que o ponto alto dos cursos se deu na década de 1950. Nesse momento, o festival foi o principal palco do surgimento de ao menos duas gerações de compositores de destaque - cabe mencionar, entre outros, Bruno Maderna (1920-1973), Luigi Nono (1924-1990), Pierre Boulez (1925-2016) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007), no início da década de 1950, e também György Ligeti (1923-2006), Dieter Schnebel (1930-2018), Mauricio Kagel (1931-2008) e Sylvano Bussotti (1931-2021) no final da década. O primeiro desses grupos de compositores passou a ser conhecido como a Escola de Darmstadt - uma construção teórica pela qual Adorno é em larga medida responsável<sup>40</sup>.

Ao menos em seu início, os cursos tinham um intuito claro de recuperação das experiências modernistas sufocadas pela ascensão do nazismo. Tendo tido seu início ainda sob o governo de ocupação militar estadunidense, e tendo lugar em uma cidade que havia sido fortemente bombardeada por tropas aliadas em 1944, eles se constituem como uma tentativa

---

<sup>39</sup> Cabe mencionar que algumas figuras importantes na música de vanguarda brasileira passaram pelos cursos no início dos anos 1960: "Ainda em 1962, entre julho e agosto, fiz minha primeira 'peregrinação' a Darmstadt, a seus famosos cursos de férias destinados a divulgar a *neue Musik* da segunda metade do século. Estava combinado que nos encontraríamos lá: eu [Gilberto Mendes], Willy Corrêa de Oliveira e Rogério Duprat, todos nós compositores ávidos de beber, na fonte original, os ensinamentos preciosos de Boulez, Stockhausen, Pousseur, Ligeti, Berio e Nono" (MENDES, 1994, p. 69).

<sup>40</sup> A expressão 'Escola de Darmstadt' foi utilizada pela primeira vez em uma conferência de Adorno de 1957 (IDDON, 2013, p. 138). Iddon (2013, p. 301) sustenta que a ideia de uma Escola de Darmstadt relativamente homogênea em termos de pensamento composicional é frágil, e se consolidou no contexto da polêmica envolvendo Adorno e Eimert - duas figuras da 'velha-guarda' cujas posições de crítica e de defesa da produção dos compositores nascidos na década de 1920 não necessariamente refletiam de modo fiel o pensamento dessa nova geração. Tendo isso em vista, concordamos com a avaliação de Socha (2015, p. 181), para quem "[n]ão há como deduzir dos cursos de Darmstadt a narrativa de um movimento artístico programático, organizado, fundado em um modelo particular de serialismo".

de reconstruir e desnazificar a vida musical alemã<sup>41</sup>. Isso pode ser visto no texto inaugural dos cursos, apresentado em 1946 pelo seu principal organizador, o musicólogo Wolfgang Steinecke:

Estamos deixando para trás um tempo em que as forças essenciais da nova música estiveram longe da vida musical da Alemanha. Por doze anos, nomes como Hindemith e Stravinsky, Schoenberg e Krenek, Milhaud e Honegger, Shostakovich e Prokofiev, Bartók e Weill, e muitos outros, foram proibidos. Por doze anos uma política cultural criminosa privou a vida musical alemã de suas principais figuras e de sua continuidade (...). É do reconhecimento dessa urgência que foram concebidos os *Ferienkurse* de nova música (STEINECKE apud IDDON, 2013, p. 24).

Como podemos ver, a intenção original dos cursos era abrigar uma ampla gama de tendências composicionais. Tratava-se de reparar danos, promovendo as obras dos artistas que haviam sido prejudicados pelas campanhas contra a 'música degenerada' e o 'bolchevismo cultural'. No entanto, já nos primeiros anos de existência do curso essa abordagem ecumênica presente na fala de Steinecke deu lugar a uma ênfase na música dodecafônica. Nos cursos de 1946 e 1947, compositores como Paul Hindemith tiveram mais peças executadas do que compositores ligados à Segunda Escola de Viena, manifestando um interesse naquilo que Adorno chamaria de modernismo moderado. A situação começa a mudar em 1948, ano em que o seminário de composição fica a cargo do compositor e teórico musical René Leibowitz, que havia estudado com Schoenberg e Webern por curtos períodos no início dos anos 1930, além de ter publicado duas das principais obras de divulgação do método dodecafônico, *Schoenberg et son école* (1947) e *Introduction à la musique de douze sons* (1949). A edição de 1948 é ainda relativamente eclética, mas já introduz, ao lado de peças de compositores como Hindemith, Prokofiev e de Falla, alguns trabalhos de Schoenberg - a *Segunda Sinfonia de Câmara*, Op. 38 (1906-39) e o *Concerto para piano*, Op. 42 (1942) - e Webern - as *Variações para piano*, Op. 27 (1936)<sup>42</sup> (IDDON, 2013, p. 29).

---

<sup>41</sup> Iddon (2013) discute as dificuldades da desnazificação da vida musical. Embora os compositores contratados para lecionar nos festivais precisassem passar pelo crivo do governo de ocupação estadunidense, de modo a excluir figuras associadas ao partido nazista, dois dos primeiros professores de composição do festival, Hermann Heiß e Wolfgang Fortner, chegaram a colaborar com o regime compondo canções militares e regendo peças em eventos ligados ao partido (IDDON, 2013, pp. 14-22). Formalmente, foi como assistente de Heiß e Fortner que Adorno ministrou seus *workshops* de composição no festival de 1951.

<sup>42</sup> O musicólogo Gianmario Borio identificou a apresentação do Op. 27 de Webern como um marco na história dos cursos de Darmstadt, devido a sua importância para a estética serial: "O ascetismo do som, a necessidade absoluta de cada elemento da escritura, o equilíbrio perfeito da construção e a ausência de elementos paralinguísticos tradicionais fizeram dela o símbolo mesmo de uma estética serial, orientada pelo ideal da obra totalmente integrada, objetiva, fundada sobre sua estrutura imanente" (BORIO, 2005, p. 89). O pianista austríaco

No festival de 1949, o próprio Schoenberg, à época vivendo na Califórnia, foi convidado a ministrar o seminário de composição, mas foi impedido de viajar devido ao seu estado de saúde (IDDON, 2013, p. 49). Ainda assim, podemos dizer que é esse o ano em que se verifica uma virada na maré<sup>43</sup>. O evento principal desta edição do festival foi um concerto dedicado exclusivamente à obra de Schoenberg, incluindo peças de sua fase tonal - trechos dos monumentais *Gurrelieder* (1900-1911) -, de sua fase expressionista - *Cinco peças para orquestra*, Op. 16 (1909) -, e de seu período dodecafônico - *Variações para orquestra*, Op. 31 (1926-8) e *Concerto para violino*, Op. 36 (1934-6). Os festivais seguintes seriam palco de apresentações de peças importantes do compositor, como a estreia alemã de *Sobrevivente de Varsóvia*, Op. 46 (1947) e a estreia de 'Der Tanz um das goldene Kalb', parte de sua ópera inacabada *Moses und Aron* (1930-2).

O fato de que o ecletismo inicial tenha dado lugar em pouco tempo a uma centralidade da Segunda Escola de Viena nos leva à pergunta: por que a nova geração de compositores organizados ao redor dos cursos de Darmstadt se apaixonou pela música dodecafônica, um fenômeno relativamente marginal no contexto do modernismo da primeira metade do século? É possível, como sustenta Zagorsky (2009), que esse grande interesse pela música da Segunda Escola de Viena tenha sido alimentado, por um lado, pela desnazificação e, por outro, pela nascente Guerra Fria. As perseguições sofridas por Schoenberg logo no início da ditadura nazista conferiam ao dodecafonismo, visto do pós-Guerra, a reputação de um método íntegro e de resistência antifascista, insuspeito de colaboração de qualquer espécie<sup>44</sup>.

A despeito do fato de Schoenberg não se posicionar politicamente à esquerda, sua obra parece ser mais fundamentalmente incompatível com o nacional-socialismo do que as obras de "compositores coletivistas" de esquerda como Hindemith e Weill, cuja linguagem foi facilmente apropriada por compositores pró-regime (ADORNO, 2002a, p. 383). Some-se a isto o fato de que, sobretudo a partir da resolução sobre música apresentada por Andrei Zhdanov em 1948, temos na URSS uma política cultural 'anti-formalista' vista por muitos como uma repetição da perseguição nazistas à arte degenerada e ao bolchevismo cultural

---

Peter Stadlen, que tocou a peça no festival de 1948, seguia as indicações que lhe foram passadas pessoalmente pelo compositor. Sua abordagem mais expressiva logo cedeu espaço às interpretações de pianistas como Yvonne Loriod e Marcelle Mercenier, "mais próximas do pensamento estrutural de Boulez e Stockhausen do que da tradição da [Segunda] Escola de Viena" (BORIO, 2005, p. 95).

<sup>43</sup> "O ano de 1949 marcou o retorno enfático do dodecafonismo como sinônimo - para alguns, pelo menos - de progresso musical: a publicação da *Philosophie der neuen Musik* de Adorno é somente um aspecto desse desenvolvimento" (GRANT, 2005, p. 41).

<sup>44</sup> "Schoenberg, assim como outros servidores públicos de 'descendência não-ariana', foi removido de seu posto de professor na *Akademie der Künste* em Berlim, na primavera de 1933. Em maio deste mesmo ano, suas partituras, ao lado de milhares de outras publicações tidas como inaceitáveis pelo Estado, foram publicamente queimadas diante da *Berliner Staatsoper*" (ZAGORSKY, 2009, p. 311-12).



(ZAGORSKY, 2009, p. 312). Foi justamente para o tipo de produção banida no passado recente pelo nazismo e no presente pela URSS que os compositores europeus se voltaram, tomando o experimentalismo formal radical como sinônimo de uma arte livre da tirania<sup>45</sup>. Isso é particularmente claro em um esboço programático elaborado por Stockhausen entre 1952 e 1953, no qual ele insiste na necessidade de eliminar da música todos os resquícios do idioma tonal, uma vez que "[t]ais traços da tonalidade eram carregados de referências aos 'antigos dias ruins' antes de 1945, quando a música tonal se associa à propaganda de regimes totalitários" (STOCKHAUSEN apud ZAGORSKY, 2009, p. 296).

Essa recepção que associa o experimentalismo formal associado ao dodecafonismo a posturas políticas antiautoritárias e antifascistas se impôs como fato central na trajetória da vanguarda musical do século passado. No entanto, isso não significa que a música dodecafônica seja de fato inerentemente antifascista. A visão retrospectiva da vanguarda do pós-Guerra certamente não coincide com a maneira como os compositores da Segunda Escola de Viena viam seu próprio trabalho. O próprio Schoenberg, em um artigo intitulado 'Será justo?' (1947), rejeita a imagem do dodecafonismo como um método composicional livre da possibilidade de colaboracionismo. Para ele, não faz sentido associar técnicas artísticas a posições políticas revolucionárias ou reacionárias. O fato de que a composição dodecafônica desfaz a hierarquia entre as regiões tonais e estabelece, por meio do princípio da não-repetição, certa igualdade entre as notas, não significa que a música que daí resulta possua um caráter anti-autoritário. Schoenberg chega a mencionar um compositor que não somente compôs, durante a ditadura de Hitler, uma ópera bem-sucedida, como também escreveu a respeito um ensaio procurando demonstrar que o método dodecafônico é "uma imagem fiel dos princípios nacional-socialistas!" (SCHOENBERG, 1984, p. 249). Para o inventor do dodecafonismo, trata-se de um evidente disparate - não mais, porém, do que tentativas opostas de posicionar o método dodecafônico enquanto tal nas trincheiras do liberalismo ou do socialismo.

---

<sup>45</sup> É nesse sentido que Zagorsky traça um paralelo entre os cursos de Darmstadt e a Documental, uma mostra internacional de arte contemporânea que ocorre a cada cinco anos na cidade de Kassel: "As novas ideias deveriam ser internacionais em seu escopo, e no final da década de 1950 os eventos em Kassel e em Darmstadt promoveram a arte abstrata como uma linguagem universal e como o idioma do mundo livre" (ZAGORSKY, 2009, p. 313). Autores como Saunders (2000), consideram problemática a promoção da arte formalmente experimental no Ocidente, entendendo-a como parte de uma Guerra Fria cultural. A nosso ver, essa linha argumentativa corre o risco de perder de vista a reação em larga medida espontânea de toda uma geração de artistas, captada com precisão por Grant (2005, p. 39): "Quando compositores serialistas descrevem suas experiências musicais no pós-Guerra, quase podemos reviver a empolgação que sentiram ao descobrirem uma nova música que havia sido praticamente removida da consciência pública na década precedente. Essa empolgação era dedicada quase que exclusivamente à composição dodecafônica e, em particular, a Anton Webern, cujas obras, em termos de dimensão e estilo, pareciam estar a milhões de milhas de distância da música que imperava nas salas de concerto deste período"

É interessante notar sobretudo o caso de Webern. Como veremos em maior detalhe adiante, Webern tornou-se a referência central para os compositores da chamada Escola de Darmstadt, em um contexto no qual a associação entre o experimentalismo formal intransigente e a recusa da tradição cultural que havia culminado no fascismo circulava amplamente. Ocorre que justamente Webern possui uma relação muito mais complexa com o regime nazista - algo pouco sabido à época e, portanto, ausente de sua recepção anti-fascista no pós-Guerra. Certamente, a ascensão de Hitler representou, do ponto de vista de sua vida pessoal, um duro golpe. Sua principal fonte de renda, a saber, a atuação como regente da orquestra operária e da sociedade coral operária, foi interrompida em 1934, quando o Partido Social-Democrata foi declarado ilegal (SHREFFLER, 1999, p. 292). Além disso, sua longa associação com o partido, ainda que fosse puramente profissional e apolítica, mostrou-se prejudicial para sua carreira. Some-se a isto o fato de que Schoenberg, por quem Webern nutria intensa admiração, partiu para o exílio em 1933. Com o exílio de Schoenberg e a morte de Berg em 1935, Webern se viu cada vez mais isolado. Ainda assim, seu fervoroso nacionalismo pan-germânico o levou a celebrar a anexação da Áustria e a tecer grandes e sinceros elogios a Hitler inclusive em sua correspondência pessoal (SHREFFLER, 1999, p. 302). Por mais que seu professor idolatrado fosse vítima da perseguição antisemita, e por mais que sua música e a do restante da Segunda Escola de Viena fosse tachada de música degenerada, Webern passou boa parte dos anos 1930 tentando "convencer o regime de Hitler da justeza do sistema dodecafônico" (WEBERN apud SHREFFLER, 1999, p. 303). De tais tentativas resultaram obras como o *Concerto para nove instrumentos* Op. 24 (1934), as *Variações para Piano* Op. 27 (1936) e o *Quarteto de cordas* Op. 28 (1938) - justamente as que mais serviram de inspiração para a renovação anti-fascista da linguagem musical operada pelos compositores da Escola de Darmstadt.

Esse evidente descompasso por ser tomado como um bom exemplo da independência da vida das obras em relação às intenções dos artistas. Não se trata, portanto, de desmentir a recepção do dodecafonismo no pós-Guerra. A maneira como essa geração enxergava a música dodecafônica não era mero equívoco, mas sim expressão de um contexto histórico específico. Para ter a justa dimensão dessa relação entre o anseio pela liberdade e a experimentação formal, é preciso ter em mente que os compositores nascidos nos anos 1920 viveram na pele, em maior ou menor grau, o impacto empobrecedor que os regimes autoritários exerceram sobre a vida cultural. Boulez, por exemplo, entende sua adesão firme e decidida - para não

dizer virulenta - à vanguarda musical como uma resposta à vida cultural sufocada da França de Vichy<sup>46</sup>:

Quando você está em uma situação como a do pós-Segunda Guerra, você tende a se tornar muito engajado no serviço a uma nova causa. Nós havíamos sido isolados do mundo por muito tempo. Você sabe, quando eu estava crescendo, quando eu era um adolescente entre 1939 e 1945, o país estava completamente isolado, não havia nenhum modernismo verdadeiro. (...) Absolutamente nada dos três vienenses era tocado, ou ao menos publicamente conhecido. Então, depois de 1945, nós descobrimos tudo isso em um ou talvez dois anos (GULDBRANDSEN & BOULEZ, 2011, p. 10).

Esse contato repentino com a vanguarda musical do início do século XX "criou uma extasiante fome pelo novo, tão grande quanto a fome material também experimentada no período" (GRANT, 2005, p. 12). Em meio à penúria material da Europa do pós-Guerra, os jovens compositores foram tomados por um otimismo irresistível a respeito das futuras possibilidades da linguagem musical.

Podemos dizer que o projeto de Steinecke de reconstrução da nova música após a catástrofe da Segunda Guerra e da conquista fascista da Europa mudou de figura nas mãos dos jovens compositores serialistas. Ao invés de cultivar a ampla gama de linguagens estéticas modernistas suprimidas pela censura, dando continuidade à vida musical marcadamente eclética da República de Weimar, a opção de figuras como Stockhausen e Boulez foi por buscar uma única linguagem verdadeira. Diante disso, "paradoxalmente, foi a rigorosa ordem do serialismo que foi vista como oferecendo a liberdade de um novo começo" (STOCKHAUSEN apud ZAGORSKY, 2009, p. 296). A partir de alguns aspectos técnicos das obras dodecafônicas da Segunda Escola de Viena seria possível fazer *tabula rasa* de toda a tradição musical, e começar do zero. A terra arrasada da vida musical do pós-Guerra seria o palco não de uma reconstrução da vida musical anterior, mas da construção de uma música radicalmente nova - do mesmo modo como, segundo Stockhausen (2009, p. 62), "as cidades bombardeadas oferecem a oportunidade de construir cidades planejadas do zero, de iniciar novamente do princípio sem considerar ruínas e resíduos de 'mau-gosto'".

### 2.1.2 Adorno em Darmstadt

---

<sup>46</sup> Cabe pontuar que, durante o período em que Boulez estudou no Conservatório de Paris (1942-5), músicos judeus estavam proibidos de frequentar a instituição. O próprio Olivier Messiaen, figura importante para a formação da música serial tanto por suas composições como por sua atuação como professor, passou a lecionar no Conservatório em 1941 após a expulsão dos professores judeus (TOMÁS, 2014, p. 105).

Em 1951, Schoenberg foi novamente convidado a ministrar o seminário de composição em Darmstadt, mas voltou a recusar o convite, desta vez não somente por motivos de saúde, mas também por receio de ser recebido com hostilidade - a estreia alemã de *Sobrevivente de Varsóvia* nos cursos do ano anterior havia ocasionado um protesto de simpatizantes da recém-derrotada ditadura nazista (IDDON, 2013, p. 51). Diante disso, Steinecke convidou Adorno para substituir o compositor veterano. Podemos dizer que a entrada em cena de Adorno se dá no momento em que a influência da Segunda Escola de Viena nos cursos está em seu apogeu. As composições mais bem-sucedidas dos festivais de 1950 e 1951 - *Variações canônicas sobre a série do opus 41 de Schoenberg* (1950) e *Polifonia-Monodia-Ritmica* (1951), ambas do compositor italiano Luigi Nono - não deixam dúvidas a respeito da importância que a redescoberta dessa tradição teve para a geração do pós-Guerra.

Nesse sentido, a presença de Adorno nos cursos é propícia. O filósofo, que havia estudado composição com Berg e convivido com o círculo de Schoenberg, personificava essa continuidade com a música de vanguarda do início do século, e podia cumprir o objetivo estipulado por Steinecke de criar uma ponte entre o modernismo musical do início do século e o presente<sup>47</sup>. Não por acaso, sua *Filosofia da Nova Música*, publicada em 1949, causou um impacto imediato no meio musical de vanguarda (PADDISON, 1993; BORIO, 2006; ZAGORSKY, 2005; GRANT, 2001). Sua teoria do progresso na dominação pela técnica do material musical encontrou um público receptivo entre os jovens compositores de vanguarda<sup>48</sup>. As contribuições de Adorno foram no sentido de consolidar a virada em direção à valorização da produção da Segunda Escola de Viena que vinha ocorrendo nos últimos anos,

---

<sup>47</sup> Cabe ressaltar que nenhum dos compositores da Escola de Darmstadt conheceu Schoenberg pessoalmente (TOOP, 2010, p. 258) - que dirá Berg e Webern, falecidos em 1935 e 1945 respectivamente. A transmissão dessa tradição se deu por meio de figuras como Leibowitz e Adorno. No entanto, não se pode dizer que Adorno seja simplesmente um representante ou porta-voz da Segunda Escola de Viena - parece-nos que ele foi, antes, seu mais destacado crítico. Basta lembrar, a esse respeito, que o próprio Schoenberg rejeitou completamente sua *Filosofia da Nova Música*. Em carta a seu biógrafo H. H. Stuckenschmidt de 5 de dezembro de 1949, o compositor escreve: "Ele [Adorno] me ataca bastante veementemente nela [em sua *Filosofia da Nova Música*]. Outra pessoa desleal... eu nunca fui capaz de suportar o sujeito... e agora eu sei que ele claramente nunca gostou da minha música..." (SCHOENBERG apud PADDISON, 1993, p. 328).

<sup>48</sup> Segundo Paddison (1993, p. 265), os "dois temas principais" do livro, a saber, "a tendência histórica do material musical enquanto progresso, culminando no serialismo e no controle total dos parâmetros da música; e o ataque ao neoclassicismo como regressão - encontraram um público receptivo entre a geração de jovens compositores e músicos que estavam emergindo nos primeiros anos do pós-guerra e que se centravam em Darmstadt". A continuidade entre uma suposta teoria do progresso da dominação do material e o pensamento dos compositores ligados ao serialismo é discutida em chave crítica por Zagorsky (2009). A nosso ver, trata-se de uma continuidade ilusória, ancorada em uma recepção enviesada e interessada em 'instrumentalizar' o texto em nome da legitimação do serialismo. Isso se torna evidente na polêmica que se segue entre Adorno e os serialistas, na qual o filósofo reelabora motivos de sua crítica ao dodecafonismo presente na *Filosofia da Nova Música*.

diferenciando o modernismo radical representado por Schoenberg, Berg e Webern, assim como por certas peças de Bartók e do jovem Stravinsky, de um modernismo moderado de verve neoclássica (BORIO, 2006, p. 42-3).

Tratava-se, portanto, de criar uma ponte entre a vanguarda musical do início do século e a vanguarda do pós-Guerra, mas de modo mais seletivo do que na formulação de Steinecke. A nosso ver, essa postura não decorre de nenhum tipo de idiossincrasia ou de mero gosto pessoal. A tomada de partido é inseparável da interpretação da Nova Música elaborada por Adorno desde a década de 1920. Isso porque, ao contrário de Steinecke, para quem há uma relação de mera oposição e de externalidade entre a Nova Música e a ditadura nazista, Adorno enxerga em parte da produção musical modernista a manifestação de tendências coletivistas que participaram da formação das bases culturais do nacional-socialismo. Para o filósofo não basta afirmar que o nazismo destruiu a cultura alemã; é preciso ir mais longe, e apreender o nazismo como a culminação de um processo imanente de destruição da cultura<sup>49</sup>. Podemos dizer que a posição de Steinecke se mantém presa à "confusão fatal" criticada por Adorno no aforismo 'Retorno à cultura', na medida em que ele acredita que há, 'logicamente', uma incompatibilidade entre o nazismo e a cultura destruída pelo nazismo: "Hitler arrasou a cultura, Hitler perseguiu o Sr. Fulano, logo o Sr. Fulano é cultura" (ADORNO, 1993, p. 49).

Para Adorno, a crítica ao "fascismo cultural" precisa necessariamente incluir a crítica ao modernismo musical da República de Weimar (ADORNO, 1993, p. 49). O filósofo deixa claro em ensaios como 'Aqueles anos vinte' que considera a produção da década de 1910 como o ápice da nova música, tomando o que veio a seguir como essencialmente regressivo (ADORNO, 2005, p. 41). Esse diagnóstico é inseparável do contexto político, dado que as vanguardas da década de 1910 mantinham uma relação, ainda que indireta, com o vanguardismo político que culminou no processo revolucionário europeu do final da década. Os anos 1920, para Adorno, são o marco da contra-revolução mundial que se seguiu ao fracasso desse vanguardismo; para o filósofo, "já nos anos 1920, em consequência dos

---

<sup>49</sup> Adorno é categórico quanto a isso na conferência 'O que o Nacional-Socialismo fez com as artes' (1945): "Seria ingênuo acreditar que a indiscutível destruição da cultura musical alemã ocorreu somente por conta de um tipo de invasão política vinda de fora, por mera força e violência. Uma crise severa, não menos econômica do que espiritual, prevalecia antes de Hitler tomar o poder. Hitler foi, na música assim como em inumeráveis outros aspectos, meramente o executor final de tendências que haviam se desenvolvido no ventre da sociedade alemã" (ADORNO, 2002a, p. 374). Seu ceticismo diante da ideia de reconstrução presente na Alemanha do pós-Guerra está presente também em uma célebre passagem de *Minima Moralia*: "O pensamento de que após esta guerra a vida possa prosseguir 'normalmente' ou que a civilização possa ser 'reconstruída' - como se a reconstrução da civilização por si só já não fosse a negação desta - é uma idiotice. Milhões de judeus foram assassinados, e isso deve ser um mero entreato e não a própria catástrofe" (ADORNO, 1993, p. 47).

eventos de 1919<sup>50</sup>, a decisão havia incidido contra o potencial político que, se as coisas tivessem ocorrido de outro modo, com grande probabilidade teria influenciado os desenvolvimentos na Rússia e prevenido o Estalinismo" (ADORNO, 2005, p. 43).

É em um contexto de estabilização econômica e política do capitalismo que compositores ligados à nova música operam aquilo que Adorno entende como uma estabilização da música. O sintoma mais evidente dessa estabilização foi a rejeição generalizada do projeto expressionista. Segundo Dahlhaus (1989, p. 334-5), nos anos 1920 temos uma "morte súbita do expressionismo, o qual colapsou ao final da hiperinflação como uma empresa que declara falência do dia para a noite". Ou ainda, nas palavras de Schoenberg (1984, p. 105-6), "as pessoas já determinaram de modo incontestável que a Era do Romantismo durou até novembro de 1918, e que tudo que foi escrito até esse momento há muito se tornou obsoleto". Foi essa nova música estabilizada, que passou a se contrapor ao subjetivismo e ao desregramento do período expressionista, que Adorno encontrou como jovem crítico musical<sup>51</sup>. Para ele, as correntes objetivistas, que buscavam romper com o princípio da expressão, podem ser lidas como um sintoma de processos sociais regressivos mais amplos. Ainda que ainda estejamos distantes da restauração da tonalidade que ocorre nos anos 1930<sup>52</sup>, temos uma tentativa de superação da suposta anarquia da música expressionista da década anterior, uma busca por "reatar os vínculos perdidos, tanto os intra-estéticos quanto os sociais" (ALMEIDA, 2007, p. 84).

De certo modo, os jovens serialistas e Adorno coincidiram em sua valorização da Segunda Escola de Viena. Mas é notável a diferença de perspectiva. No primeiro caso, temos uma visão mais positiva, para a qual a música dodecafônica da primeira metade do século fornece as bases para as pesquisas seriais. No caso de Adorno, temos uma visão mais negativa, que dá destaque à Segunda Escola de Viena por considerar que nela a crise social é registrada de modo implacável na forma estética, em contraste com o que ocorre no

---

<sup>50</sup> Adorno tem em mente o assassinato dos líderes da Liga Espartaquista, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, mortos por *freikorps* a mando da recém-empossada social-democracia em janeiro de 1919. Para o filósofo, essas mortes simbolizam o fracasso da Revolução Alemã e, por conseguinte, o fracasso da revolução socialista internacional, condenando os bolcheviques ao isolamento e criando um vácuo político que fomentou a ascensão do fascismo.

<sup>51</sup> Ver, a esse respeito, Almeida (2007). Cabe ressaltar, como insiste Almeida em diversos momentos, que a postura crítica em relação ao modernismo dos anos 1920 não faz de Adorno um defensor do expressionismo *per se*.

<sup>52</sup> Pois é somente nos anos 1930, como nota Almeida (2007, p. 83), que "o retorno ao tonalismo passa a ser seriamente defendido, tanto pelos adeptos do neoclassicismo radicalizado quanto pelos defensores de uma simplificação capaz de reaproximar a música das massas, com intenção política". A esse respeito, ver os ensaios 'Intermezzo atonal?' (1929) e 'Contra a nova tonalidade' (1931), publicados em *Música Noturna* (ADORNO, 2019).

modernismo moderado de ímpeto coletivista. Assim, os serialistas procuram por soluções técnicas e recursos composicionais que possam ser desdobrados em novas pesquisas formais, ao passo que o filósofo busca manter viva a memória da Segunda Escola de Viena como a memória de um problema.

## 2.2 Música pontual e música eletrônica

### 2.2.1 A Sonata de Goeyvaerts

As divergências nas perspectivas de Adorno e dos serialistas logo se tornam patentes. Em um período curto, a empolgação diante da redescoberta das composições atonais livres e dodecafônicas de Schoenberg havia dado lugar a tentativas de ultrapassar o horizonte estético da Segunda Escola de Viena. Essas tentativas pareciam repetir o impulso objetivista da nova música dos anos 1920 e, portanto, colocavam em questão o legado crítico da nova música.

É com um dos exemplares mais extremos dessas tentativas de ultrapassagem que Adorno se depara durante seus *workshops* de composição no festival de 1951: o segundo movimento da *Sonata para dois pianos* (1951) do compositor belga Karel Goeyvaerts (1923-1993), apresentado por ele e por Stockhausen. O contato com essa obra foi um episódio marcante para o filósofo, e podemos dizer que boa parte da crítica à música serial desenvolvida ao longo dos anos 1950 gira em torno do espanto e da incompreensão mútua que marcaram a ocasião. De fato, Adorno discute essa experiência inaugural em seus principais textos de intervenção no debate musical do pós-Guerra - quais sejam, 'Envelhecimento da Nova Música' (1954), 'Vers une musique informelle' (1961), 'Dificuldades' (1964-6) e 'Critérios da Nova Música' (1960)<sup>53</sup>.

Inspirado pela obra tardia de Webern e por seus estudos com o compositor Olivier Messiaen (1908-1992)<sup>54</sup>, Goeyvaerts havia composto o experimento mais radical até então em

---

<sup>53</sup> A esse respeito, ver a seção 'Adorno em Darmstadt e o incidente de 1951' em Socha (2015). Em tempo, cabe notar que Goeyvaerts abandonou o construtivismo radical já em 1953 (GRANT, 2005, p. 92), e largou a música poucos anos depois, tendo retomado o ofício somente na década de 1980, em uma reencarnação como compositor minimalista (GOEYVAERTS, 1994). Ele permaneceu uma figura desconhecida no debate musical, a não ser pelo fato de ser mencionado em discussões dos textos de Adorno. A nosso ver, o fato de o filósofo atribuir peso decisivo à experiência da obra de um compositor menor não nos parece anular o interesse de sua crítica ao serialismo. De fato, a *Sonata* de Goeyvaerts pode ser tomada não como uma criação isolada de um compositor desconhecido, mas como uma obra típica da vanguarda musical do início dos anos 1950, em muitos aspectos exemplar de concepções partilhadas neste período por Boulez e Stockhausen. Trata-se, segundo Menezes (2009, p. 32), da "primeira composição integralmente serial".

<sup>54</sup> A peça '*Modes de valeur et d'intensité*', um dos *Quatre Études de Rythme* (1949-50) de Messiaen, foi composta durante o festival de Darmstadt de 1949. Essa peça é frequentemente citada como precursora do serialismo, embora nela a ordenação dos parâmetros sonoros não seja exatamente serial, e sim modal - para uma análise da

termos da determinação dos diferentes elementos da música por um sistema pré-composicional. É seguro afirmar que, em termos estéticos, a composição *serial* de Goeyvaerts foi rapidamente superada por *composições* seriais como *Kreuzspiel* (1951) de Stockhausen e *Structures Ia* (1951) de Boulez (TOOP, 1974); ainda assim, a peça possui certa importância histórica, tanto por sua presença nos textos de Adorno como por ter sido possivelmente a primeira composição do serialismo integral e do estilo pontual (MENEZES, 2009, p. 32). Dito isto, é preciso apresentar resumidamente o que se entende por serialismo integral e por estilo pontual.

Por serialismo integral entende-se a generalização do princípio fundamental da música dodecafônica, a saber, a ordenação das doze notas do total cromático em uma série, a qual contém determinadas relações intervalares que podem ser exploradas composicionalmente. Schoenberg e seus discípulos, em muitas de suas composições da década de 1920 em diante, haviam aplicado esse princípio somente às alturas, deixando o tratamento dos demais parâmetros do som a cargo de uma aplicação - bastante avançada - de princípios composicionais tradicionais, como o trabalho motivico-temático e a variação em desenvolvimento. Na década de 1950, os jovens compositores serialistas procuram superar a Segunda Escola de Viena, rompendo de modo mais radical com a linguagem musical tradicional através da aplicação do princípio da série não somente às alturas, mas também às durações, às dinâmicas e aos modos de ataque. Sendo assim, no limite cada evento musical passa a ser determinado pelo cruzamento de um complexo de séries, uma das quais determina qual será sua altura (p.ex. dó, dó sustenido, ré etc.), e outras que determinam sua duração (p.ex. colcheia, colcheia pontuada, semínima etc.), sua dinâmica (p.ex. *pp*, *p*, *mf*, *f* etc.) e seu modo de ataque (p.ex. *tenuto*, *staccato*, *martellato*, *legato* etc.)<sup>55</sup>.

---

peça, ver Toop (1974). A respeito da importância de Messiaen no desenvolvimento da concepção de tempo musical de Boulez, ver o capítulo 'Boulez: sistema racional do tempo' em Socha (2015).

<sup>55</sup> A decomposição analítica do som em parâmetros é comum a todas as peças seriais. No entanto, dentro desses marcos comuns as composições costumam apresentar mecanismos originais. No caso do segundo movimento da *Sonata*, por exemplo, Goeyvaerts cria um sistema baseado no número 7. Cada elemento das diferentes séries recebe um valor de 0 a 3, e a partir daí o compositor determina que cada evento deve ser formado por uma confluência de elementos cujos valores somados resultem no número 7. Isto é, um evento por ter a altura fá sustenido (à qual o compositor atribuiu o valor 3), a duração de semínima (à qual foi atribuído o valor 1), a dinâmica piano (valor 2) e a articulação *tenuto* (valor 1). Para uma análise do movimento, ver Iddon (2013) e Toop (1974). No entanto, o que nos interessa aqui - o que interessava a Adorno - não são as maquinações específicas desta ou daquela composição serial, mas sim a questão mais geral sobre o que levou os compositores a se valerem de semelhantes sistemas composicionais em primeiro lugar.



O termo música pontual, por sua vez, foi criado por Stockhausen<sup>56</sup> e popularizado no contexto dos cursos de Darmstadt para fazer referência a um estilo que vigorou no serialismo integral do início dos anos 1950. É preciso ter em mente que poucas obras se enquadram nos preceitos rigorosos do estilo pontual. Além da *Sonata* de Goeyvaerts, são consideradas composições pontuais peças como *Polyphonie X* (1950-1), *Structures I* (1951-2) e *Étude sur un son* (1952) de Boulez, *Kreuzspiel* (1951), *Punkte* (1952) e *Studie I* (1953) de Stockhausen, e *Prospection* (1953) de Pousseur. O que caracteriza essas peças é o fato de que nelas encontramos um grau extremo de individualização dos eventos musicais. Também neste caso podemos entender os experimentos dos jovens serialistas como uma radicalização de princípios presentes nas obras da Segunda Escola de Viena. Como se sabe, já na música atonal livre temos uma tentativa de eliminar as repetições, a qual culmina na escrita de obras aforísticas e atemáticas, como *Erwartung*. Com a passagem para a música dodecafônica, o princípio da não-repetição continua em vigor, e passa a ser observado não mais pela reação espontânea do ouvido crítico ao material, mas pela própria serialização das alturas. Assim, em uma peça dodecafônica é preciso que todas as doze notas sejam tocadas até que a primeira nota da série possa ser ouvida novamente. Na música pontual, a extensão do princípio serial aos demais parâmetros do som é acompanhada da extensão do princípio da não-repetição. Isto é, cada nota recebe não somente uma altura diferente das que estão à sua volta, mas também uma duração, uma dinâmica e um modo de ataque diferentes. A música pontual, assim, apresenta uma sucessão colorida de contrastes extremos: um nota curta no registro grave, tocada *fortíssimo* e *martellato*, seguida por uma nota longa no registro médio, tocada *pianíssimo* e *tenuto* e uma nota ainda mais curta no registro agudo, tocada *mezzo-piano* e *staccato*, e assim por diante. Cada evento se diferencia dos demais segundo todos os aspectos possíveis.

Adorno ficou chocado com o caráter aparentemente aleatório da peça, e pediu para que os jovens compositores indicassem a presença de cadências e relações de antecedente e consequente. Suas questões, que tinham em mente o sentido dos eventos e a coerência estética, foram respondidas de modo a seu ver insatisfatório, por meio da referência a um elaborado plano pré-composicional. Assim, o filósofo, ao tentar entender *por que* os eventos

---

<sup>56</sup> "Para todos nós que éramos alunos de Messiaen na época, esse era o ponto de partida: uma música na qual todas as características possíveis eram diferenciadas nota a nota. A descrição música estrelar foi usada casualmente por um crítico musical de Colônia, Herbert Eimert, após ouvir essas peças para piano de Messiaen, porque a música soava como as estrelas no firmamento. O termo música pontual [*punktueller Musik*] foi usado por mim nessa época" (STOCKHAUSEN, 1989, p. 35). Optamos por traduzir *punktueller Musik* como música pontual porque, a nosso ver, embora seja comum verter o termo como 'música pontilhista', isso abre margem para paralelos enganosos com a pintura.

sonoros estavam escritos de uma determinada maneira e não de outra, recebeu como resposta somente um relato de *como* esses eventos foram produzidos. Ele recebeu não uma explicação a respeito da obra, mas sim uma explicação a respeito dos mecanismos que resultaram na obra. De fato, Goeyvaerts pretendia tornar a composição uma tarefa quase automática, uma simples "projeção no tempo e no espaço das ideias básicas geradoras da estrutura" (GOEYVAERTS, 1994, p. 45)<sup>57</sup>.

Em outras palavras, Adorno levantou questões de ordem fenomenológica, indagando como a obra é experimentada na escuta como um objeto estético coerente, e obteve como resposta uma descrição sobre como a obra foi estruturada. Temos aqui, para falar nos termos de Dahlhaus, uma confusão entre estrutura e forma, a seu ver típica do pensamento serial<sup>58</sup>. Segundo ele, "(...) estrutura tende a ser um conceito técnico, que sugere a gênese de uma obra de arte, o processo de produção, ao passo que forma é uma categoria estética que se refere ao resultado, à configuração audível" (DAHLHAUS, 1987, p. 260-61). Nos termos da crítica de Adorno ao serialismo, podemos falar em uma confusão entre a coerência estética e a correção matemática. A coerência estética deve sempre partir da sensibilidade, assim como deve sempre retornar à sensibilidade. Ou seja, aqui o caráter necessário da sucessão dos eventos musicais emerge a partir do esforço construtivo do sujeito composicional. Por outro lado, na correção matemática, o caráter necessário da sucessão dos eventos musicais decorre da eliminação da agência do sujeito. Ao invés do "processo concreto de uma unidade em devir entre parte e todo", na qual é indispensável a intervenção do sujeito como agente da organização do material, temos "a mera subsunção a um conceito geral abstrato para a subsequente justaposição das partes" (ADORNO, 2018, p. 422). A correção obtida a partir desse conceito geral abstrato pode ser explicada com referência ao trabalho pré-composicional - ou seja, com referência a tabelas e planilhas de organização do material semelhantes às que Goeyvaerts e Stockhausen mostraram a Adorno -, mas não se traduz como coerência perceptível no momento da escuta. Assim, a pura necessidade matemática à qual tende o serialismo é um erro composicional: "Aquilo que apenas parece correto em tudo não pode estar totalmente correto, sobretudo no nível das proporções; em outras palavras, a construção

---

<sup>57</sup> Recordando o episódio décadas mais tarde, Stockhausen afirma que Adorno "atacou a música de Goeyvaerts, dizendo que ela não fazia sentido, que estava somente em um estado preliminar, não havia sido composta até o fim, sendo só o esboço de uma peça ainda a ser escrita" (STOCKHAUSEN, 1989, p. 36). Defendendo a composição do colega, que não falava alemão, Stockhausen concluiu dizendo: "mas Professor, você está procurando por uma galinha em uma pintura abstrata" (STOCKHAUSEN, 1989, p. 36). Cabe especular, seguindo Toop (2010, p. 259), que se Schoenberg tivesse ministrado o curso de composição e rejeitado o experimento de Goeyvaerts, o jovem Stockhausen não teria ousado enfrentá-lo como enfrentou Adorno - o que poderia ter inibido o desenvolvimento da música serial, ou ao menos alterado seus rumos.

<sup>58</sup> A crítica de Dahlhaus ao serialismo encontra-se sobretudo na conferência 'Forma', apresentada nos cursos de Darmstadt de 1965 ao lado de conferências de Adorno, Ligeti e Boulez versando sobre o mesmo tema.

integral necessita da ação do sujeito" (ADORNO, 2018, p. 424). A substituição da lógica musical por uma caricatura da lógica matemática não leva a música para além do sujeito e de sua capacidade de construção, mas a deixa aquém desta.

### 2.2.2 O *Studie I de Stockhausen*

Todos os principais compositores envolvidos com o serialismo tiveram contato com os recém-criados estúdios de música eletrônica. Em larga medida, o apelo da promessa de controle total da obra musical que caracteriza o serialismo se deve a essa experiência. Os recursos eletrônicos pareciam não somente possibilitar, mas exigir um aprofundamento do controle do som<sup>59</sup>. Essa vinculação da música eletrônica ao serialismo se deu sobretudo no estúdio de música eletrônica da *Nordwestdeutscher Rundfunk* (NWDR, posteriormente WDR), em Colônia, fundado em 1951 pelos compositores Herbert Eimert e Robert Beyer e pelo físico e teórico da informação Werner Meyer-Eppler<sup>60</sup>. O estúdio, no qual compositores como Stockhausen, Ligeti e Ernst Krenek (1900-1991) compuseram suas primeiras peças eletrônicas, permitia aos compositores trabalhar com o auxílio de uma equipe de engenheiros<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> "Nesse momento, falar de música eletrônica significa falar de música serial, e o músico da vertente eletrônica não poderia imaginar, para a elaboração de suas obras em estúdio, o emprego de outro método que não o do serialismo integral" (MENEZES, 2009, p. 33).

<sup>60</sup> Embora não fosse músico, Meyer-Eppler desenvolveu estudos sobre acústica e fonética que foram decisivos para a trajetória de compositores como Stockhausen e Pousseur (IDDON, 2013, p. 66). O contato com seus estudos de fonética levou Stockhausen a incluir sons vocais em *Gesang der Junglinge* (1955-56), importante marco na música eletroacústica e a primeira peça a conjugar a abordagem da *musique concrète* francesa, centrada na manipulação de sons pré-existentes, e a abordagem da *elektronische Musik* alemã, centrada na síntese sonora. Sobre o papel de Meyer-Eppler, ver Iveron (2018, pp. 85-91). Sobre o confronto entre a *musique concrète* e a *elektronische Musik*, ver Menezes (2009).

<sup>61</sup> Essa nova relação entre os compositores e os técnicos, assim como a acolhida da música de vanguarda em instituições como rádios estatais e festivais patrocinados pelo poder público, chamam a atenção de Adorno, que toma esses fenômenos como expressivos da neutralização do caráter oposicionista da cultura. A respeito desse processo de institucionalização da vanguarda, cabe mencionar, ao lado do estúdio da NWDR, o *Groupe de Recherches de Musique Concrète*, ligado à *Radiodiffusion-Télévision Française* (RTF) e fundado pelos compositores Pierre Schaeffer e Pierre Henry em 1951, além do *Studio di fonologia musicale* da rádio estatal de Milão (RAI), fundado em 1955 pelos compositores Luciano Berio e Bruno Maderna. Para uma lista dos principais estúdios estatais de música eletrônica que surgem no período, ver Stockhausen (2004). O coroamento da vinculação da vanguarda musical a departamentos de pesquisas de órgãos públicos veio com o *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM), criado em 1977. Comandado durante décadas pelo compositor e maestro Pierre Boulez, este grande centro de pesquisas faz parte do complexo institucional do *Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou*. Boulez esteve à frente de diversas outras iniciativas marcantes, como a criação da sociedade de concertos *Domaine Musicale* (1954-73) e do *Ensemble InterContemporain* (1972), o primeiro conjunto de câmara do mundo dedicado exclusivamente à música contemporânea. Para uma perspectiva crítica a respeito desse processo de institucionalização, ver Born (1995). Como podemos ver em textos como 'Cultura e administração' (1960), 'Obituário de um organizador' (1962) e 'Uma proposta construtiva' (1959), a posição de Adorno a respeito dessa nova relação entre arte de vanguarda e poder público é complexa, na medida em que a administração da cultura é tomada como um fenômeno incontornável, que não pode ser simplesmente revertido. Para o filósofo, temos um impasse: "(...) quando

Um exemplo clássico do imbricamento entre serialismo e música eletrônica é o *Studie I* (1953) de Stockhausen, criado no estúdio da NWDR. Poucas obras são tão ambiciosas como esta no sentido de buscar um controle total do material musical. Trata-se de uma das peças apresentadas naquilo que veio a ser proclamado como o primeiro concerto de música eletrônica da história, no festival de Darmstadt de 1954 (GRANT, 2005, p. 75). Assim como as demais composições apresentadas na ocasião - *Etüde über Tongemische* e *Glockenspiel*, de Eimert; *Komposition Nr. 5*, de Goeyvaerts; *Seismogramme*, de Pousseur; *Formanten I e II*, de Gredinger; e o *Studie II* de Stockhausen -, o *Studie I* é inteiramente composto a partir de um procedimento conhecido como síntese aditiva, no qual cada uma das sonoridades é produzida por meio da sobreposição de diversas senóides. Ele se insere, portanto, nos marcos da fase mais purista da *elektronische Musik*, durante a qual os compositores utilizavam exclusivamente sons gerados eletronicamente. Com a tecnologia disponível nos estúdios dos anos 1950, o processo de síntese aditiva era extremamente trabalhoso: era preciso acionar um gerador de senóides e um gravador, para então disparar essa gravação junto de outra senóide, gravando o resultado, que seria depois disparado ao lado de mais um senóide, e assim sucessivamente. Em contrapartida, havia a promessa de controlar composicionalmente a dimensão que havia até então sido mais avessa à racionalização, a saber, o timbre. Ao invés de partir dos timbres complexos dos instrumentos convencionais, caracterizados por estruturas de ressonância harmônica específicas, o compositor poderia partir do simples e chegar ao complexo. A princípio, seria possível moldar o som desde suas componentes mais ínfimas, e assim criar do zero todo e qualquer timbre imaginável.

A ideia de começar do zero é crucial, e pode ser vista em diversas formulações dos próprios compositores. Em Stockhausen, por exemplo, temos um chocante paralelo entre a ideia de composição do timbre por meio da síntese aditiva e a reconstrução das cidades alemãs bombardeadas pelas forças aliadas. Segundo ele, "(...) 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 novamente do princípio sem considerar ruínas e resíduos de 'mau-gosto'" (STOCKHAUSEN, 2009, p. 62). Como podemos ver, o otimismo em relação às novas possibilidades abertas pelos recursos eletrônicos é solidário de um grande otimismo em relação ao mundo do pós-Guerra.

---

planejada e administrada, a cultura é danificada; quando relegada à sua sorte, entretanto, ela corre o risco de perder não apenas sua efetividade, mas também sua própria existência" (ADORNO, 2020, p. 242). Apesar de ver com reservas a institucionalização da vanguarda, Adorno é ainda mais crítico em relação ao retorno da concepção fascista segundo a qual "a arte moderna é imposta por especuladores à população inocente", retomada por aqueles que gostariam de parar de ver os tostões do contribuinte 'desperdiçados' em festivais de música contemporânea, estúdios de música eletrônica, bienais de arte etc. (ADORNO, 2021a, p. 105).

No artigo 'Da Situação do Métier - Composição do Som' (1953), escrito durante a composição do *Studie I*, Stockhausen defende ainda que essa síntese das sonoridades a partir de senóides deve ser levada a cabo segundo o princípio da série. Ou seja, para ele o mesmo princípio que havia sido recentemente estendido das alturas a parâmetros como duração e dinâmica deve agora ser aplicado ao próprio timbre, de modo que o princípio serial determine não somente a estrutura da obra como um todo, mas a própria infraestrutura de sua matéria-prima<sup>62</sup>. A contribuição decisiva dos recursos eletrônicos para a prática composicional seria

o fato de ser aberta ao compositor a *possibilidade de trazer princípios estruturais para as relações dos elementos mais simples* de todo o universo sonoro, a saber, os sons senoidais, para através disso poder se *compor* diferenças sonoras dentro de uma obra - ou seja, formas variadas de combinações simultâneas de sons senoidais - *enquanto variações sonoras seriais*, relacionando-as nos processos de ordenação integral (STOCKHAUSEN, 2009, p. 63).

Colocações desta ordem são típicas do pensamento por trás da música serial do início dos anos 1950. A imaginação composicional foi tomada pelo sonho de uma integração perfeita entre as estruturas musicais e o material sonoro, de uma harmonia inaudita entre parte e todo<sup>63</sup>. A junção entre recursos eletrônicos e pensamento serial permitiria a produção da mais bem-acabada obra de arte técnica, na qual todos os elementos cumprem uma função na articulação da forma e na qual tudo é ordenado segundo princípios objetivos impermeáveis às inconstâncias dos gostos e caprichos do sujeito composicional. O *Studie I* consiste em uma sequência rigidamente ordenada - mas aparentemente aleatória - de sons eletrônicos bastante precários e limitados em termos do resultado acústico. Escutando a peça hoje, é preciso certo esforço para enxergar que peças como esta eram vistas como a verdadeira música do futuro, como obras capazes, por sua mera existência, de tornar obsoleto praticamente todo o modernismo musical da primeira metade do século XX.

É interessante notar ainda a forma como Stockhausen concebe a relação dessa nova obra de arte técnica com a música de concerto. Por um lado, as composições seriais e eletrônicas, ao excluírem a agência do sujeito sobre a obra e recorrerem a sistemas rígidos de determinação do curso dos eventos musicais, prometem eliminar todos os vestígios da

<sup>62</sup> "A lógica serial da composição deveria não somente regular sua constituição formal no nível da *macroestrutura*, determinando minuciosamente o desenrolar temporal dos eventos sonoros constitutivos, mas também participar da organização *microestrutural* mesma dos sons, ou seja, compondo de maneira racional seus timbres" (MENEZES, 2009, p. 34).

<sup>63</sup> Note-se de passagem que no caso de Stockhausen e Goeyvaerts a busca por essa harmonia é alimentada por um forte misticismo católico.

linguagem musical tradicional, em uma verdadeira resposta traumática aos eventos catastróficos do período<sup>64</sup>. Seria preciso, segundo Stockhausen, trabalhar com "sons absolutamente puros e controláveis, livres de influência emocional subjetiva (...)" (STOCKHAUSEN, 1971, p. 649). Por outro, tais composições são vistas como a culminação do ideal de forma que caracteriza as obras mais representativas da música tonal, a saber, as obras compostas no estilo sonata que marca o classicismo vienense. A racionalização total da obra musical, a subordinação de todos os seus elementos à reflexão composicional crítica em detrimento da tradição irrefletida, aparece desde cedo como meta da música na era burguesa. Essa meta só seria atingida no momento em que o sujeito responsável pela crítica dos aspectos irrefletidos do material musical sai de cena, dando lugar a uma automatização da composição. Essa exclusão do sujeito aparece como condição para uma abordagem construtiva que se entende, como podemos ver em formulação como a seguinte, como uma retomada do ideal classicista de forma em um novo patamar:

Na música tonal, encontram-se relações universais entre motivo-tema-seção-movimento-obra total, entre cadência e forma de variação, sequência e forma de desenvolvimento, entre simetrias principais e secundárias, sendo que essa "harmonia" se aperfeiçoa em um processo de desenvolvimento que conduz a um ponto culminante no "classicismo". Essa meta, de integrar a parte e o todo, reencontra-se em todas as questões referentes aos detalhes de um processo de sistematização que por ora se procura aplicar de modo abrangente e não deveria ser esquecida (STOCKHAUSEN, 2009, p. 69-70).

Visto da perspectiva de Adorno, o projeto estético articulado em passagens como esta pode ser interpretado como um hiper-classicismo *high-tech*. A seu ver, o potencial crítico da nova música está na sua capacidade de trazer à experiência do ouvinte, por meio de uma forma estética fragmentária, o caráter antagonico da realidade social. Essa denúncia da fraude da harmonia é para ele uma característica essencial da nova música. Sendo assim, a pretensão de Stockhausen de elevar a um novo patamar a coerência da obra se apresenta não como um esforço da consciência crítica, mas como uma cegueira. Uma verdadeira consciência crítica seria capaz de perceber que a própria coerência estética deve ser posta em questão e, no limite, denunciada como incoerente quando contrastada com a persistência do antagonismo social.

---

<sup>64</sup> Em um texto programático escrito entre 1952 e 1953, mas não publicado à época, Stockhausen afirma que todos os traços da tonalidade "eram carregados de referências aos 'antigos dias ruins' antes de 1945, quando a música tonal se associa à propaganda de regimes totalitários"; diante disso, "paradoxalmente, foi a rigorosa ordem do serialismo que foi vista como capaz de proporcionar a liberdade de um novo começo" (STOCKHAUSEN apud ZAGORSKI, 2009, p. 296).

Podemos dizer também, partindo da crítica de Adorno ao serialismo, que em peças como *Studie I* temos uma pseudomorfose da arte em ciência. Ou seja, aqui a crítica aos aspectos ornamentais em favor de relações funcionais entre os elementos da forma estética se dá através de uma mimetização de objetos técnicos pela obra de arte. A obra se converte em uma espécie de maquinação estética, que busca tomar para si parte do prestígio das máquinas técnicas. Temos uma "mimese de procedimentos científicos, um tipo de reflexo da supremacia da ciência (...)" (ADORNO, 2002a, p. 193). Para o filósofo, essa pseudomorfose com a ciência apresenta dois problemas centrais. Em primeiro lugar, trata-se de uma verdadeira "identificação com o agressor", na medida em que os objetivos da arte e da ciência são mutuamente contraditórios - dar voz à natureza suprimida e dominar a natureza, respectivamente (ADORNO, 2002a, p. 193). Em segundo lugar, Adorno argumenta que a obra de arte totalmente funcional inverte-se, paradoxalmente, em um enorme ornamento. Uma vez que, na esfera estética, a técnica não tem como objetivo a real dominação da natureza, a mimetização de objetos técnicos acaba por sublinhar a diferença que se pretendia suprimir. A arte pretensamente científica é incapaz de produzir aquilo que a verdadeira ciência produz em termos de transformação prática da realidade. Assim, ao tentar abandonar o campo da aparência estética em favor da esfera da intervenção prática na realidade, a arte tecnologizada acaba por revelar sua própria impotência. Quanto mais mimetiza a ciência e procura se fazer passar como ciência, mais a arte revela aquilo que a separa da ciência.

### 2.3 Anton Webern em disputa

#### 2.3.1 Webern segundo os pós-webernianos

*Agora, finalmente, quanto à sua pergunta sobre se eu acredito que os compositores são, em regra, críticos justos e imparciais de outros compositores: penso que eles são, em primeira instância, lutadores em defesa das suas próprias ideias musicais. As ideias de outros compositores são seus inimigos. Não se pode restringir um lutador. Os seus golpes são corretos quando atingem com força, e só então é que ele é justo.*

- Arnold Schoenberg, em carta ao crítico musical Olin Downes de dezembro de 1948.

Apesar do desejo de fazer *tabula rasa* da música do passado, seria um erro afirmar que os músicos seriais não encontram precursores no modernismo da primeira metade do século. De fato, o compositor austríaco Anton Webern (1883-1945), um dos principais discípulos de Schoenberg, foi tomado como referência central por todos os compositores ligados ao serialismo. Não por acaso, essa geração é muitas vezes chamada de *pós-weberniana*. Segundo o musicólogo Gianmario Borio, já nos cursos de Darmstadt de 1948 foram apresentadas as *Variações para piano*, Op. 27 (1936) de Webern, no que pode ser considerado um evento formador para os compositores do período: "O ascetismo do som, a necessidade absoluta de cada elemento da escritura, o equilíbrio perfeito da construção e a ausência de elementos paralinguísticos tradicionais fizeram dela o símbolo mesmo de uma estética serial, orientada pelo ideal da obra totalmente integrada, objetiva, fundada sobre sua estrutura imanente" (BORIO, 2005, p. 89). O impacto da obra de Webern culminaria, no festival de 1953, em uma conferência na qual Nono, Stockhausen, Boulez e Goeyvaerts buscaram articular a relação entre sua produção e o serialismo integral<sup>65</sup>. O evento foi seguido por um concerto inteiramente dedicado ao compositor<sup>66</sup>.

Stockhausen (2009, p. 60) vê em Webern o precursor de um "método construtivo universal" que seria o único capaz de estruturar composições eletrônicas<sup>67</sup>. Sobretudo em suas obras dos anos 1930 e 1940, Webern teria levado o método dodecafônico de Schoenberg para além dos limites da obra de seu professor. Apesar de ter desenvolvido este método, Schoenberg não oferece um novo princípio construtivo universal, na medida em que se atém a uma concepção convencional de composição. Isto é, ele insiste na diferença entre a ordenação das alturas em uma série, que antecede a composição, e a atividade de composição propriamente dita, a qual segue nos moldes da escrita temático-motívica. Para usar a imagem cunhada por Adorno, a ordenação das alturas em uma série seria análoga à disposição das tintas em uma paleta, e não ao ato de pintar uma tela<sup>68</sup>. Ou seja, ainda que o material fosse

---

<sup>65</sup> Foi a partir desses eventos que surgiu a ideia de um grupo pós-weberniano organizado ao redor dos cursos de Darmstadt. Cabe pontuar que a visão de Nono sobre Webern destoa da dos demais, e ecoa a de Adorno. O compositor italiano procura "dizer algo novo sobre Webern, contra a mentalidade que o eleva quase como uma matemática altamente abstrata e contra aqueles que falam de sua música com fórmulas" (NONO apud IDDON, 2013, p. 90).

<sup>66</sup> Curiosamente, o concerto incluiu somente uma composição dodecafônica - as *Três canções*, Op. 23 (1933-4) -, sendo as demais representativas do período atonal-livre de Webern - os *Cinco movimentos para quarteto de cordas*, Op. 5 (1909), as *Quatro peças para violino e piano*, Op. 7 (1910-14), as *Seis bagatelas para quarteto de cordas*, Op. 9 (1911-13) e as *Três pequenas peças para violoncelo e piano*, Op. 11 (1914) (IDDON, 2013, p. 90).

<sup>67</sup> Menezes ressalta a relação entre a ideia de Stockhausen de composição do som e o método construtivo de Webern: "Pela primeira vez, a série tinha acesso à estrutura mesma de cada evento sonoro, dando lugar assim a uma simbiose entre estrutura do som e estrutura da obra cujo princípio tinha sido de alguma maneira sugerido pela homogeneidade estilística de Webern" (MENEZES, 2009, p. 34).

<sup>68</sup> A metáfora, retomada em diversos textos, é apresentada pela primeira vez em 'Por que música dodecafônica' (1935). Já aqui Adorno enfatiza que o princípio do dodecafonismo não deve ser usado para facilitar o trabalho do



previamente ordenado em uma série, a composição em si não seria exatamente serial. Webern, ao contrário de Schoenberg, teria inovado também no método composicional, e não somente na ordenação prévia do material. De fato, na visão dos serialistas, ele teria buscado unificar esses dois aspectos.

Boulez também é explícito quanto a isso em seus artigos do início dos anos 1950, nos quais critica Schoenberg e toma Webern como modelo. Ele parte do princípio de que "todo músico que não sentiu - não dizemos compreendeu, mas sentiu - a necessidade da linguagem dodecafônica é INÚTIL. Porque toda a sua obra se situa aquém das necessidades de sua época" (BOULEZ, 2008, p. 139)<sup>69</sup>. Ao mesmo tempo, Boulez argumenta que o próprio Schoenberg não teria compreendido com clareza essa necessidade. O fenômeno serial teria passado despercebido por seu próprio criador. Para Boulez, o fato de que Schoenberg compôs formas clássicas e pré-clássicas, como formas-sonatas e suítes, valendo-se do método dodecafônico faz com que sua obra seja marcada por um "hiato inadmissível entre infra-estruturas ligadas ao fenômeno tonal e uma linguagem cujas leis de organização ainda são percebidas sumariamente" (BOULEZ, 2008, p. 242). Uma vez que as formas tradicionais se fundamentam no sistema harmônico tonal, as obras de Schoenberg são vistas como criações anacrônicas e contraditórias, suspensas entre duas linguagens musicais incompatíveis.

O jovem Boulez, à época envolvido na composição de peças no estilo pontual e interessado na articulação entre os recursos eletrônicos e o pensamento serial, reage com veemência contra os traços da linguagem tonal presentes nas composições dodecafônicas de Schoenberg. Por conta de seu método de composicional convencional, essas composições não teriam conseguido superar uma concepção convencional de expressão musical<sup>70</sup>. *Somente Webern teria sido capaz de anular a expressividade e recusar violentamente "uma retórica herdada", tendo em vista "reabilitar o poder do som"* (BOULEZ, 2008, p. 247; grifo nosso)<sup>71</sup>.

---

compositor: "Ele não nos alivia do esforço de compor, mas ao menos do esforço de ter que primeiramente produzir nosso material composicional por nós mesmos" (ADORNO, 2019, p. 246).

<sup>69</sup> A mesma conclusão é repetida em 'Morreu Schoenberg' (BOULEZ, 2008, p. 224), do mesmo ano, e em uma nota sobre Webern escrita em 1958, quando Boulez já havia se afastado do serialismo integral mais purista: "Já afirmamos, e mais do que nunca assim pensamos: Webern está no limiar da música nova; todos os compositores que não sentiram e compreenderam profundamente a inevitável necessidade de Webern são perfeitamente inúteis" (BOULEZ, 2008, p. 334)

<sup>70</sup> "Na escrita de Schoenberg são numerosos - e causam, mesmo, irritação - os clichês de escrita assustadoramente estereotipados, representativos igualmente do romantismo mais ostensivo e antiquado" (BOULEZ, 2008, p. 243).

<sup>71</sup> Cabe notar que o próprio Schoenberg procura conscientemente manter a distância entre sua prática composicional, que segue o princípio do trabalho motivico-temático, e o método dodecafônico de ordenação pré-composicional do material. Em carta a Rudolf Kolisch de julho de 1912, ele se queixa da ênfase colocada sobre o estilo em detrimento da ideia em comentários sobre suas composições, criticando tanto seus principais discípulos como o próprio Adorno: "Não poderia emitir avisos em demasia acerca da superestimação de tais

Desse modo, no discurso dos serialistas Schoenberg, por quem Webern nutria uma admiração que chegava às raias do fanatismo, passou a fazer o papel de antagonista das descobertas webernianas<sup>72</sup>.

A questão da crítica da expressão está presente também nos textos sobre Webern de Eimert. Embora Eimert, comparado a Boulez e Stockhausen, seja um compositor de pouca monta, parece-nos interessante discutir algumas de suas intervenções. Isso porque Eimert era da geração de Adorno e, ao contrário dos compositores mais jovens, tomou o filósofo mais explicitamente como alvo de seus textos. Seria mesmo possível entender, como Iddon (2013, p. 92), que alguns escritos dos compositores serialistas sobre Webern foram em parte motivados pela disputa entre Adorno e Eimert, que organiza a conferência sobre Webern de 1953 tendo em vista, entre outras coisas, amplificar sua própria posição na polêmica com o filósofo. Além disso, em Eimert encontramos uma concepção mais rígida e menos nuançada acerca da obra de Webern e da música serial em geral. Podemos dizer que as críticas mais severas ao serialismo formuladas por Adorno não se aplicam com facilidade a compositores como Stockhausen e Boulez. Somente um punhado de peças, escritas em um período de cerca de três anos, se alinham ao mecanicismo extremo denunciado por Adorno, e ainda assim somente após uma algumas ressalvas. No caso de Eimert, porém, aquilo que poderia passar por caricatura encontra um objeto à altura<sup>73</sup>.

---

análises, dado que elas, afinal, levam somente àquilo que sempre rejeitei definitivamente: ver como isso é *feito*, ao passo que eu sempre ajudei as pessoas a verem o que isso *é!* Eu tentei repetidamente fazer Wiesengrund entender isso, e também Berg e Webern. Mas eles não acreditam em mim. Nunca é demais repetir: minhas obras são *composições* dodecafônicas, e não composições *dodecafônicas*" (SCHOENBERG, 1964, p. 164-5). Para ele, se ocupar em demasia do método dodecafônico, como se ele fosse o fator decisivo de suas composições, era um erro grosseiro. Dahlhaus (1987, p. 257-8) argumenta que o princípio da série, enquanto princípio do nível *estrutural*, é neutro em relação ao trabalho motivico-temático, entendido como princípio de nível *formal*.

<sup>72</sup> A esse respeito, é ilustrativa a seguinte anedota, relatada pelo compositor Alexander Goehr (1932-): "Houve um momento, eu me lembro, que me chocou muito, em que Leibowitz, que estava palestrando em Darmstadt, disse que era impossível entender a obra de Webern sem referência a Schoenberg. Isso era evidentemente como balançar um pano vermelho para um touro. Vários dos compositores mais importantes, entres eles Stockhausen e Pousseur, saíram barulhentemente da sala. Leibowitz nunca mais voltou a Darmstadt" (GOEHR, 1998, p. 7). Podemos afirmar, seguindo Toop (2010, p. 260), que o polêmico 'Morreu Schoenberg' de Boulez tem por alvo principal Leibowitz, seu ex-professor de composição, dado que, segundo o próprio Boulez, o objetivo do artigo era declarar abertamente sua rejeição aos "acadêmicos dodecafônicos". Leibowitz, por sua vez, critica Boulez e os demais "ultrapassadores de Schoenberg", argumentando que os serialistas meramente repetem as ideias dos antigos ultrapassadores neoclássicos de Schoenberg - este seria romântico, wagneriano, individualista, preso a tradições apodrecidas etc. -, com a novidade de se servirem, em seu ataque, de uma visão distorcida da obra de Webern, a qual é reduzida a meras "relações aritméticas entre a duração dos diferentes sons e silêncios" (LEIBOWITZ, 1981, p. 35).

<sup>73</sup> Não por acaso, Adorno ameniza suas críticas aos compositores seriais e afirma que eles superaram o construtivismo rígido do início dos anos 1950 em peças como *Zeitmaße*, *Kontakte*, *Gruppen* e *Carré*, de Stockhausen; *Le Marteau sans maître* e *Terceira sonata para piano* de Boulez; e *Il canto sospeso* de Nono (ADORNO, 2018, p. 315). Eimert é o único que segue sendo apontado como exemplar do envelhecimento da nova música.

Os artigos em que Eimert apresenta sua interpretação da obra de Webern foram publicados na revista *Die Reihe* [A Série], editada por ele e por Stockhausen. Em seus oito volumes, publicados entre 1955 e 1962, a revista reuniu artigos dos principais compositores ligados aos cursos de Darmstadt e ao estúdio de música eletrônica de Colônia. Já no texto de abertura do primeiro volume, 'O que é música eletrônica?' (1955), Eimert destaca Adorno como um exemplo de alguém incapaz de compreender a transformação operada na linguagem musical pela música eletrônica e pelo serialismo. Segundo ele, o filósofo estaria entre aqueles que "expressam os sentimentos das vanguardas de ontem", rejeitando os desdobramentos da vanguarda do pós-Guerra devido a um apego irrefletido à categoria de expressão (EIMERT, 1958a, p. 6)<sup>74</sup>. Isso seria evidente em sua leitura da obra tardia de Webern. Como veremos mais adiante, Adorno enxerga nas últimas composições de Webern o fim-de-linha do fetichismo da série. Ocorre que precisamente estas composições são tomadas por Eimert e pelos demais compositores ligados ao serialismo como o marco inaugural da grandiosa trajetória do pensamento serial, o qual, em conjunção com os novos meios eletrônicos, tornaria possível pela primeira vez uma verdadeira "dominação musical da Natureza" (EIMERT, 1958a, p. 10)<sup>75</sup>. O desencontro é formulado com clareza em colocações como a seguinte: "Único entre os compositores dodecafônicos, Anton Webern concebeu a série de modo não-subjetivo, de modo que ela funcionava até certo ponto de modo externo. Visto do ponto de vista de Schoenberg, isso seria como cortar os fios da vida da música: um silêncio, um emudecimento, um fim. Na verdade, esse fim é o nosso começo" (EIMERT, 1958a, p. 6).

---

<sup>74</sup> Parece-nos que o início de 'Vers une musique informelle', em que Adorno (2018, p. 375) apresenta e a seguir rejeita a hipótese de que sua crítica ao serialismo parte um apego irrefletido ao modernismo da primeira metade do século XX, pode ser visto como uma resposta às colocações de Eimert.

<sup>75</sup> Visto retrospectivamente, o ceticismo de Adorno em relação à música eletrônica parece mais razoável do que as imensas expectativas depositadas nela por Eimert, para quem os novos meios eletrônicos representavam uma revolução musical comparável apenas à "conquista da polifonia, há aproximadamente mil anos" (EIMERT, 2009, p. 106). Para Eimert (2009, p. 110), com o advento da música eletrônica o compositor "confronta-se com um reino sonoro no qual a matéria musical aparece pela primeira vez como um continuum configurável de todos os possíveis e imagináveis sons, conhecidos e desconhecidos". Assim, para ele essa emancipação do material equivale à realização dos anseios profundos da música de vanguarda, trazendo à realidade aquilo que fora antecipado em sonhos por Busoni em seus *Esboços para uma Nova Estética Musical* (1907) e por Schoenberg com a formulação da ideia de melodia de timbres (*Klangfarbenmelodie*) em seu *Harmonielehre* (1911) (EIMERT, 2009, p. 113). Essa utopia da dominação total da natureza musical é acompanhada por uma concepção fisicalista de material musical, comum a outras figuras ligadas ao serialismo: "(...) o compositor não dispõe mais, agora, de 70 ou 80 sons (o piano não possui muito mais que isto; para o Cravo Bem Temperado de Bach bastam 50 a 55 teclas), de seis ou sete intensidades do *pp* ao *ff*, e de mínimas, semínimas, colcheias e de valores sincopados; ele dispõe, ao contrário, de frequências elétricas entre 50 e 15.000 vibrações por segundo, de 40 graus de intensidades, controladas com maior exatidão, e de uma grande multiplicidade de durações sonoras (medida em centímetros de fita), as quais não podem mais ser representadas pelo sistema de notação tradicional" (EIMERT, 2009, p. 107). Em muitos textos do período, essa utopia também está ligada à eliminação da figura do intérprete e do 'fator humano' na reprodução musical.

Essa disputa com Adorno continua no artigo 'Uma mudança de foco' (1955), publicado no segundo volume da *Die Reihe*. Aqui, Eimert nota bem o fato de que o filósofo privilegia, nas passagens dedicadas a Webern, as composições atonais-livres, anteriores à adoção do método dodecafônico. Limitando-se às peças aforísticas da fase expressionista de sua produção, Adorno ofereceria uma imagem distorcida de Webern, retratado como "o mestre do pianíssimo, o melancólico virtuose dos silêncios, cuja música é o último estágio antes da afasia" (EIMERT, 1958b, p. 30). Eimert, por sua vez, assim como as demais figuras associadas ao serialismo, privilegia sua produção tardia<sup>76</sup>. Em peças como a *Sinfonia* Op. 21, o *Quarteto* Op. 22, o *Concerto para nove instrumentos* Op. 24, as *Variações para piano* Op. 27, o *Quarteto de cordas* Op. 28 e as *Variações para orquestra* Op. 30 ele enxerga não uma afasia musical, mas uma "linguagem musical da precisão, da firmeza e da dureza interior" (EIMERT, 1958b, p. 31). Da perspectiva serialista, Webern não seria o "melancólico músico do pianíssimo, que escuta até o fim os derradeiros espasmos do som, embasbacado de terror e ansiedade mórbida", mas sim o músico que, a partir daquilo que Eimert chama de "*liquidação da experiência egóica*", funda uma nova linguagem musical (EIMERT, 1958b, p. 31; grifo nosso).

### 2.3.2 Webern segundo Adorno

*Aqueles que não têm nada a dizer, porque é da ação a última palavra, continuam tagarelando.*

*Somente aquele que tem algo a dizer deve se levantar e se calar!*

- Karl Kraus, *In dieser großen Zeit*

Vejamos agora como o próprio Adorno entende a obra de Webern, para podermos contrastar sua visão com a dos serialistas. Diante da centralidade que a interpretação das obras das outras duas figuras de proa da Segunda Escola de Viena assume no pensamento de Adorno, Webern aparece como uma figura menor<sup>77</sup>. Até o pós-Guerra, Adorno havia dedicado

<sup>76</sup> "A terceira fase, a adventista, a *avant-garde*, marca a descoberta do "verdadeiro" Webern, do Webern da música estruturalmente fundamentada, por quem os jovens compositores se sentem atraídos e em cujo campo magnético hoje não se encontram somente os jovens" (EIMERT, 1958b, p. 34-5).

<sup>77</sup> Ao longo de sua trajetória crítica, Adorno dedicou uma grande quantidade de páginas à interpretação da obra de Schoenberg. Desde suas resenhas escritas na década de 1920 para revistas de música moderna até seus últimos escritos dos anos 1960, o filósofo procurou transmitir a seus leitores o recado da obra do compositor vienense. Podemos dizer que o método crítico de Adorno, centrado na identificação da correspondência entre tendências sociais de larga escala e a micrológica da forma artística, foi moldado por seu esforço de ler a obra de Schoenberg como um sismógrafo capaz de registrar com precisão a crise da sociedade burguesa. A figura de Berg é menos presente, mas, pode-se argumentar, não menos decisiva. Berg foi, afinal, professor de composição

a Webern somente três pequenos artigos e algumas notas esparsas, além de parte do ensaio 'Berg e Webern - herdeiros de Schoenberg' (1930) e da seção 'Os Compositores' de sua *Filosofia da Nova Música*. No entanto, o fato de Webern ser elevado a paradigma pelos compositores serialistas no início dos anos 1950 faz com que o filósofo retome e reelabore seus comentários sobre Webern em um ensaio de maior fôlego de 1956, publicado em *Klangfiguren*. Como procuraremos mostrar, o contraste entre Webern e os serialistas pós-webernianos acaba por se tornar um ponto decisivo da visão adorniana da arte de vanguarda na segunda metade do século XX.

### 2.3.2.1 *Lirismo absoluto*

Do pequeno ensaio de 1926 até o ensaio de maior fôlego escrito em 1956, Adorno situa a obra de Webern sob a égide do *lirismo absoluto*. A centralidade de gêneros associados ao registro lírico em sua produção é evidente, bastando atentar para o fato de que mais da metade de suas composições são canções. Trata-se, ademais, de canções de caráter especificamente lírico, que abrem mão dos elementos dramáticos e narrativos que fizeram com que o *lied* se tornasse um gênero respeitável a partir de canções como *Erlkönig*, Op. 1, D.328 (1815) e *Gretchen am Spinnrade*, Op. 2, D.118 (1814) de Franz Schubert. As canções também ocupam um espaço privilegiado na produção de Webern por marcarem alguns pontos de virada importantes: suas primeiras obras atonais foram as *Cinco canções de Der siebente Ring de Stefan George*, Op. 3 e as *Cinco canções sobre poemas de Stefan George*, Op. 4 (1908-9), e suas primeiras obras dodecafônicas são as *Três rimas tradicionais*, Op. 17 e as *Três canções*, Op. 18 (1924). Cabe ressaltar ainda que entre as *Quatro canções para voz e piano*, op. 12 (1917) e as *Duas canções*, op. 19 (1926), Webern se dedicou exclusivamente à escrita de canções. Isto é, no mesmo momento em que os demais compositores da Segunda Escola de Viena procuravam reconquistar as grandes formas após a revolta expressionista contra a linguagem tonal, o trabalho de Webern se aprofunda ainda mais na exploração dos recursos delicados e sutis do *lied*. Ao passo que Berg trabalhava na sua ópera *Wozzeck* e Schoenberg em seu oratório inacabado *Die Jakobsleiter*, ambos projetos de grandes

---

de Adorno em meados dos anos 1920, e podemos ver na troca de cartas entre os dois e nas homenagens póstumas do filósofo que este nutria por aquele uma admiração profunda. Adorno o conheceu em um concerto em Frankfurt em 1924, no qual foram tocados fragmentos da ópera *Wozzeck*. Impactado por aquilo que para ele soava como "a verdadeira Nova Música", Adorno decidiu-se no mesmo dia a se mudar para Viena para estudar com Berg, o que fez em janeiro de 1925 (ADORNO, 2010, p. 55).

dimensões, Webern continuava condensando seus esforços composicionais em minuciosas canções de menos de dois minutos de duração<sup>78</sup>.

O gênero lírico, como se sabe, baseia-se na objetivação da experiência do mundo externo feita por um indivíduo. Desse modo, a experiência constitui o ponto de partida da obra. Podemos dizer que essa definição geral condiz com o *modus operandi* de Webern. De fato, em carta a Berg de julho de 1912 o compositor afirma: "E como você começa a compor? Comigo é assim: uma experiência vai e vem dentro de mim até tornar-se música: com uma relação muito definida com essa experiência" (WEBERN apud SHREFFLER, 1999, p. 268). Sabe-se que durante esse período quase todas as suas composições estavam ligadas a uma experiência específica, a saber, a morte de sua mãe. E há de fato uma relação muito definida com essa experiência, como podemos ver em uma carta enviada a Schoenberg em janeiro de 1913, na qual Webern revela o conteúdo experiencial na base de suas *Seis peças para orquestra* op. 6 (1909): "A primeira peça expressa meu estado mental quando eu ainda estava em Viena, pressentindo já o desastre, mas ainda assim mantendo a esperança de encontrar minha mãe ainda viva... A terceira peça representa a impressão do perfume da Érica, que colhi num local da floresta muito significativo para mim e que depois deitei sobre o caixão" (WEBERN apud SHREFFLER, 1999, p. 268). Para o ouvinte, é provável que a relação com a morte e o luto só seja percebida na escuta da marcha fúnebre da quarta das seis peças.

O que distingue o lirismo absoluto de Webern é o fato de termos um tal nível de solipsismo que o indivíduo acredita ser inaceitável objetivar sua experiência do mundo em uma linguagem coletivamente constituída, que antecede e independe de sua experiência. Trata-se, portanto, de levar o impulso lírico às últimas consequências, culminando na exigência de que o indivíduo que pretende falar verdadeiramente de si rejeite qualquer vocabulário pré-existente e funde a linguagem no próprio ato da fala. Não é por outro motivo que Safatle afirma que o regime expressivo do lirismo absoluto implica a "(...) *crítica radical da gramática musical e das potencialidades construtivas da forma*" (SAFATLE, 2015, p. 15;

---

<sup>78</sup> Como nota a musicóloga Anne Shreffler, é em tom confessional que Webern escreve, em carta a Berg de agosto de 1921: "Estou novamente compondo *Lieder*... os textos não me deixam em paz. E eu acredito firmemente que não conseguirei compor mais nada por enquanto, até que eu os tenha composto todos" (WEBERN apud SHREFFLER, 1995, p. 41). Essa ênfase em um único gênero e a suposta incapacidade de compor grandes formas foram apontadas por outras figuras ligadas ao círculo de Schoenberg, como Erwin Stein e o próprio Adorno: "A qualidade lírica de sua música distingue Webern de Schoenberg, de quem foi um discípulo fiel. Schoenberg cobre um campo muito mais amplo, ao passo que Webern explora a fundo um pedaço específico deste campo" (STEIN, 1946, p. 14); "As formas curtas de Webern são em si mesmas admiráveis, e levam em conta de modo rigoroso o estado atual do problema da forma, em um sentido negativo, a saber, renunciando à extensão temporal. No entanto, elas se esquivam do problema, porque nessas formas curtas a objetivação do indivíduo encontra condições incomparavelmente mais favoráveis do que em formas cuja extensão temporal demanda uma objetividade que transcende os impulsos subjetivos líricos" (ADORNO, 2002b, p. 146).

grifo nosso). A oposição irreconciliável entre o indivíduo e o mundo externo faz com que o compositor, na medida em que leva a introspecção ao limite, rompa os limites da introspecção nesse ataque às convenções e à forma. O esforço para manter a expressão dentro dos limites de um Eu puro e intocado pelo mundo externo faz com que a composição rompa os limites do Eu, na medida em que "lança o Eu para fora, contra o mundo" (ADORNO, 1992, p. 257).

Para Adorno, essa guinada terrorista na oposição entre o Eu e as formas desgastadas da tradição é a característica central do expressionismo, e é justamente por ter a busca pela lírica absoluta como obsessão constante que Webern pode ser visto como o compositor mais alinhado ao ideal de imediatidade do expressionismo<sup>79</sup>. Ora, se esse é o caso, como pôde Webern fornecer ao serialismo o ponto de partida na constituição de uma concepção puramente objetiva de obra musical, que exclui a expressão e tende a liquidar o esforço composicional subjetivo em favor da imbricação entre a organização prévia do material e a estrutura da obra? Essa situação decorre do modo específico como Webern procura levar a cabo o ideal de expressão pura e imediata. Para ele, a máxima expressividade é proporcionada pela intensificação da dimensão construtiva da composição, que elimina tudo aquilo que é meramente ornamental<sup>80</sup>. Podemos ver isso com clareza nos seus *Cinco movimentos para quarteto de cordas*, Op. 5 (1909), os quais são a um só tempo aforismos atonais e intrincadas construções motivicas.

Na *Filosofia da Nova Música*, Adorno vê o fato de Webern aprofundar o trabalho motivico-temático como um meio de atingir a expressividade imediata como algo demasiadamente convencional. A busca da condensação lírica através da intensificação da construção o colocaria na contramão da ruptura operada por Schoenberg, que se vale da escrita atemática em suas composições do mesmo período. Nas palavras de Adorno:

É preciso somente comparar tipos tão relacionados um ao outro como as *Seis pequenas peças para piano*, op. 19 e os *Cinco movimentos para quarteto de cordas*, op. 5 para tomar consciência da soberania de Schoenberg. Ao passo que Webern articula as miniaturas expressionistas por meio das mais sutis elaborações motivicas, Schoenberg - que desenvolve todos os dispositivos motivico possíveis - as deixa seguir desimpedidas e, de olhos fechados, se permite ser guiado para onde as notas o levam uma a uma. No esquecimento, a subjetividade finalmente se alça incomensuravelmente para além do rigor e da exatidão da

<sup>79</sup> cf. ADORNO, T. W. 'Compositores e composições - Anton Webern' (1926). In: *Escritos Musicales v.5*.

<sup>80</sup> "Sua música fúgida possui sua gravidade no fato de não perseguir a ideia de expressão pura isoladamente, mas sim introduzindo-a na própria forma musical, elaborando-a e articulando-a de tal modo que, precisamente por meio disto, torna-se capaz de expressão pura. Toda a obra de Webern gira em torno desse paradoxo: a construção total em nome da comunicação imediata" (ADORNO, 1999, p. 94).

composição que consiste na auto-rememoração permanente e onipresente de si mesma (ADORNO, 2006, p. 95-6).

### 2.3.2.2 *Tematismo transformado e atrofia do tempo musical*

Essa visão, que toma Webern como a figura conservadora e Schoenberg como o verdadeiro radical, é diametralmente oposta à que encontramos entre os compositores serialistas. É interessante notar, porém, que o filósofo acaba por rever suas posições à luz das contribuições da geração pós-weberniana - ainda que se trate, em última análise, de reabilitar Webern para poder mobilizá-lo como aliado na polêmica contra o serialismo integral. Na conferência 'Vers une musique informelle' (1961), apresentada nos cursos de Darmstadt de 1961 e posteriormente publicada em *Quasi una fantasia*, Adorno reconhece que Webern - como afirmavam, entre outros, Stockhausen, Boulez e Eimert - teria "ido além de Schoenberg" ao extirpar da obra musical "aqueles resíduos ocasionais que ainda se conservavam tanto na atonalidade livre quanto na técnica dodecafônica" (ADORNO, 2018, p. 400)<sup>81</sup>. Isto é, ele reconhece que *Webern teria criticado a linguagem convencional e sua retórica expressiva com mais rigor do que Schoenberg*<sup>82</sup>. Podemos ver, portanto, que há uma mudança de avaliação. O construtivismo extremo de Webern não é mais visto somente como sobrevida da tradição de escrita motivico-temática, em contraste com o atematismo das obras radicais escritas por Schoenberg entre 1909 e 1911, mas também como um ganho em termos de crítica da tradição.

Ao mesmo tempo em que passa a concordar com os serialistas neste ponto, Adorno insiste no fato de que Webern não pensava por parâmetros. A visão do som como uma somatória de parâmetros independentes, como vimos, é característica de um momento em que os compositores, tendo acesso a estúdios de música eletrônica, podiam decupar o som em suas

---

<sup>81</sup> A autocrítica do filósofo faz referência à passagem da *Filosofia da Música* citada acima: "Hoje, minhas objeções contra Webern talvez sejam diferentes daquelas que eu ainda tinha há dez anos: as tendências que, em Schoenberg, decorriam essencialmente da necessidade de expressão, que surgiam por assim dizer espontânea e irracionalmente, teriam sido racionalizadas e sistematizadas por Webern. Esse processo já é perceptível na estreita construção motivica das *Peças para quarteto, op. 5*, que achei bastante reacionária quando comparada com a ousadia e os riscos que eu tanto admirava em Schoenberg. No postulado de estabelecer o máximo de conexões, entrevi certa reificação. Assim como ocorreu anos depois na técnica dodecafônica clássica, a densidade da organização deveria compensar a perda do sistema de referências tonal. Nesse sentido, Webern pertenceria à música tradicional, ou seja, temática" (ADORNO, 2018, p. 399).

<sup>82</sup> Embora Adorno já em 'Compositores e composições - Anton von Webern' (1933) tivesse destacado que a música de Webern "está mais afastada da palavra falada do que qualquer outra coisa" (ADORNO, 2011b, n.p.), é somente a partir de sua polêmica com os pós-webernianos que o filósofo, como quem concede um ponto aos adversários, afirma que neste aspecto Webern foi além de Schoenberg. Salvo engano, a ideia de que o caráter limitado da crítica de Schoenberg à retórica composicional tradicional configura um problema não foi formulada em nenhum texto anterior a essa polêmica.



diversas componentes<sup>83</sup>. Sendo assim, em sua discussão de Webern revista à luz do serialismo, Adorno procura um meio-termo: Webern não seria nem um representante da música temática tradicional nem um precursor do pensamento por parâmetros. Sua peculiar busca pelo lirismo absoluto por meio da construção absoluta teria levado a uma crítica radical da gramática musical, mas não nos mesmos termos que encontramos na composição serial do início dos anos 1950. Para descrever esse meio-termo e contrapô-lo à música serial, Adorno (2018, p. 406-7) propõe a noção de tematismo transformado. Para o filósofo, esse conceito modificado e ampliado de trabalho motivico-temático aparece sobretudo nas obras imediatamente posteriores ao Op. 5. Em peças aforísticas como as *Quatro peças para violino e piano*, Op. 7, as *Seis bagatelas para quarteto de cordas*, Op. 9, as *Cinco peças para orquestra*, Op. 10 e as *Três peças para violoncelo e piano*, Op. 11, o compositor teria superado o tematismo tradicional por dentro, através de uma intensificação da construção motivico-temática (ADORNO, 2018, p. 400)<sup>84</sup>. O tematismo transformado resulta da forma peculiar como expressão e construção se articulam em Webern, da confluência entre a exigência de eliminar todas as repetições em nome de uma expressão concisa e a exigência de estabelecer o máximo de conexões entre figuras musicais. Em suas peças, tudo deve ser uma enunciação primordial e, ao mesmo tempo, tudo deve cumprir uma função na articulação da forma. Todas as figuras musicais devem ser carregadas de expressão em si mesmas e, ao mesmo tempo, todas devem ser postas em relação com as demais; elas devem ser absolutamente singulares e, ao mesmo tempo, devem ser prenúncios do que virá a seguir e consequência do que veio anteriormente.

Sendo assim, podemos dizer que, para levar a cabo essas exigências contraditórias da máxima expressão articulada à máxima construção, Webern precisa *obscurecer as fronteiras entre repetição e não-repetição*. Isso se dá por meio da extensão do tematismo a aspectos anteriormente tidos como ornamentais, secundários e irracionais do ponto de vista da articulação do sentido musical. O tematismo é negado e conservado na medida em que, em peças como as *Bagatelas*, "(...) as dimensões da composição que anteriormente atuavam de modo até certo ponto independente, ao lado da constituição do contexto (...), são agora absorvidos por este" (ADORNO, 2009, n.p.). Isso significa que, nas miniaturas atonais de Webern, fenômenos ínfimos como uma única nota tocada no registro agudo em dois

---

<sup>83</sup> Zagorsky (2009, p. 302) é preciso ao afirmar que o uso da noção de parâmetros "captura em uma única palavra a interseção entre ciência, matemática e música serial no período do pós-Guerra".

<sup>84</sup> Em sua análise das *Seis Bagatelas*, Adorno (2007) afirma que quando comparadas com estas os *Cinco movimentos para quarteto de cordas* Op. 5 só podem ser descritos como música tradicional. Ou seja, a mesma oposição delineada na *Filosofia da Nova Música* entre o Op. 5 de Webern e o Op. 6 de Schoenberg é retomada, porém agora com duas peças de Webern. Podemos ver, com isso, que sua interpretação de Webern se complexificou e, de modo geral, tornou-se mais favorável.

momentos distintos de uma composição podem servir para estabelecer uma conexão estrutural, mesmo que as notas possuam alturas, durações e timbres diferentes. Na medida em que o registro é capaz, por si só, de destacar as duas notas em relação ao restante, ele estabelece a conexão, ainda que se trate de eventos muito distintos entre si. O mesmo vale para fenômenos como a recorrência de um timbre semelhante, ou então de um gesto apenas vagamente definido. No contexto de suas obras enxutas e meticulosas, aspectos que anteriormente seriam considerados secundários ou mesmo irrelevantes do ponto de vista da estrutura da obra assumem o protagonismo. Desse modo, como nota a musicóloga Anne Shreffler, Webern rejeita a linearidade monolítica em favor de uma concepção complexa de estrutura musical na qual temos tanto continuidade como descontinuidade:

Na linguagem hiper-condensada de Webern, duas ou três notas podem fazer referência a um gesto anterior muito mais longo. Essas ambiguidades não criam nenhuma imprecisão, mas fazem o oposto. As possibilidades de múltiplas referências de cada gesto criam uma vasta rede de relações precisas; essa multiplicidade resulta em complexidade, sem dúvida, mas não em algo amorfo (SHREFFLER, 1995, p. 245).

Em outras palavras, não percebemos nenhuma continuidade na superfície de suas obras; ainda assim, percebemos uma grande coesão, obtida por meios não-convencionais - pelo trato dos timbres e pela concatenação dos gestos, mais do que pelo trabalho motivico-temático em sentido tradicional. Os serialistas, segundo Adorno, ignoram esse "senso profundamente apurado para conexões internas e para a articulação de elementos muito reduzidos" (ADORNO, 2018, p. 266).



Vejam os brevemente como isso se dá na primeira das *Seis bagatelas*. Em sua análise da peça, escrita em 1963 e publicada em *O Fiel Correpetidor*, Adorno desenvolve uma interpretação minuciosa da partitura. Segundo ele, os meros 10 compassos da peça podem ser entendidos como uma forma-sonata condensada, comportando uma exposição, uma seção de desenvolvimento e uma reexposição. A exposição consiste nos primeiros quatro compassos, e pode ser entendida, em termos tradicionais, como um período que possui uma frase antecedente e uma frase consequente. A redução do tecido musical é tamanha, contudo, que a frase antecedente é reduzida a uma única nota, a saber, o C#5 do primeiro violino. Essa nota parece emergir do acompanhamento - do harmônico de D4 tocado pelo violoncelo e do EB4 tocado pela viola *col legno* -, destacando-se tanto pelo timbre como pelo registro<sup>85</sup>. A última colcheia do primeiro violino se sobrepõe ao início da frase consequente. Esta é formada por dois gestos: uma figura ascendente de três notas tocada pelo segundo violino, intercalada com uma figura descendente de cinco notas tocada pelo primeiro violino; a seguir, uma figura ascendente de três notas tocada pelo violoncelo, intercalada com uma figura também ascendente de três notas tocada pela viola<sup>86</sup>. Note-se ainda a relação intervalar entre as figuras: o trítone ascendente C4-Gb4 da figura do segundo violino é respondido pelo trítone descendente Bb5-E5 do primeiro violino; a sétima maior ascendente C4-B4 do violoncelo é respondida pela oitava diminuta ascendente C#4-C5 da viola. Cabe apontar ainda para o fato de que as figuras que constituem o segundo gesto podem ser vistas como uma expansão das figuras que constituem o primeiro: a figura tocada pelo violoncelo, formada por uma sétima maior seguida por uma terça menor, repete o perfil intervalar da figura tocada pelo segundo violino, formada por um trítone seguido por uma segunda maior.

Em sua análise da obra, Adorno (2007, n.p.) sugere que os intérpretes tenham em mente a maneira como Webern se apropria de um recurso central da escrita para quarteto de cordas característica do Classicismo Vienense, a saber, a alternância da voz principal entre os

---

<sup>85</sup> Como podemos ver, nesse brevíssimo antecedente temos um *cluster* cromático de três notas; no primeiro compasso e nos dois seguintes escutamos todas as doze alturas do total cromático. Esse esforço no sentido de evitar a repetição de notas mostra bem a continuidade entre o dodecafonismo e a escrita atonal livre: o método dodecafônico não impôs normas composicionais arbitrárias, mas somente sistematizou proibições que já eram sentidas pela ouvido composicional. Ainda que a sistematização implique uma mudança qualitativa na prática composicional, é preciso reconhecer a continuidade entre procedimentos mais empíricos e espontâneos da escrita atonal livre - como o preenchimento de campos cromáticos e a harmonia complementar - e o rigor do método dodecafônico.

<sup>86</sup> Esta é a interpretação oferecida por Adorno (2007). No entanto, embora Adorno afirme que o C#5 isolado constitui o antecedente, e tudo o que segue nos três compassos seguintes o consequente, acreditamos ser mais exato dizer que o C#5 é um gesto de abertura. Consideramos como frase antecedente o gesto tocado pelo primeiro e pelo segundo violinos do início do compasso 2 até o segundo tempo do compasso 3, e como consequente o gesto tocado pelo violoncelo e pela viola do último tempo do compasso 3 até o final do compasso 4.

diferentes instrumentos. Isto é, os intérpretes devem procurar tornar audível a voz principal, destacando-a das figuras de acompanhamento. É fundamental para a compreensibilidade da obra, segundo o filósofo, que o contracanto introduzido pelo violoncelo no final do compasso 2 seja claramente distinguido da passagem da voz principal para o violoncelo no final do compasso 3. Na imagem a seguir, podemos ver uma transcrição dessa voz principal:



Figura 6: Voz principal da exposição da primeira das 'Seis Bagatelas' de Webern.

Como podemos ver, em que pese a hemíola do compasso 2, a voz principal acentua os tempos fortes dos compassos 1-3. No compasso 4, porém, verifica-se o uso da síncopa, com a ausência de ataques na cabeça do primeiro e do terceiro tempos do compasso. Na interpretação de Adorno, essa instabilidade rítmica introduzida no final da exposição é explorada no breve desenvolvimento que se segue. De fato, para o filósofo é justamente a instabilidade geral da textura, em termos de ritmo, dinâmica e andamento, que confere aos compassos 5-7 o caráter de uma seção de desenvolvimento. Note-se que o desenvolvimento começa com a mesma altura identificada por Adorno como o antecedente na exposição, C#5, agora tocado pelo violoncelo em harmônico, e com o ataque no contratempo. Temos um gesto semelhante ao que abre a peça, com rápidas entradas de notas em harmônico e notas tocadas *col legno* preparando a entrada da voz principal no registro agudo. Ao invés de entrar na cabeça do tempo, porém, a voz principal agora entra na segunda tercina de colcheia. Assim como na exposição, a escolha das alturas tende a se dar no sentido de preencher campos cromáticos. Se no compasso 1 temos um *cluster* de segunda maior (dó sustenido a mi bemol), no compasso 5 temos um *cluster* de quarta justa (dó sustenido a fá sustenido). O compasso 6 introduz as alturas lá, si bemol, si natural e dó, e o compasso 7 introduz as alturas sol e sol sustenido, completando assim o total cromático.

A reexposição tem início na anacruse do compasso 7 para o 8, quando retornamos ao andamento original (*Mäßig*). A nosso ver, a reexposição está também dividida em uma frase de caráter antecedente e uma frase de caráter conseqüente. O antecedente vai até o Eb6 tocado pelo segundo violino no compasso 9. Após uma breve pausa geral, escutamos o conseqüente, formado por uma figura de três notas tocada no segundo violino e por duas notas isoladas

tocadas pela viola. As sonoridades presentes na reexposição são novas, mas remetem de modo sutil a momentos anteriores da peça. Adorno (2007, n.p.) destaca, nesse sentido, os acordes de quatro notas tocados por pares de instrumentistas usando cordas duplas no final da frase antecedente (final do compasso 8 e início do 9); trata-se do único momento em que escutamos acordes desse tipo, com exceção do acorde tocado pelo violoncelo e pelo segundo violino no final da exposição (compasso 4). Além dessa correspondência entre a exposição e a reexposição, podemos notar, segundo o filósofo, correspondência entre a reexposição e o desenvolvimento, como o uso de tremolos (compassos 5 e 8) e de harmônicos sincopados tocados pelo violoncelo (compassos 6-9 e 8-9). É essa trama de conexões mínimas que caracteriza o tematismo transformado de Webern. Com ele, o compositor é capaz de escrever uma música distante da fala e da mera cópia dos sentimentos, sem que com isso a obra se torne simplesmente inexpressiva.

Ao mesmo tempo, porém, a articulação entre concisão expressiva e rigor construtivo que leva ao tematismo transformado, acaba conduzindo a música de Webern ao emudecimento. O primeiro sinal desse emudecimento é a *atrofia do tempo musical*. O interesse de Webern pelo registro lírico leva naturalmente a um privilégio da intensidade em relação à extensão. Como bem aponta Adorno: "A meta de sua música é, única e inescapavelmente, o momento lírico no qual o tempo se acumula e desaparece" (ADORNO, 2008b, n.p.). Ou ainda, na célebre formulação de Schoenberg publicada no prefácio da partitura das *Bagatelas*, as peças de Webern são capazes de reduzir todo um romance a um único gesto (SCHOENBERG, 1984, p. 483). No entanto, como insiste Adorno, essa atrofia temporal não se dá a partir de um interesse pela beleza dos fragmentos. Não temos a busca por 'momentos musicais', como nas peças características do Romantismo<sup>87</sup>, mas sim por uma unidade sinfônica, por um todo articulado (ADORNO, 2009, n.p.). Suas obras tendem a se reduzir a um único momento decisivo, tentando condensar o passado, o presente e o futuro em um nó. Para Adorno, o nó é, enquanto tal, necessário para qualquer música temporalmente dinâmica: ele concentra em um momento os diferentes estratos temporais; nele temos a presença virtual do que já ocorreu e do que ainda vai ocorrer, a rememoração e a antecipação dos eventos musicais. O que ocorre em Webern é que a forma inteira se torna um nó<sup>88</sup>. A

---

<sup>87</sup> A noção de peça característica, como se sabe, é difícil de precisar. De todo modo, temos em mente as coleções de miniaturas que povoam a literatura para piano do século XIX: bagatelas, prelúdios, intermezzos, momentos musicais, cenas, impromptus, noturnos etc.

<sup>88</sup> "As formas breves do Op. 7 ao Op. 11 são praticamente reduções de toda a trajetória, da forma enquanto tal, ao nó" (ADORNO, 2008a, p. 210).

*forma musical temporalmente dinâmica é levada ao extremo, resultando em uma música temporalmente estática.*

Há de fato uma relação curiosa entre a articulação dos eventos que ampara a extensão temporal de uma obra sinfônica e a compressão temporal. Sabemos, por exemplo, que a mais enxuta das composições de Webern, as *Três peças para violoncelo e piano* Op. 11 (1914), resultou da tentativa de compor uma sonata para violoncelo e piano (SHREFFLER, 1999, p. 272)<sup>89</sup>. Ou seja, a tensão entre articulação e contração na escrita de Webern era tal que quando, a pedido de Schoenberg, ele tenta escrever uma grande forma, o resultado são três pequenas peças de nove, treze e dez compassos, respectivamente. A primeira peça é a mais curta de toda sua produção em termos da quantidade de compassos e a segunda, tocada em um andamento acelerado, é a mais curta em termos de duração, com cerca de trinta segundos.

O fato de que a condensação temporal não se dá devido à rejeição da grande forma enquanto tal, mas sim devido à tentativa de intensificar ao máximo a articulação formal e a crítica do ornamento próprios à grande forma, pode ser visto na análise desenvolvida por Adorno do Op. 11. Em uma conferência radiofônica de 1958, Adorno procura demonstrar que também a primeira das três peças deve ser interpretada como uma forma sonata em miniatura. De modo análogo ao que ocorre no Op. 9 n°1, no Op. 11 n°1 teríamos, em um brevíssimo espaço de tempo, a exposição, o desenvolvimento e a reexposição de temas contrastantes - com a diferença de que temos ainda, no caso do Op. 11 n°1, uma pequena coda ao final. Também aqui o filósofo enfatiza o estilo composicional micrológico de Webern. Segundo ele, é preciso "tomar consciência de que aqui um som individual significa tanto quanto uma sequência harmônica completa em outro contexto; de que uma única altura é tão significativa quanto um tema; um único ritmo, e a consequência deste, tão significativos quanto o é em outro contexto todo o desenvolvimento" (ADORNO, 2011b, n.p.).

Na interpretação de Adorno, o F#2 tocado pelo violoncelo e acompanhado por um único acorde do piano pode ser visto como uma frase antecedente. A seguir, teríamos uma frase consequente, introduzida pelo breve motivo melódico do piano no compasso 2. A nota B5 tocada em harmônico pelo violoncelo no final do compasso 2 introduz um elemento de instabilidade rítmica e conduz ao desenvolvimento. Assim como ocorre em um desenvolvimento de sonata tradicional, diferentes aspectos da exposição são retomados e colocados em relações uns com os outros, desdobrando sua potencialidade latente. Aqui, podemos ver que o piano retoma, com a mão direita, o fá suspenso tocado pelo violoncelo no início da peça e, ao mesmo tempo, retoma com a mão esquerda a síncopa de colcheia

---

<sup>89</sup> A partitura inacabada da sonata foi publicada postumamente.

pontuada. Além disso, Adorno sugere que a textura do compasso 4 remete ao desenvolvimento da forma-sonata tradicional devido à aceleração agógica, presente aqui no uso de semicolcheias e tercinas de semicolcheia. Na reexposição (final do compasso 5), temos uma nota isolada tocada pelo violoncelo, remetendo ao compasso 1, combinada com um motivo tocado pelo piano que se assemelha ao que foi tocado no compasso 2. Note-se a sutileza da relação que se estabelece entre os eventos: o F#2 e o B2 do violoncelo se relacionam somente por serem notas isoladas, ao passo que as figuras tocadas pelo piano se relacionam pelos intervalos - uma décima menor descendente (Eb6-C5) no compasso 2 é respondida por uma terça menor descendente (Bb5-G5) no compasso 5. O compasso 7, que encerra a reexposição, é interpretado por Adorno como uma resposta à frase que conclui a exposição, tocada pelo violoncelo entre os compassos 2 e 3. A relação é estabelecida tanto pela presença da síncopa no piano como pelo uso de harmônicos no violoncelo. Como nota Adorno, esses são os únicos dois pontos em que Webern faz uso desse timbre.



2

## I.

Alle Rechte vorbehalten  
All rights reserved

Anton Webern, Op. 11

Mäßige  $\text{♩}$  (ca. 58)  
mit Dämpfer

Violoncell\*)

Klavier

1  $ppp$  2  $fp$   $ppp$  3 rit. - - - tempo

4  $pp$  5  $f$   $mf$  6  $pp$   $p$   $pp$  7  $pp$  8  $ppp$  9  $ppp$

am Steg. - - - - - pizz. arco am Griffbrett rit. - - - - -

tempo  $v$  am Steg. - - - - - flüchtig

\*) Als Cellostimme dient das beiliegende Exemplar

Copyright 1924 by Universal Edition  
Copyright renewed 1952 by Anton Webern's Erben

Universal Edition Nr. 7577

Figura 7: Primeira das 'Três peças' de Webern, com cores indicando a divisão entre exposição, desenvolvimento, reexposição e coda conforme a análise de Adorno.

### 2.3.2.3 Fetichismo da série

De modo mais decisivo, porém, o emudecimento de Webern se manifesta através daquilo que Adorno chama de *fetichismo da série*. A busca por um lirismo absoluto através da eliminação de todos os traços da linguagem musical convencional termina por anular a agência do sujeito composicional. *Assim, o caminho em direção a uma expressividade pura e imediata conduz, paradoxalmente, a uma construção muda*. Isso se verifica nas obras tardias de Webern, a partir de sua *Sinfonia Op. 21* (1928). Ao contrário das *Seis bagatelas para quarteto de cordas Op. 9* e das *Três peças para violoncelo e piano Op. 11*, escritas em estilo atonal livre, as obras tardias fazem uso do método dodecafônico. Mais do que isso, como veremos, elas fazem um uso altamente original do método dodecafônico, de modo a, no limite, eliminar a diferença entre a organização pré-composicional do material e a composição propriamente dita.

Na leitura de Adorno, o fetichismo da série emerge no momento em que o compositor, incapaz de confiar em sua própria capacidade de criticar os aspectos desgastados da linguagem musical, passa a ser açoitado pelo medo de compor (ADORNO, 2006, p. 87). Zagorski é preciso ao dizer que, para Adorno, "o recuo de Webern para a segurança das relações numéricas reflete uma consciência crítica acerca da impossibilidade da expressão subjetiva em um mundo em que os poderes políticos e o capitalismo estão em vias de liquidar a subjetividade" (ZAGORSKI, 2005, p. 683). A pureza construtiva das últimas obras de Webern seria, portanto, um fim-de-linha, um momento em que a busca pela emancipação do sujeito musical se inverte em seu contrário:

Em Webern o sujeito musical, silenciando, abdica; Webern se abandona ao material, que de fato assegura que ele não terá nada mais do que o eco de seu emudecimento. Sua melancolia profunda, mesmo na sua expressão mais pura, recolheu-se desconfiada do traço da mercadoria sem de fato ganhar o controle do desprovido de expressão como sua própria verdade (ADORNO, 2006, p. 87).

No nível da técnica composicional, o emudecimento do sujeito musical nas obras tardias de Webern se dá a partir de sua tentativa de "*resolver a externalidade das prescrições seriais em estruturas musicais concretas sem traduzi-las de modo tradicional ou substituí-las por anacronismos*" (ADORNO, 2006, p. 85; grifo nosso). Isto é, o medo de compor o leva a *anular a diferença entre a organização prévia do material e a composição propriamente dita*.

Se para Schoenberg a técnica dodecafônica é uma técnica de preparação do material, que antecede a composição, Webern deixa de compor, e silencia para que a série fale: "O Webern tardio proscreeve a manufatura das formas musicais. Elas já são sentidas como externas à pura natureza da série. Suas últimas obras são esquemas de séries traduzidos em notas" (ADORNO, 2006, p. 86).

Comentários dessa natureza podem soar exagerados. Com efeito, eles foram veementemente rejeitados pelos compositores ligados ao serialismo - sobretudo e de modo mais explícito, como vimos, nas polêmicas de Eimert contra Adorno. Se atentarmos a alguns aspectos gerais da escrita das obras tardias de Webern, porém, veremos que a interpretação do filósofo capta com precisão o modo como o compositor lida com o dodecafonismo. Em sua *Sinfonia* Op. 21 (1928), por exemplo, Webern se vale de uma série de doze notas formada por dois hexacordes a um trítano de distância um do outro, construídos de tal modo que, quando a série é apresentada em versão retrogradada, o resultado é uma transposição da série original um trítano acima<sup>90</sup>. Essa simetria inscrita na própria série se manifesta de modo bastante evidente na estrutura formal da obra. Adorno nota que o que há de novo aqui é o fato de que a mesma busca por simetria que determina a própria construção pré-composicional da série passa a determinar os diversos aspectos da escrita. No primeiro movimento da *Sinfonia*, é possível identificar diversas estruturas simétricas e ordenadas como palíndromos: na seção de desenvolvimento, por exemplo, temos um grande palíndromo não somente em termos de alturas e durações, mas também em termos da ordem da entrada dos diferentes instrumentos (compassos 25-44, com eixo de simetria entre os compassos 34 e 35; reproduzimos o trecho na figura abaixo). Ou seja, em praticamente todos os aspectos a escrita musical é determinada por simetrias já presentes na série<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> As alturas da série em sua forma original são F-Ab-G-F#-Bb-Ab/Eb-E-C-C#-D-B. O intervalo entre as duas primeiras notas (3a menor F-Ab) é o mesmo que o intervalo entre as duas últimas (3a menor B-D); o intervalo entre a segunda e a terceira notas (2a menor Ab-G) é o mesmo que o intervalo entre a décima primeira e a décima (2a menor D-C#), e assim por diante.

<sup>91</sup> Na recepção serial da peça, o fato de parâmetros como a instrumentação e o timbre terem sido organizados de acordo com uma lógica sugerida pela própria série foi tomado como critério para distinguir Webern de Schoenberg. Cabe mencionar que também o registro é controlado por Webern de modo a corresponder à estrutura simétrica da série. Como notam Burkholder & Palisca (2010b, p. 97), na primeira seção do primeiro movimento todas as alturas aparecem sempre na mesma oitava ao longo de suas diversas ocorrências, com exceção da altura Eb/D#. As alturas são distribuídas pelo registro ao redor de um eixo formado pela primeira nota da peça, um A3 tocado pela harpa. A partir desse A3, temos seis alturas partindo de Eb4 e descendo em intervalos de quarta justa até um D2, de um lado; e mais seis alturas partindo de D#3 e subindo em intervalos de quarta justa até um E5. Note-se que os equivalentes enarmônicos Eb4 e D#3 situam-se um trítano acima e abaixo do eixo em A3, respectivamente. Desse modo, temos uma distribuição simétrica das alturas pelo registro ao redor de um trítano, do mesmo modo como temos, na série dodecafônica, dois hexacordes relacionados por retrogradação separados por um trítano.

Figura 8: Palíndromo de alturas, durações e timbres na seção de desenvolvimento do primeiro movimento da 'Sinfonia' de Webern.

No segundo movimento da *Sinfonia*, as correspondências entre a simetria da série e a simetria da estrutura geral tornam-se ainda mais acentuadas. Como o próprio Webern (2020, p. 127) afirma em suas conferências intituladas *O caminho para a Música Nova*, temos aqui um grau inaudito de rigor construtivo: "Coerência maior não é possível. Nem os neerlandeses conseguiram isso". Isso porque a relação entre as formas da série utilizadas faz com que o movimento como um todo possa ser visto como um imenso cânone duplo por retrogradação. A simetria não se limita às formas da série, porém, e pode ser vista também na organização das seções da peça. A peça se inscreve no gênero tema-e-variações, e conta com 9 seções no total: uma seção de apresentação do tema, sete variações e uma coda. Todas as seções duram exatamente 11 compassos, e todas são estruturadas de modo simétrico ao redor de um eixo no sexto compasso. Além disso, as seções são dispostas como um palíndromo ao redor de um eixo representado pela quarta variação. Assim, tanto na exposição do tema (cc. 1-11) como na coda (cc. 89-99) Webern escreve uma melodia acompanhada se valendo da série original e da série original retrogradada; tanto na primeira variação como na sétima variação ele escreve

um cânone duplo por movimento contrário, valendo-se das mesmas seis formas da série, e assim por diante<sup>92</sup>.

Algo semelhante se dá em peças como o *Concerto para nove instrumentos* Op. 24 (1934). Aqui, Webern se vale de uma série dodecafônica formada por um único tricorde, o qual aparece em sua forma original (B, Bb, D), seguido por uma versão retrogradada e invertida do mesmo tricorde (Eb, F, G#), por uma versão retrogradada do mesmo tricorde (Ab, E, F) e, por fim, por uma versão invertida do mesmo tricorde (C, C#, A)<sup>93</sup>. O argumento de Adorno, segundo o qual Webern, uma vez tendo em mãos uma série tão bem construída em si mesma, reduz a composição à mera tradução das potencialidades latentes do material pré-composicional, parece-nos ter em mente peças como esta. De fato, a insistência com que o compositor elabora uma peça inteira a partir de um único tricorde conduz a certa monotonia. O timbre, que nas miniaturas do período atonal livre havia sido elevado de seu tradicional papel secundário para fator central de articulação da forma, torna-se agora mero suporte para a exposição didática das relações simétricas inscritas no material pré-composicional. Desaparecem a verdadeira melodia de timbres e a trama de relações sutis que configura o tematismo transformado, e em seu lugar temos um tratamento ascético da instrumentação. A instrumentação e o timbre em geral tendem a desaparecer como dimensões produtivas da composição (ADORNO, 2006, p. 69)<sup>94</sup>.

Esse aspecto didático e ascético da escrita musical marcada pelo fetichismo da série pode ser visto com clareza na primeira página do *Concerto*. Como podemos ver na partitura reproduzida abaixo, o tema do primeiro movimento consiste nos quatro tricordes da série, apresentados cada um por um instrumento diferente. Logo a seguir, o piano toca uma forma da série (invertida, retrogradada e transposta um semitom acima - RII, na terminologia técnica) que consiste nos mesmos quatro tricordes, agora com as notas em ordem inversa. O uso da aumentação rítmica - isto é, a apresentação do tricorde ora em colcheias, ora em semicolcheias; ora em tercinas de semínima, ora em tercinas de colcheia - parece-nos também mecânico. Note-se que aqui as durações são organizadas em palíndromo, evidenciando, a

<sup>92</sup> Para uma análise detalhada do movimento, ver Kater (2020) e Bailey (2006).

<sup>93</sup> A respeito dessa série, Webern escreveu em março de 1931 à poetisa Hildegard Jone: "Encontrei uma série (isto é, as doze notas) que já contém em si relações muito extensas (das doze notas entre si). É algo semelhante ao famoso provérbio antigo: SATOR/AREPO/TENET/OPERA/ROTAS" (WEBERN apud BAILEY, 2006, p. 21). O mesmo provérbio é citado na conclusão de suas conferências publicadas em *O caminho para a Música Nova* (WEBERN, 2020, p. 127). Como podemos ver, a construção da série - isto é, a ordenação pré-composicional do material - torna-se muito importante para Webern.

<sup>94</sup> Na seção 'Timbre instrumental' da *Filosofia da Nova Música*, Adorno desenvolve o argumento acerca da insensibilidade ao timbre com base em comentários de composições dodecafônicas de Schoenberg, como o *Quinteto de sopros* Op. 26 (1924) e o *Terceiro quarteto de cordas* Op. 30 (1927). Parece-nos que o argumento pode ser estendido às obras tardias de Webern.

nosso ver, que a obsessão do compositor pela simetria foi de encontro à escrita rítmica fluida de suas obras atonais. Nas obras atonais, temos uma verdadeira prosa musical, na qual a escrita rítmica procuraria não "escandir versos, mas sim imitar a contingência plena de sentido da palavra falada" (ADORNO, 2007, p. 354). As figuras rítmicas de Webern, sobretudo as quiálteras, não eram escritas para serem tocadas de modo rígido, mas sim para produzir o efeito de uma fala espontânea e viva. Em suas obras tardias, pelo contrário, verifica-se um acentuado enrijecimento<sup>95</sup>.

The image shows a page of a musical score for the beginning of Webern's Concerto. It features nine staves for different instruments: Flöte (Flute), Oboe, Klarinette (Clarinet), Horn, Trompete (Trumpet), Posaune (Tuba), Geige (Violin), Bratsche (Viola), and Klavier (Piano). The score is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and tempo markings like *rit.* (ritardando) and *tempo*. There are handwritten annotations: "INTRO" in the violin part and "Lento" in the piano part. A footnote at the bottom reads "\* Klingen wie notiert".

Figura 9: Abertura do 'Concerto' de Webern.

<sup>95</sup> O enrijecimento da escrita rítmica em Webern é um fenômeno análogo ao ritmo temático e à dissociação entre tempo e intervalo nas obras dodecafônicas de Schoenberg. A esse respeito, ver a seção 'Melos dodecafônico e ritmo', da *Filosofia da Nova Música*. Cabe notar, porém, que ao passo que, em Schoenberg, o enrijecimento da escrita rítmica se dá a partir da dissociação entre a evolução das alturas, determinada pela série, e a evolução das durações, que toma para si exclusivamente a função temática, em Webern o enrijecimento da escrita rítmica decorre da associação estreita entre as figuras rítmicas e a série. Assim, no *Concerto* temos figuras rítmicas de três notas, em correspondência com o uso de tricordes na construção da série. O ritmo não possui aqui caráter temático - com efeito, as obras tardias de Webern não são temáticas, conforme enfatizou a recepção serialista, que via o tematismo como um princípio composicional estranho à lógica serial.

Outros dois pontos da crítica de Adorno ao Webern tardio - a saber, o caráter arbitrário do contraponto e o relaxamento na interdição de sonoridades que remetem à música tonal - podem ser abordados a partir de um comentário sobre o *Quarteto de cordas* Op. 28 (1938). De modo semelhante ao Op. 24, em que a série de doze notas é formada por quatro formas do mesmo tricorde, no Op. 28 temos uma série formada por três variações de um mesmo tetracorde. O tetracorde em questão é um motivo bastante explorado por compositores ao longo dos séculos devido ao fato de soletrar, com a abreviação do nome das notas segundo o sistema alemão, o nome de Bach. Na série de Webern, esse tetracorde-Bach (Bb, A, C, B) é seguido por uma inversão ou retrogradação do mesmo tetracorde a partir da nota ré sustenido (D#, E, C#, D) e por uma transposição do mesmo tetracorde a partir da nota sol bemol (Gb, F, Ab, G). Essa maneira de organizar os tetracordes não é casual, mas resulta em uma série dotada de propriedades simétricas que são exploradas composicionalmente. No *scherzo* do segundo movimento, por exemplo, Webern se aproveita do fato da série estar baseada em um só tetracorde para criar um cânone perpétuo em que cada instrumento toca diferentes permutações das mesmas figuras<sup>96</sup>. Como podemos ver na partitura reproduzida abaixo, Webern trabalha com seis formas da série que passam de um instrumento a outro. Já que as formas da série mudam de ordem no registro, podemos dizer que a passagem faz uso do contraponto invertido - utilizamos uma cor para cada forma da série para facilitar a visualização dessas mudanças.

Para Adorno, triunfos contraspontísticos como este são duvidosos no contexto dodecafônico. De fato, em um contexto tonal ou mesmo modal a inversão da ordem das vozes em uma passagem imitativa apresenta considerável dificuldade técnica - no caso do contraponto invertido à oitava, por exemplo, é preciso fazer com que os intervalos de 5a produzidos no choque entre duas linhas sejam tratados como se fossem dissonâncias, para que esse tratamento se mantenha quando a oitavação de uma das linhas transformá-los em intervalos dissonantes de 4a. Além disso, de modo geral o contraponto perde muito de seu interesse quando o desenvolvimento melódico livre não é confrontado com um sistema harmônico fixo. O mérito do contraponto consiste em fazer com que o movimento concreto das vozes recrie a partir de si as harmonias que já existiam como algo fixo e sem vida. O contraponto dodecafônico, porém, não enfrenta a heteronomia da dimensão vertical-harmônica em relação à dimensão horizontal-melódica (ADORNO, 2006, p. 73). Em

---

<sup>96</sup> As formas da série utilizadas são: R3 (vermelho), R7 (verde) e R11 (azul claro), no caso do primeiro violino; P7 (azul), P3 (laranja) e P11 (roxo), no caso do segundo violino; R7 (verde), R11 (azul claro) e R3 (vermelho), no caso da viola; P3 (laranja), P11 (roxo) e P7 (verde), no caso do violoncelo. Para consultar a matriz serial da peça, ver o material em anexo em Bailey (2006).

outras palavras, ele não enfrenta o desafio da reconciliação do desenvolvimento horizontal das linhas com estruturas harmônicas verticais pré-existentes. O compositor não precisa tomar medidas para que as sonoridades produzidas pela coincidência vertical de duas ou mais vozes sejam harmonicamente aceitáveis. A obediência cega à lógica da série e à lógica imitativa, sem consideração pela dimensão vertical-harmônica do discurso musical, leva a resultados arbitrários e inconsistentes (ADORNO, 2006, p. 66).

No caso do *scherzo* do Op. 28, nem mesmo o perfil melódico das séries é mantido no curso das diferentes entradas imitativas. Assim, o contraponto não somente não precisa lidar com a heteronomia da dimensão vertical-harmônica, mas sequer precisa lidar com a heteronomia de figuras musicais relativamente fixas. Ou seja, não há nada semelhante a um *cantus firmus* pré-existente para servir de base para a composição. Ocorre que a ideia básica do contraponto, a saber, a identidade do não-idêntico, é anulada quando mesmo esse mínimo elemento de matéria heterogênea é abandonado. Tanto no caso da relação entre as dimensões horizontal e vertical como no caso da relação entre figuras musicais fixas, o contraponto representava uma superação da heterogeneidade através do esforço da forma. Em outras palavras, o contraponto "tem sua existência legítima apenas ao derrotar aquilo que não simplesmente desaparece nele, mas que é refratário a ele, que se coloca contra ele" (ADORNO, 2006, p. 75). Podemos dizer que o contraponto está vinculado à crítica do ornamento, na medida em que o postulado da independência das vozes interdita os movimentos paralelos em terças ou oitavas, em que uma das vozes não passa de uma sombra da outra. Seu *telos* é a verdadeira construção musical, na qual todas as vozes cumprem uma função estrutural. No entanto, quando não há mais nenhum elemento fixo a ser utilizado como material para a construção, a construção musical se converte em um jogo arbitrário. É nesse sentido que, como insiste Adorno (2006, p. 74), a técnica dodecafônica, "ao tornar absoluta a ideia contrapontística da integração (...) abdica do princípio do contraponto através de sua própria totalidade". Essa "liquidação do contraponto" é consumada, para o filósofo, em peças como o Op. 28 de Webern (ADORNO, 2006, p. 75).



## II

Gemächlich  $\text{♩} = \text{ca } 56$

1 pizz. 1 2 2 3 3 4 5 4 6

5 6 7 8 9 10 7 11 12 (9) 8 arco 9 poco rit. 5 6 pizz. 7

10 tempo, etwas fließender poco rit. 10 8 arco 11 9 10 12 11 13 5 6 14 pizz. 7 8

wieder gemächlich Bewegt  $\text{♩} = \text{ca } 112$

15 pizz. 9 18 10 11 17 12 18 19 arco  $f$

pizz. 7 8 9  $pp$   $pp$   $pp$   $pp$   $f$

6 pizz. 7 8 9 10 11 12  $pp$   $pp$   $pp$   $pp$   $f$

8 9 10 11 12  $pp$   $pp$   $pp$   $pp$   $f$

*Figura 10: Primeira seção do segundo movimento do 'Quarteto de cordas' de Webern, com cores indicando as diferentes formas da série utilizadas.*

Seria possível argumentar que esse seria o preço a se pagar para atingir a eliminação total dos resquícios tonais. O tratamento rígido da orquestração e da escrita rítmica, ao lado do contraponto descuidado da harmonia, seriam necessários para fundar uma linguagem de fato nova. O empobrecimento geral da escrita, que trata as notas como material de construção indiferente incapaz de oferecer resistência à sua manipulação de acordo com um esquema, seria na verdade sinal de uma "linguagem musical da precisão, da firmeza e da dureza interior" (EIMERT, 1958b, p. 31). O fato de que no Op. 28 não encontramos a riqueza de timbres que caracteriza a escrita para cordas em peças como os *Cinco movimentos* Op. 5 e as *Seis bagatelas* Op. 9, com sua exuberante variedade de articulações e recursos como *col legno*, tremolos e *sul ponticello*; o fato de que a rítmica do *scherzo* do Op. 28 se reduz a uma monótona sucessão de semínimas; o fato das relações verticais se tornarem arbitrárias; tudo isso faria parte de uma grande operação de limpeza de terreno, abrindo caminho para a música do futuro.

No entanto, Adorno (2006, p. 67) nota que não é exatamente assim que as coisas se passam, uma vez que o fetichismo da série acaba abrindo margem para o retorno das sonoridades tonais que o próprio fetichismo da série pretendia eliminar. No momento em que a reação espontânea do ouvido crítico ao contato com o material desgastado da tonalidade é substituída pela subordinação da composição a sistemas alheios à experiência sensível do compositor, resquícios tonais podem ser reintroduzidos na obra à revelia do compositor, trazidos pela lógica serial. Em suas obras atonais livres, Webern era extremamente sensível às qualidades dos diferentes intervalos, adquiridas por estes no curso de séculos de tabus tonais sobre as dissonâncias. Nas obras tardias, porém, os intervalos tornam-se meros blocos de construção indiferentes, desprovidos tanto de afetividade como de historicidade. Esse ponto foi ressaltado também por Boulez, em uma conferência apresentada em Darmstadt no final dos anos 1950. Aqui, o compositor, que a essa altura já havia abandonado seu breve interesse pelo purismo do serialismo integral e da música pontual, procura evidenciar os impasses desse purismo justamente através da discussão do Op. 28 de Webern. Alertando seus colegas para o relaxamento que pode resultar da adesão cega aos mecanismos seriais, Boulez (1986, p. 48) aponta para a presença de tríades no início do *scherzo*:

Figura 11: Passagem do scherzo 'Quarteto de cordas', destacando a ocorrência das tríades de fá sustenido na segunda inversão (compasso 8) e ré maior na segunda inversão (compasso 9), apontada por Boulez.

Em suma, vimos que a leitura de Webern feita por Adorno é semelhante à leitura feita pelos pós-webernianos, porém com sinal invertido. Ao passo que o filósofo identifica o imbricamento entre composição e organização prévia do material como o cerne da questão do fetichismo da série, figuras como Eimert, ao lado do jovem Boulez e do jovem Stockhausen, tomam Webern como ponto de partida justamente por conta desse imbricamento, que é entendido como uma superação da incoerência entre organização serial e composição motivico-temática nas obras dodecafônicas de Schoenberg. A obra tardia de Webern aparece ora como fim-de-linha, ora como terreno fértil no qual é possível fundar uma linguagem musical radicalmente nova. Sua obra ocupa uma espécie de limiar, apontando, a depender do ângulo a partir do qual é observada, ora para o esgotamento das possibilidades históricas do sujeito expressivo, ora para as novas possibilidades da dominação do material que se descortinam a partir do momento em que o sujeito expressivo é deliberadamente excluído da composição.

### 2.3.3. Webern como um fenômeno de fronteira

Em sua intervenção mais polêmica no debate sobre a música de vanguarda do pós-Guerra, a conferência 'O envelhecimento da nova música' (1954), apresentada em um festival de música em Stuttgart, Adorno deu continuidade à crítica do fetichismo da série que havia formulado na *Filosofia da Nova Música*<sup>97</sup>. A recepção da conferência, como era de se

<sup>97</sup> Podemos dizer que, embora essa conferência não tenha sido apresentada em um festival de Darmstadt, ela tinha os frequentadores do festival como alvo e como público leitor privilegiado (WILLIAMS, 2008, p. 193).

esperar, foi extremamente negativa entre os frequentadores dos cursos de Darmstadt. A essa altura os cursos já estavam quase exclusivamente voltados para os experimentos seriais, e diante disso a presença de Adorno aparecia cada vez mais como um estorvo<sup>98</sup>.

Na edição da revista *Die Reihe* de 1958, o filósofo foi duramente criticado não somente por Eimert, mas também por seu ex-aluno, o crítico musical Hans-Klaus Metzger. Metzger respondeu ao filósofo com um artigo intitulado 'Intermezzo I - Just who is growing old?', no qual sublinha algo que, de fato, constitui um ponto fraco da conferência de Adorno: a falta de análises aprofundadas de obras seriais específicas<sup>99</sup>. No 'Intermezzo II', publicado sem autoria mas presumivelmente escrito por Eimert (IDDON, 2013, p. 138), temos uma colagem de passagens de Adorno e do musicólogo conservador Hellmut Kotschenreuther, conhecido por atacar a música da Segunda Escola de Viena de um ponto de vista *Blut und Boden*. Eimert dá a entender que as passagens podem ser lidas como se viessem da pena de um mesmo autor. Desse modo, o pensamento de Adorno é tirado de contexto e apresentado como sendo reacionário, e mesmo fascistizante<sup>100</sup>.

Para nossos propósitos, é interessante notar que nessa conferência *Adorno joga a obra de Webern contra os pós-webernianos*. A crítica severa ao fetichismo da série na obra tardia de Webern é de certo modo mitigada, já que agora o filósofo enfatiza que em suas composições resta ao menos uma sombra de sentido. O fetichismo da série em Webern - que, como vimos, decorre de sua busca pelo lirismo absoluto - seria diferente do fetichismo da

---

<sup>98</sup> Em carta a Steinecke de fevereiro de 1956, Nono exige que Steinecke exclua Adorno dos cursos, dando voz à nova geração: "Então teremos não apenas (ou simplesmente não teremos mais!!!) palestras acadêmicas doutrinárias de Adorno e similares, mas de fato HOJE para pessoas de HOJE para todo mundo HOJE!!!!!!!!!!!!!!" (NONO apud IDDON, 2013, p. 127). A hostilidade em relação às formulações de Adorno foi amplificada pelo fato de que as resenhas dos concertos apresentados em Darmstadt muitas vezes citavam o filósofo. Certas passagens do crítico musical Ernst Thomas, por exemplo, soam como pastiches do pensamento adorniano. Segundo ele, em *Kontra-Punkte* de Stockhausen temos "uma objetividade total e uma completa eliminação da vontade subjetiva de expressão. Seu *Kontrapunkte I* [sic] segue um princípio ordenador que é aprisionado pelo seu material: ele próprio não compõe, mas antes obedece ao material intelectualmente independente" (THOMAS apud IDDON, 2013, p. 98). Cabe mencionar também o elogio à conferência feito por Lukács, que se serve dela em sua crítica à literatura moderna. A esse respeito, ver Machado (2016).

<sup>99</sup> Algumas das composições que Metzger acusa Adorno de ignorar ainda não haviam sido compostas quando a conferência foi apresentada. É preciso ressaltar que Adorno tem em mente um conjunto pequeno de peças do início dos anos 1950, sobretudo as peças de música pontual. Em 1963, quando da publicação da terceira edição de *Dissonâncias*, Adorno inseriu uma nota afirmando que o diagnóstico exposto em 'O envelhecimento da Nova Música' não tem como alvo peças como *Le marteau sans maître* (1953-5) de Boulez e *Gruppen* (1955-7). Para o filósofo, essas peças pertencem a um momento posterior à fase pontual do serialismo, e já se encaminham no sentido de uma retomada da expressividade e do sentido. Em 'Vers une musique informelle' (1961), Adorno elogia obras como *Zeitmaße, Kontakte, Gruppen*, e *Carré*, de Stockhausen; *Marteau sans maître*, Segunda e Terceira Sonata, Sonatina para Flauta, de Boulez; Concerto para Piano, de Cage. Também encontramos elogios a *Il Canto Sospeso*, de Nono. Como nota Iddon (2013, p. 291), o único compositor que é criticado sem reservas é Herbert Eimert - compositor de menor relevo que os demais, mas que, em parte por ser da geração de Adorno, é central na interpretação feita por este da música do período.

<sup>100</sup> Para uma discussão aprofundada dessa edição da revista *Die Reihe*, ver Socha (2015).

série nos pós-webernianos, que decorre da exclusão *a priori* da expressão. Podemos ver isso claramente na seguinte passagem:

Essas últimas obras [de Webern] tentam organizar os meios músico-linguísticos tão completamente de acordo com a nova matéria-prima, as séries dodecafônicas, que ele ocasionalmente chega muito perto de renunciar ao material musical por completo e de reduzir a música ao processo nu do material, ao destino das séries enquanto tal, *embora sem de fato sacrificar por completo o sentido o musical* (ADORNO, 2002a, p. 187; grifo nosso).

Esse sacrifício completo teria sido realizado somente a partir do momento em que os compositores do pós-Guerra procuram descartar a liberdade composicional já de saída. A agência do sujeito não é anulada no curso de um processo que tem início na busca do lirismo, mas por conta de uma "alergia a qualquer tipo de expressão (...)" (ADORNO, 2002a, p. 191). Em função disso, ao invés das dissonâncias carregadas de angústia, características das peças de Webern, temos as indiferentes notas isoladas da música pontual (ADORNO, 2002a, p. 185). O esforço construtivo não é mais uma maneira de lidar com uma vontade de expressão pura, mas corre em uma pista vazia, sem nada que faça contrapeso. Para Adorno, a técnica dodecafônica só é legítima quando atua como força de contenção de impulsos que se insurgem contra a totalidade da forma. Do contrário, temos a mera manipulação do material sonoro, um jogo formal vazio.

Adorno caracteriza a música de Webern como os restos do emudecimento do compositor, que não é mais capaz de confiar em seu próprio embate sensível com o material como base da crítica da linguagem convencional. Sendo assim, o emudecimento é de certo modo eloquente, na medida em que registra a angústia do compositor. Em contraste com Webern, nos pós-webernianos temos a repressão da angústia que estava na base da vanguarda do início do século. Assim, embora as composições dos jovens serialistas tenham uma afinidade com as obras da primeira geração da Música Nova por conta de seu material atonal e de sua recusa das convenções, os meios técnicos da composição são dissociados de fins expressivos. A 'música de festival de música' emprega os meios vanguardistas sem atentar para a relação entre esses meios e as necessidades expressivas que levaram a eles.

Essa repressão da angústia se dá em função de um aprofundamento da angústia, a qual é elevada a um patamar praticamente insuportável. Aqui estaria, segundo o filósofo,

o fundamento antropológico decisivo do envelhecimento da Nova Música: os jovens não confiam mais em sua juventude. A ansiedade e a dor aumentaram até um grau extremo, e não

podem mais ser controladas pela psique individual. A repressão torna-se uma necessidade, e essa repressão, e não a positividade de alguma forma elevada de modéstia e autodisciplina, está por trás da rejeição idiossincrática da expressão, que coincide ela mesma com o sofrimento (ADORNO, 2002a, p. 191).

Ao invés de ser tomado como o ápice do fetichismo da série, Webern passa a ser tomado como um “*fenômeno de fronteira*”, uma vez que em suas peças “[é] quase impossível dizer onde a conquista imanente do ouvido termina e o alívio externo começa” (ADORNO, 2002a, p. 656; grifo nosso). Não se pode dizer ao certo se em Webern a necessidade de intensificar o domínio técnico da música ainda atua como contratendência de uma expressividade explosiva ou se já se tornou um fim em si mesmo, uma racionalidade que confronta o compositor como uma exigência externa. Sendo assim, Webern e os pós-webernianos passam a representar, para o filósofo, fenômenos muito próximos mas, ao mesmo tempo, situados em pólos opostos. Em seus escritos tardios, Adorno chega a tomar a oposição entre Webern e os pós-webernianos como um modelo importante para a reflexão sobre a arte no pós-Guerra. Podemos ver isso com clareza em uma passagem da *Teoria Estética* crucial para nossos propósitos: “A arte válida está hoje polarizada entre, de um lado, uma *expressividade irrefreada e inconsolável que rejeita até o último traço de conciliação e torna-se construção autônoma*; e, de outro lado, a *construção sem expressão que exprime a nascente impotência da expressão*” (ADORNO, 2002b, p. 43; grifo nosso). Temos aqui duas maneiras de lidar com a crise do sentido na arte, uma negativa, representada por Webern, e outra afirmativa, representada pelos pós-webernianos. Elas se manifestam como duas formas superficialmente muito semelhantes, mas essencialmente diferentes de inexpressividade e de construtivismo estético. Na primeira, a construção decorre de uma tentativa de se exprimir sem recorrer a nenhum *topos* linguístico convencional. Na segunda, a construção resulta de uma identificação com o curso do mundo e com os processos sociais que tendem à eliminação do sujeito. Diante desse cenário, é preciso tentar diferenciar a arte que atua como “*porta-voz da expressão muda*, da expressão inexpressiva que denuncia a consciência reificada” da arte que elimina a expressão e a mediação subjetiva para se tornar “*porta-voz da consciência reificada*” (ADORNO, 2002b, p. 117; grifo nosso).

É preciso ter em mente que as críticas de Adorno dirigidas contra a música serial dizem respeito aos primeiros passos da produção de compositores então muito jovens. Não temos, como no caso de sua crítica ao dodecafonismo, uma interpretação que se desenvolve ao longo de décadas de confronto com as obras, e que se aperfeiçoa de resenha em resenha até chegar às formulações do ensaio sobre Schoenberg da *Filosofia da Nova Música*. Temos, antes, intervenções feitas no calor da hora. É preciso considerar, ainda, que o filósofo estava reagindo a um conjunto muito pequeno de obras do início dos anos 1950, sobretudo as compostas nos moldes do serialismo integral e do estilo pontual. Seria um equívoco, portanto, acreditar que os argumentos desenvolvidos por Adorno podem ser aplicados sem mais a todas as obras de figuras como Stockhausen e Boulez - figuras cuja produção, afinal, se estende até o século XXI.

A música de Stockhausen está longe de se resumir ao *Studie I* que comentamos na seção 2.2.2 deste capítulo. Com efeito, a adesão purista ao ideal da composição do som seria superada já com *Gesang der Jünglinge* (1955-6) - obra clássica do repertório eletroacústico não somente por romper a barreira que até então separava a utilização de sons pré-gravados que caracterizava as colagens da *musique concrète* e a utilização exclusiva de sons eletrônicos que caracterizava a *elektronische Musik*, mas também por ser a primeira obra-prima do gênero. O estilo pontual, por sua vez, seria superado já em *Kontra-punkte* (1953). O próprio título é um trocadilho com o estilo em voga no início da década, e mais especificamente com um dos exemplares deste estilo, a peça *Punkte* (1952), também de Stockhausen. A própria forma de *Kontra-punkte* dramatiza a superação da escrita pontual que marca os primeiros anos, uma vez que ao longo da peça os sons isolados aos poucos começam a formar pequenos grupos. O princípio de composição por grupos, no qual os eventos musicais não diferem uns dos outros segundo todos os aspectos, mas mantêm sempre alguns traços em comum (p.ex., podemos ter sons que, mesmo apresentando grande variedade de dinâmicas, alturas e timbres, formam um grupo na medida em que possuem todos uma duração muito curta, e assim por diante) culminou na composição da monumental *Gruppen* (1955-7) para três orquestras, outra obra-prima a respeito da qual Adorno (2018, p. 315) fez breves comentários elogiosos<sup>101</sup>.

No caso de Boulez, podemos dizer que há uma aproximação gradual em relação às críticas de Adorno ao serialismo. Não é possível afirmar com segurança se os argumentos de

---

<sup>101</sup> Cabe notar que foi devido à insistência de Stockhausen junto a Steinecke que Adorno foi convidado a retornar aos cursos de Darmstadt em 1961 para apresentar a conferência 'Vers une musique informelle'. O filósofo não havia sido convidado nos anos anteriores, uma vez que suas críticas ao serialismo haviam sido recebidas com hostilidade pelos compositores da nova geração. Stockhausen afirma em uma carta a Adorno que queria tê-lo por perto por tomá-lo como um dos poucos adversários à altura (IDDON, 2013, p. 286).

Adorno influenciaram a trajetória do compositor - algo que Adorno sugere ser o caso, mas que Boulez sugere não ter ocorrido (SOCHA, 2015, p. 202). O fato é que, no momento em que Adorno trava contato com Boulez, suas composições faziam parte daquilo que o filósofo entende como a nova música envelhecida. Entre 1950 e 1952 ele havia composto duas peças no estilo pontual, *Polyphonie X* e *Structures Ia*, além de *Deux Études*, peça eletrônica realizada no estúdio de Schaeffer. Ele estava, portanto, intensamente envolvido em um projeto de renovação da linguagem musical através da conjunção entre a técnica serial e os meios eletrônicos. Esse projeto o levou a flertar brevemente com estratégias de automação da escrita musical, eliminando a agência do sujeito composicional<sup>102</sup>. É nesse sentido que Adorno (2002a, p. 187) afirma: "Ele [Boulez] e seus discípulos aspiram ao descarte de toda 'liberdade composicional' como puro capricho, ao lado de todo vestígio do idioma musical tradicional".

Já em 1954, porém, em textos como 'Pesquisas atuais' e '*...Après et au loin*', vemos que Boulez (2008, p. 32-33) passa a insistir, contra aquilo que via como excessos de sua geração, no fato de que "composição e organização não podem ser confundidas, sob pena de inanição maníaca". A essa altura, Boulez já havia deixado para trás a escrita semi-automática de *Polyphonie X* - uma obra que ele optou por deixar de fora de seu catálogo - e *Structures Ia*, e passou a criticar o caráter estático e monótono da música pontual. É possível que ele tivesse em mente algumas formulações de Adorno quando, em sua crítica aos excessos do serialismo, passou a condenar o fetichismo do número - (BOULEZ, 2008, p. 44; p. 174-75; 1986, p. 73). Além disso, na linha da defesa adorniana da mediação subjetiva, Boulez passa a insistir nas escolhas como parte essencial do ato de composição, criticando o recurso ao automatismo como um sinal de falta de técnica, em uma polêmica dirigida contra os métodos de acaso de John Cage e sua adoção por parte de representantes do serialismo europeu (BOULEZ, 2008, p. 185).

É significativo também que na conferência *Nécessité d'une Orientation Esthétique*, apresentada pelo compositor em Darmstadt em 1960, Boulez tenha superado a alergia à reflexão filosófica que caracteriza sua geração. Ele passa a defender, como corretivo aos exageros pseudocientíficos do serialismo, uma aliança entre técnica e reflexão estética (BOULEZ, 2007, p. 21). Adorno tomou nota desse gesto, que interpretou como sinal de uma promissora virada de maré, conforme podemos ver na seguinte passagem da *Teoria Estética*:

---

<sup>102</sup> Discutimos o automatismo na escrita de *Structures Ia* na seção 3.2.2 *Maneiras de recusar a semelhança entre música e linguagem*, em que contrastamos obras de Boulez e Cage com obras de Feldman.



"[Boulez] está longe de vislumbrar uma estética normativa de tipo tradicional, mas vê, antes, a necessidade de uma teoria histórico-filosófica da arte. O que ele quer dizer com 'orientation esthétique' poderia ser melhor traduzido como a auto-consciência crítica do artista. (...). Tais reflexões respondem ao fatal envelhecimento do moderno como resultado da ausência de tensão da obra de arte totalmente técnica" (ADORNO, 2002b, p. 342).

Por fim, parece-nos que Adorno toma *Le marteau sans maître* (1954), a primeira grande obra de Boulez, como um modelo importante para a tentativa de repensar um conceito de tematismo transformado. Com efeito, em 'Vers une musique informelle' o filósofo afirma que com essa peça Boulez rompe com a estaticidade que caracteriza a música pontual, e passa a elaborar figuras musicais que possuem "uma força de impacto semelhante à do tematismo (...) sem que o caráter temático se limite à dimensão melódica" (ADORNO, 2018, p. 431-32). Tendo em vista a discussão anterior acerca do tematismo transformado em obras atonais livres de Webern como as *Seis bagatelas para quarteto de cordas* Op. 9 e as *Três peças para violoncelo e piano* Op. 11<sup>103</sup>, podemos dizer que Adorno passa a ver Boulez como um pós-weberniano em um sentido diferente. Não seria o caso de simplesmente seguir insistindo na ideia de que Boulez aprofunda o fetichismo da série presente na obra tardia de Webern; é preciso reconhecer que, na medida em que desenvolve um manejo mais flexível do serialismo, sua música é capaz de retomar aspectos importantes da obra anterior de Webern. Em *Le Marteau sans maître* temos o retorno de algo que havia surgido no seio do expressionismo - a saber, da possibilidade de dotar a própria cor do som de força melódica -, sem que isso seja acompanhado de um retorno ao projeto estético expressionista. Trata-se, portanto, de um dos melhores pontos de referência para se pensar a proposta adorniana de uma música informal, a qual deve reatar com o atonalismo livre dos anos 1910 sem, no entanto, repetir o estilo expressionista dos anos 1910 (ADORNO, 2018, p. 382).

---

<sup>103</sup> cf. seção 2.3.2.2 *Tematismo transformado e atrofia do tempo musical*.

### 3. Morton Feldman: música entre categorias

*Eu prefiro pensar sobre minha obra como: entre categorias.*

*Entre Tempo e Espaço. Entre pintura e música.*

*Entre a construção da música e a sua superfície.*

- Morton Feldman

No presente capítulo, apresentamos uma tentativa de interpretação da obra de Morton Feldman. Em 3.1. *Feldman e Cage, filhos ilegítimos de Webern*, discutimos a relação entre os compositores da Escola de Nova Iorque e a música de Webern, comparando a visão de Cage e Feldman com as dos serialistas e de Adorno, apresentadas anteriormente. Veremos (3.1.1 *Cage contra os pós-webernianos*) que Cage tira conclusões diametralmente opostas às de Boulez e Stockhausen a respeito do significado da obra tardia de Webern e dos recursos eletrônicos para o desenvolvimento da linguagem musical. Em seguida (3.1.2 *Excursão: expressão não-humana em Webern*), sustentamos a ideia de que a interpretação adorniana de Webern nos ajuda a compreender essa oposição entre a recepção do compositor na Escola de Darmstadt e na Escola de Nova Iorque, uma vez que o filósofo identifica em suas composições uma passagem dialética da violência do espírito formador na não-violência do sujeito composicional que procura abrir espaço para o puro som natural.

Em 3.2. *As partituras gráficas de Feldman*, situamos a obra de Feldman como uma alternativa diante da heteronomia da série, presente nas primeiras obras de Boulez, de um lado, e a heteronomia do acaso, presente nas obras de Cage. Discutimos (3.2.1 *Indeterminação e libertação do intérprete?*) a recepção de suas partituras gráficas, procurando evidenciar a diferença entre o uso da indeterminação em Feldman e Cage. A seguir (3.2.2 *Maneiras de recusar a semelhança entre música e linguagem*), apresentamos uma comparação entre três composições paradigmáticas da crítica radical ao aspecto linguístico da música que marca a vanguarda do início dos anos 1950: *Structures Ia* de Boulez; *Music of Changes*, de Cage; e *Projections*, de Feldman. Com isso, procuramos mostrar que as peças de Feldman se destacam tanto das de Boulez como das de Cage por conta de sua recusa àquilo que Adorno entende como mecanismos de alívio subjetivo - isto é, sistemas composicionais que tomam para si a tarefa de crítica do material que antes cabia ao ouvido crítico, e que tendem a anular a fronteira entre a pré-organização do material e a composição propriamente dita. Veremos, em suma, que Feldman opta por criar novas ferramentas de composição ao invés de criar ferramentas que compõem por ele.

Essa abordagem toma como modelo o trabalho dos pintores ligados ao expressionismo abstrato, conforme procuramos apresentar em 3.3. *Feldman e a pintura*. A partir do paralelo com a composição *all-over* das telas de Pollock (3.3.1 *Feldman e Pollock*) e com a maneira como Rothko trabalha a relação entre cor e escala (3.3.2 *Tempo musical em Feldman*), descrevemos a busca de Feldman por uma música dotada de superfície e atenta à realidade acústica.

Por fim, em 3.4. *A obra tardia de Feldman*, nos concentramos na discussão de suas obras do final dos anos 1970 em diante. Descrevemos (3.4.1 *Padrões e anulação da métrica*) o princípio da composição por padrões que predomina em suas obras tardias, e mostramos sua relação com seu projeto de longa data de crítica da retórica expressiva tradicional. Argumentamos que a crítica da música tradicional se aprofunda ainda mais com o retorno à notação tradicional, e que, paradoxalmente, é por meio da notação precisa das durações que Feldman consegue anular a própria métrica. Em seguida, apresentamos (3.4.2 *Estratégias de desorientação da memória*) análises pontuais de obras como *Crippled Symmetry*, *For Philip Guston*, *Palais de Mari* e *Triadic Memories*, destacando três estratégias composicionais características de suas obras tardias. Finalmente, partimos (3.4.3 *Incerteza da arte ou por uma vanguarda tardia*) para uma discussão mais ampla do significado do estilo tardio de Feldman, relacionando-o com alguns pontos da interpretação adorniana de Beckett e da situação da arte após Auschwitz. Enfatizamos o modo como Feldman internaliza na forma estética a incerteza que ronda o direito da arte à existência, e argumentamos que suas obras podem servir como modelo para uma vanguarda tardia, capaz de superar os impasses da nova música envelhecida.

### 3.1 *Feldman e Cage, filhos ilegítimos de Webern*

O compositor nova-iorquino Morton Feldman (1926-1987) possui uma trajetória singular no contexto da música de vanguarda do pós-Guerra. Sua obra corre em paralelo às vertentes mais influentes do período, rejeitando tanto o serialismo europeu como o uso da indeterminação à maneira de John Cage. Em um período no qual a maior parte dos compositores caminhou no sentido de uma anulação da expressão e, por conseguinte, de uma anulação da agência do sujeito composicional sobre o material, Feldman se destaca por, através de uma abordagem em larga medida empírica, centrada na escuta, não abrir mão da expressão.

Deixando de lado algumas poucas obras de juventude, o percurso composicional de Feldman tem início em 1950, no contexto da chamada Escola de Nova Iorque. Trata-se de um

grupo informal, composto por ele, pelos compositores Christian Wolff (1934-) e Earle Brown (1926-2002), pelo pianista David Tudor (1926-1996) e por John Cage (1912-1992), a figura central. Podemos dizer que o grupo surgiu em janeiro de 1950, quando Cage e Feldman se conheceram, no intervalo entre as duas partes de um concerto da Filarmônica de Nova Iorque. Ambos haviam acabado de escutar pela primeira vez a *Sinfonia*, Op. 21 (1927-8) de Webern, e estavam tão impactados pela experiência que decidiram deixar o concerto sem escutar a segunda metade do programa. Feldman relata a ocasião da seguinte maneira:

E então, quando eu tinha 24 anos, eu conheci o John Cage, por acidente. Eu estava em uma apresentação da sinfonia de Webern no Carnegie Hall - com [Dimitri] Mitropoulos regendo a Filarmônica - e aquilo foi simplesmente uma experiência arrasadora para mim. Eu estava parado sozinho no saguão quando veio vindo um homem que eu reconheci, e eu andei até ele, algo que jamais fiz antes nem depois, e eu simplesmente olhei para ele e disse, 'Foi extraordinário, não?'. Ele estava tremendo, como posso dizer, bem, ele estava de fato tremendo de empolgação (FELDMAN apud BECKETT, 2006, p. 15-6).

Como podemos ver, o contato com a obra de Webern foi importante na formação da Escola de Nova Iorque. No entanto, veremos que aquilo que Feldman e Cage enxergam em Webern é diametralmente oposto àquilo que enxergam Stockhausen e Boulez. De modo que temos, em paralelo à recepção serial, que toma Webern como modelo por conta da eliminação da diferença entre organização prévia do material e composição propriamente dita, uma recepção americana que enfatiza mais o resultado sonoro das peças do que o método de composição por trás dele. Para os pós-webernianos, a figura de Webern apontava o caminho da música do futuro porque fornecia as coordenadas para um salto qualitativo na dominação da natureza musical; para Cage e Feldman, Webern apontava o caminho da música do futuro porque em suas obras o sujeito composicional parece abdicar da imposição violenta de sua vontade. Não por acaso, Feldman insistia na ideia de que ele e Cage devem ser vistos como "*filhos ilegítimos de Webern*" (FELDMAN, 2006, p. 39; grifo nosso).

### 3. 1.1 Cage contra os pós-webernianos

Vejamos como se deu 'recepção ilegítima', a qual foi acompanhada por uma crítica à 'recepção oficial' que temos no serialismo europeu. Para Cage, a superfície sonora das obras tardias de Webern, com seus sons esparsos separados por silêncios, fazia com que as sonoridades pudessem existir por si mesmas, sem depender de sua inserção em um contexto

funcional de significação. Composições como a *Sinfonia* Op. 21, apesar de serem construídas de modo minucioso, mobilizando recursos do contraponto franco-flamengo e ordenando os eventos sonoros em cânones e palíndromos, pareciam sugerir a possibilidade de uma música na qual os sons deixam de ser manipulados pela vontade humana. Essa possibilidade teria sido ignorada pelos serialistas. Ao invés de tomarem a superfície sonora descontínua de Webern como uma brecha a partir da qual seria possível romper com a dominação da natureza que caracteriza toda a música de concerto europeia, eles mantêm vivo o "interesse pela continuidade, seja em termos de discurso ou organização", permanecendo dentro dos limites da música tradicional (CAGE, 1961, p. 75). É nesse sentido que, na conferência 'História da música experimental nos Estados Unidos', apresentada nos cursos de Darmstadt de 1958, Cage coloca em questão a própria ideia, a essa altura consolidada, de que a geração serialista pode ser entendida como pós-weberniana<sup>104</sup>. Para Cage,

(...) esse termo aparentemente quer dizer somente música escrita *depois* de Webern, e não música escrita *por causa* de Webern: não há sinal de *klangfarbenmelodie*, nenhuma preocupação com a descontinuidade - ao invés disso, temos a surpreendente aceitação inclusive dos recursos de continuidade mais banais: passagens lineares ascendentes e descendentes, *crescendi* e *diminuendi*, transições imperceptíveis do *tape* para a orquestra. As habilidades necessárias para realizar eventos desse tipo são ensinadas nas academias (CAGE, 1961, p. 75)<sup>105</sup>.

Como vimos anteriormente, os serialistas tomaram tanto a obra de Webern como os novos recursos eletrônicos como ponto de partida para o aprofundamento do controle do material musical<sup>106</sup>. Boulez (2008, p. 197), por exemplo, afirma que a eletrônica torna

<sup>104</sup> A oposição entre a vanguarda americana e a vanguarda europeia é o fio-condutor dessa conferência. Trata-se de uma constante nos escritos de Cage, que gostaria de "ser como que recém-nascido, sem saber nada, absolutamente nada sobre a Europa" (CAGE, 1961, p. 65), e que acreditava que os compositores europeus tinham como tarefa "abrir mão da Europa" (CAGE, 1961, p. 75). Em Feldman, essa oposição se faz menos presente. Com efeito, Feldman sublinha sua conexão com a vanguarda europeia, insistindo no fato de que sua professora de piano foi aluna de Ferruccio Busoni e amiga de Alexander Scriabin, de que seu professor de composição, Stefan Wolpe, foi aluno de Webern, e assim por diante (FELDMAN, 2006, p. 195-6). Em sua visão, mesmo a pintura do expressionismo abstrato - que, como veremos, tornou-se uma referência central em seu próprio trabalho - deve ser compreendida como produto da presença europeia na vida artística de Nova Iorque: "Havia um monte de imigrantes e refugiados da Europa. Mondrian estava lá. Isso afetava todo o clima. Max Ernst estava lá - ainda que não necessariamente em Nova Iorque, ele estava no Oeste. Léger estava vivendo lá. E todos aqueles surrealistas muito chiques. Isso era muito importante para as atitudes intelectuais em Nova Iorque em 1947, 1948, 1949. André Breton era muito importante" (FELDMAN, 2006, p. 197).

<sup>105</sup> A mesma ideia é defendida por Cage em uma entrevista concedida ao musicólogo Daniel Charles em 1970: "[DC] Você menciona Webern - você seguiu seu exemplo. [JC] Certamente, mas não da mesma maneira que os pós-webernianos. [DC] O que você quer dizer? [JC] Eles buscaram em Webern somente aquilo que estava relacionado aos seus interesses no controle" (CAGE, 1981, p. 39).

<sup>106</sup> cf. a seção 2.3.1 *Webern segundo os pós-webernianos*.

possível “escalonar com o máximo de precisão desejável” as dinâmicas. Ele se interessa pelo fato de que os meios eletrônicos permitem ao compositor determinar as dinâmicas através de aparelhos que controlam a amplitude das ondas sonoras. Assim, ao invés de lançar mão das indicações de dinâmicas convencionais como *piano* e *forte*, as quais, além de imprecisas, possuem certo *pathos* e trazem associações psicológicas - “herança do século XIX”, diria Boulez (2008, p. 196) -, o compositor pode agora contar com gradações dinâmicas ao mesmo tempo muito mais sutis e muito mais objetivas. Também Stockhausen, como vimos, se vale dos meios eletrônicos para escalonar o timbre, um parâmetro sonoro antes tido como relativamente irracional, como fora do alcance da dominação técnica. Em peças como *Studie I*, o compositor procura, através da síntese aditiva, o santo graal da composição do som; ao invés de meramente compor *com* sons, trata-se agora de também compor *os* sons<sup>107</sup>.

É interessante notar que, assim como ocorre no caso da recepção de Webern, Cage tira conclusões opostas às de Boulez e Stockhausen no que diz respeito às possibilidades composicionais descortinadas pela eletrônica. Para ele, os recursos eletrônicos demonstram que o som existe em um *continuum* e que somente a imposição externa da vontade humana pode deturpar sua natureza e torná-lo objeto de cálculos. Ao proporcionar um contato direto com a realidade acústica, não mediado pelos instrumentos musicais tradicionais, os aparelhos eletrônicos podem ajudar o compositor a se livrar de seus velhos hábitos musicais, sobretudo ajudá-lo a abandonar qualquer forma de *escalonamento* do fenômeno sonoro:

Os hábitos musicais incluem as escalas, os modos, as teorias do contraponto e da harmonia e o estudo dos timbres, isoladamente e em combinação com um número limitado de mecanismos de produção de som. Em termos matemáticos, todos eles dizem respeito a passos discretos. Assemelham-se ao ato de andar - no caso das alturas, ao ato de andar sobre escadas de doze degraus. Esse caminhar cauteloso não é característico das possibilidades da fita magnética, que nos está a revelar que a ação ou existência musical pode ocorrer em qualquer ponto ou ao longo de qualquer linha ou curva ou o que quer que seja no espaço sonoro total; que estamos, de fato, tecnicamente equipados para transformar a nossa consciência contemporânea do modo de funcionamento da natureza em arte (CAGE, 1961, p. 9).

Foi a partir dessa forma de entender a importância da obra tardia de Webern e dos meios eletrônicos que Cage desenvolveu sua linguagem composicional madura. Sobretudo a partir de *Music of Changes*, sua primeira obra escrita com base nas chamadas operações de acaso, Cage procura inventar estratégias composicionais que anulam o papel da

---

<sup>107</sup> cf. a seção 2.2.2 *O Studie I de Stockhausen*.

intencionalidade do compositor no processo criativo. Ele pretende, conforme escreveu em carta a Boulez de maio de 1951, se libertar daquilo que ele "pensava ser a liberdade e que, na realidade, era apenas a acumulação de hábitos e gostos" (CAGE & BOULEZ, 1993, p. 94). Na célebre peça silenciosa *4'33"* (1952), por exemplo, não temos uma ausência de sons, mas sim uma abertura para todos os sons que venham a ocorrer à revelia da vontade do compositor e do intérprete durante a duração da peça. As estratégias elaboradas para anular a intencionalidade humana, fazendo com que a música se torne uma espécie de manifestação da natureza sonora não-dominada, não são menos rígidas do que as que encontramos na música serial. De fato, em peças como *31'57.9864 para pianista (1954)*, *26'1.1499" para instrumento de corda (1955)* e *27'10.554" para percussão (1956)*, as ações a serem realizadas pelos intérpretes são determinadas com precisão por meio do método oracular do I-Ching.

### 3.1.2 *Excurso: expressão não-humana em Webern*

Diante do contraste entre as conclusões tiradas por Cage e pelos pós-webernianos a partir do impacto da obra de Webern e dos novos recursos eletrônicos, faz-se necessário buscar uma explicação. O que torna possível a formação simultânea de duas interpretações tão diferentes de Webern? *Como entender o fato de que tanto a música totalmente determinada como a música totalmente indeterminada reivindicam o mesmo compositor como ponto de partida?*

Adorno havia notado já em 1926 - um pouco antes do período tardio da obra de Webern, portanto - que em sua música temos uma desintegração do melodismo, acompanhada por um contraponto no qual a noção de voz deixa de ser operante. É tendo em mente as peças aforísticas da fase atonal livre - como as *Quatro peças para violino e piano op. 7*, as *Seis bagatelas para quarteto de cordas op. 9*, as *Cinco peças para orquestra op. 10* e as *Três peças para violoncelo e piano op. 11* - que o filósofo afirma: "O melodismo se desintegra em partículas únicas livremente cambiantes que acabam por reduzir-se a uma única altura. A disposição do todo, atomisticamente breve, prescinde de qualquer simetria. O contraponto coloca as alturas dispersas uma contra as outras de modo conciso; ele já não conhece linhas" (ADORNO, 2011b, n.p.). A *transformação do espaço musical* descrita nesta passagem se aprofunda nas obras do período dodecafônico. De fato, escrevendo décadas mais tarde, em sua *Filosofia da Nova Música*, o filósofo ressalta que Webern, ao levar o dodecafonismo à sua conclusão lógica, opera uma fusão entre a dimensão horizontal, melódica e homofônica, de um lado, e a dimensão vertical, contrapontística e polifônica, de outro (ADORNO, 2006, p.

45). Trata-se de uma tentativa de “abolir a contradição fundamental da música ocidental, a saber, aquela entre a fuga polifônica e a sonata homofônica” (ADORNO, 2006, p. 45).

Essa transformação do espaço musical será importante na recepção de Webern pelos serialistas, embora também neste caso o filósofo e os pós-webernianos avaliem o mesmo fenômeno a partir de perspectivas opostas. No ensaio ‘Webern e Schoenberg’ (1955), publicado no segundo volume da revista *Die Reihe*, Metzger argumenta que uma das principais diferenças entre os dois compositores é o fato de que Schoenberg ainda assume a figura musical como elemento fundamental de construção da obra. Em certo sentido, a música de Schoenberg não poderia ser descrita como propriamente dodecafônica ou serial, uma vez que:

Schoenberg nunca compôs com notas 'relacionadas somente umas com as outras', mas com motivos, temas e harmonias relacionadas umas às outras; em suma, seus elementos formais fundamentais já eram arranjos de notas, ainda que em suas obras mais avançadas (*Erwartung*, *Herzgewächse*, alguns movimentos de *Pierrot Lunaire* e as *Canções para Orquestra Op. 22*) estes possam ter sido desenvolvidos sobretudo de uma maneira 'atemática' (METZGER, 1958, p. 42)

A música de Webern, por sua vez, sobretudo a partir de composições como o *Trio para cordas Op. 20* (1926-7), já não apresenta figuras reconhecíveis. Não temos linhas melódicas, e os motivos e temas são reduzidos a meros intervalos. Ao invés de uma trama formada por uma ou mais linhas melódicas, temos um mosaico de intervalos justapostos em aglomerados de densidade variável. Desse modo, a escuta deixa de se dar em termos de partes ou vozes instrumentais:

Por longas passagens a obra não pode ser ouvida em partes, já que os instrumentos não mantêm mais nenhuma relação fixa em termos de registro, mas se entregam a mudanças de registro constantes, frequentemente cruzando umas às outras em grandes saltos - e também porque cada parte é em si mesma dispersa por meio da interpolação de pausas e da sutilmente manuseada alternância entre *arco* e *pizz* (METZGER, 1958, p. 44).

Isto é, a redução dos elementos fundamentais da construção da obra a intervalos, somada à inconstância das partes instrumentais em termos de registro e timbre, desfaz a linearidade mínima necessária para que algo como uma voz seja escutado.

A diferença apontada por Metzger pode ser vista com clareza já nas primeiras composições dodecafônicas de Schoenberg e Webern. Ao passo que Schoenberg costuma



apresentar as doze notas da série como um tema, em uma linha contínua, Webern costuma quebrar a série e distribuir seus intervalos entre os diferentes instrumentos. Mesmo em obras em que temos uma concepção mais linear, com cada instrumento tocando uma forma da série como uma linha, seu tratamento da instrumentação e da distribuição das alturas pelo registro faz com que a possibilidade de uma escuta linear seja anulada. No 'Prelúdio' de sua *Suíte para piano* Op. 25 (1921-3), por exemplo, Schoenberg utiliza ao longo de toda a obra contraposições entre pares de formas da série, apresentando sempre uma forma da série na mão direita e outra na mão esquerda do piano. Nos compassos iniciais, a forma original da série (E-F-G-Db-Gb-Eb-Ab-D-B-C-A-Bb) é apresentada como um tema pela mão direita, acompanhada pela série transposta em um trítono (Bb-Cb-Db-G-C-A-D-G#-F-F#-Eb-E)<sup>108</sup>, como podemos ver na imagem a seguir:



Figura 12: Compassos iniciais do 'Prelúdio' de Schoenberg.

Já na canção *Armer Sünder, du'*, a primeira das *Três rimas tradicionais* Op. 17 (1924-5), Webern não apresenta a série como um tema, mas se vale dela para criar um conjunto de figuras musicais que podem ser distribuídas pelos diferentes instrumentos e escutadas simultaneamente:

<sup>108</sup> Ao longo da peça, é possível escutar a recorrência de díades que ocorrem em ambas as séries dos pares utilizados a cada momento. Nesses compassos iniciais, cabe destacar a ocorrência da díade G4-Db4 na mão direita, respondida por Db3-G3 na mão esquerda, ou então da díade Ab4-D4, respondida com D3-G#2. Para uma análise detalhada do modo como Schoenberg transforma os diferentes graus de redundância na relação entre os pares de séries utilizados a cada momento da obra em um fator estruturador da forma, ver Boss (2014).

Anton Webern, Op. 17

I

**Gemächlich** (♩ = ca 56)  
*Leisurely*

**Gesang**  
(Voice)

**Geige**  
(Violin)

**Klarinette in B $\flat$**   
(Clarinet)

**Baß-Klarinette in B $\flat$**   
(Bass-Clarinet)

Ar - mer Sün - der,  
Wretch - ed sin - ner,

du, die Er - do ist dein  
you, the earth it is your

con sord. mit Dämpfer

pizz. arpo

Figura 13: Compassos iniciais de 'Armer Sünder, du', com as notas da série numeradas (e com os clarinetes em B $\flat$ ).

O uso de seqüências de quatro ou cinco notas da série em uma mesma figura contínua que vemos no início do Op. 17 nº1 será abandonado nas obras posteriores, em que Webern reduz ainda mais as unidades mínimas do tecido musical, lidando com pequenas figuras de três notas ou com simples intervalos. Mas já aqui a pulverização da série chega a um grau notável, como podemos ver em passagens como a seguinte, em que todas as doze notas da série são tocadas em um único tempo:

Figura 14: Passagem de 'Armer Sünder, du' em que as doze notas da série são apresentadas em um único tempo.

Metzger não está sozinho quando descreve nesses termos a diferença entre Schoenberg e Webern. Como vimos, o fato de Schoenberg não abandonar a noção de voz e, por conseguinte, seguir compondo segundo a tradição de escrita motivico-temática é visto por figuras como Boulez como uma contradição inaceitável<sup>109</sup>. Ao invés de buscar um novo princípio composicional adequado à organização pré-composicional do material em termos seriais, Schoenberg - que, afinal, sempre afirmou compor *música* dodecafônica, e não *música dodecafônica* - seguiria compondo segundo princípios convencionais. As objeções dirigidas por Cage contra seu antigo professor vão no mesmo sentido. Em contraste com a elaborada polêmica de Boulez no artigo 'Schoenberg está morto', Cage formula sua visão em pequenos aforismos cortantes, como: "Minha objeção à música de Schoenberg: não é moderna (é como Brahms)" (CAGE, 2013, p. 44). Ou ainda, em um simples jogo de palavras que resume bem toda a recepção da música dodecafônica no pós-Guerra: "Berg, Schoenberg, Webern. Uma outra pontuação esclarece a matéria: Berg-Schoenberg; Webern" (CAGE, 2013, p. 43).

Podemos dizer, portanto, que tanto Boulez como Cage consideram um anacronismo o fato de Schoenberg usar a série como um tema, apresentando as doze notas em uma linha melódica. Podemos dizer ainda que tanto Boulez, representante da música totalmente determinada inspirada por Webern, como Cage, representante da música totalmente indeterminada inspirada por Webern, tomam como ponto de partida a desintegração do melodismo e da noção de voz. A trajetória de ambos foi determinada pelo fascínio por uma música que abole o plano musical tradicional baseado na oposição entre as dimensões horizontal e vertical em favor de um novo espaço musical *diagonal*, uma música sem melos e

<sup>109</sup> cf. a seção 2.3.1 *Webern segundo os pós-webernianos*.

sem voz que se impõe à escuta como algo irredutivelmente *não-humano*<sup>110</sup>. Veremos mais adiante como a busca pela impessoalidade, pela liquidação da agência do sujeito composicional, uniu por um breve momento figuras tão díspares como Boulez e Cage ao redor de um mesmo ideal<sup>111</sup>. Por ora, parece-nos importante ressaltar que tanto Boulez como Cage são incapazes de enxergar a dimensão dialética da expressão não-humana da música de Webern, algo sublinhado por Adorno. Ambos tomam de suas obras tardias a meia-verdade adequada a seus respectivos projetos composicionais.

Para o filósofo, a expressão não-humana de Webern é produto de um imbricamento entre a totalização e a anulação da imposição violenta da vontade do sujeito composicional ao material. Sobretudo nas obras mais bem-sucedidas da produção dodecafônica de Webern, a integração sem restos do material musical mediante a atividade formadora do sujeito leva a uma anulação da própria subjetividade. Daí formulações como: “O Trio [Op. 20] é construído até a última nota e, ainda assim, não tem nada construído: a violência do espírito formador e a não-violência de um ouvido que, ao compor, meramente escuta passivamente sua própria composição, passam de uma à outra até à identidade” (ADORNO, 1999, p. 100). Na recepção do pós-Guerra, essa dialética se dissocia em seus extremos. O controle total e a total ausência de controle, a violência formadora e a recusa da violência formadora, ao invés de serem, como em Webern, opostos que passam dialeticamente um no outro, tornam-se as bases não-dialéticas do serialismo integral e da música indeterminada, respectivamente. Nesse sentido, podemos dizer que *a interpretação adorniana de Webern a um só tempo ilumina e supera as conclusões opostas tiradas da obra weberniana no pós-Guerra*. De certo modo, Cage e os serialistas podem legitimamente reivindicar Webern seja para aprofundar a dominação técnica do material, seja para abandoná-la; seja para manipular a natureza musical até às minúcias da estrutura espectral do som, seja para rejeitar qualquer forma de racionalização em favor da pura natureza acústica. Ambas as abordagens possuem uma razão de ser e, ao mesmo tempo, ambas são limitadas e parciais.

Lembremos como Adorno insiste que, em Webern, todo o esforço construtivo tem como objetivo aproximar a música do ideal do som puramente natural, intocado. Como ele coloca em seu pequeno artigo de 1932 a respeito do compositor:

---

<sup>110</sup> A respeito do espaço diagonal em Webern, ver sobretudo o verbete ‘Anton von Webern’ em Boulez (2008) e a conferência ‘Técnica musical’ em Boulez (1986). Boulez (1986, p. 131) é um dos autores que nota a questão da abolição da noção de voz instrumental na obra de Webern - embora sua argumentação siga no sentido de identificar também, em algumas de suas obras, elementos para uma reconstrução da noção de voz em um contexto pós-serial.

<sup>111</sup> cf. a seção 3.2.2 *Maneiras de recusar a semelhança entre música e linguagem*.

Essa é a contradição mais profunda e mais frutífera da obra de Webern: a arte dotada da técnica composicional mais extrema, da consciência crítica mais alerta e da disciplina formal mais consciente serve somente para despir a música de todas as regras previamente dadas, de todos os vínculos estabelecidos arbitrariamente pelo espírito, de toda arquitetura e de toda simetria, até que ela soe verdadeiramente como o canto de um melro engaiolado (ADORNO, 2008b, n.p.)

Ou então, décadas mais tarde, na *Teoria Estética*:

Com meios humanos, a arte gostaria de realizar a linguagem daquilo que não é humano. A pura expressão das obras de arte, libertas de qualquer interferência coisificada, e mesmo de todos os elementos assim chamados naturais, converge com a natureza, tal como nas obras mais autênticas de Webern o puro tom, ao qual elas se reduzem por força da sensibilidade subjetiva, se reverte dialeticamente em um som natural: certamente, no som da linguagem de uma natureza eloquente, e não no retrato de uma parte da natureza (ADORNO, 2002b, p. 78).

Ao escrever as passagens acima, Adorno certamente tinha em mente o profundo amor que Webern nutria pela natureza. Esse amor é visível não somente na escolha dos poemas de suas canções, mas também em seus escritos e em suas cartas. A paixão do compositor, que costumava caminhar pelas montanhas levando consigo um manual de botânica, se dirigia sobretudo àquilo que, na natureza, aparece como não-humano. É justamente com esse aspecto não-humano da natureza, com o que há nela de mais estranho e incomunicável, que ele sentia maior afinidade, como podemos ver na seguinte passagem de uma carta enviada a Berg em 1919:

Eu estive em Hochschwab. Foi glorioso: porque para mim não se trata de esporte ou divertimento, mas de algo inteiramente diferente, de uma busca pelo mais elevado, pelo que quer que na natureza corresponda àquelas coisas que eu gostaria de *tomar como modelo para mim*, que eu gostaria de ter dentro de mim. E como foi frutífera a minha viagem! Os vales profundos com seus pinheiros e suas plantas misteriosas - estas possuem um grande apelo para mim. Mas não por serem tão 'belas'. O que me comove não é a bela paisagem, as belas flores no sentido romântico usual. Meu objeto é o sentido profundo, infundável e inexaurível de todas as manifestações da natureza, especialmente destas (WEBERN, 1958, p. 17; grifo nosso)<sup>112</sup>.

Se Webern escolhe como modelo não as belas paisagens e as belas flores, mas os vales profundos e as plantas misteriosas, é porque compreende, à sua maneira, que a arte “procura

---

<sup>112</sup> Sabe-se que Webern, em seus cadernos de esboços, associava suas séries dodecafônicas a plantas específicas que encontrava em suas expedições pelas montanhas (SHREFFLER, 1999, p. 251).

imitar uma expressão que não seria interpolada pela intenção humana” (ADORNO, 2002b, p. 78). Na medida em que a obra de arte, mediante a construção rigorosa, intensifica sua própria reificação, ela se aproxima da linguagem muda das coisas. Ao fazê-lo, ela “irrompe para fora da esfera do retrato das emoções e se transforma na expressão daquilo que nenhuma linguagem dotada de sentido é capaz de alcançar” (ADORNO, 2002b, p. 60). A eliminação de toda a subjetividade contingente se dá por meio do sujeito, de seu esforço composicional de crítica do ornamento. A elaboração formal rigorosa, na medida em que dissolve todas as figuras expressivas individuais na totalidade da forma, transforma a própria forma em uma figura expressiva. Sendo assim, podemos dizer que a expressão não é mera cópia de sentimentos subjetivos, mas sim “o rosto queixoso [*klagende*] das obras de arte” (ADORNO, 2002b, p. 111). A verdadeira expressão da obra de arte é uma linguagem sem intenção, a qual emerge da elaboração composicional de figuras musicais permeadas de intenção expressiva<sup>113</sup>. Ou seja, a forma estética como um todo se torna um gesto na medida em que dissolve, mediante sua lei formal, todos os gestos expressivos individuais.

Essa dissolução de todas as intenções individuais na totalidade da forma confere à arte sua linguagem própria, em oposição a uma linguagem que comunica as intenções humanas:

Quanto mais a arte é integralmente organizada como um objeto pelo sujeito e despida de intenções subjetivas, mais articuladamente ela fala segundo o modelo da linguagem significativa não conceitual e não enrijecida. (...) Ao longo da trajetória de sua racionalidade, e por meio dela, a humanidade torna-se consciente na arte daquilo que a racionalidade apagou da memória, e de que a segunda reflexão serve para nos lembrar (ADORNO, 2002b, p. 67).

Como podemos ver, a intensificação da racionalidade seria, para Adorno, a única maneira de redimir a natureza suprimida pelo avanço da própria racionalidade<sup>114</sup>. Esse processo de “transformação da linguagem comunicativa em linguagem mimética” (ADORNO, 2002b, p. 112) é capaz de atingir o espontâneo e o involuntário por meio da espiritualização e da técnica<sup>115</sup>.

<sup>113</sup> "O todo é realizado contra as intenções: ele as integra por meio da negação de cada intenção individual indeterminada. A música enquanto todo salva as intenções, não ao diluí-las em uma intenção mais abstrata e mais elevada, mas ao se prontificar, no instante em que se cristaliza, a evocar o desprovido de intencionalidade" (ADORNO, 2002a, p. 116).

<sup>114</sup> "As tendências quasi-rationais da arte - o resultado da subjetivação -, tais como a rejeição crítica dos topoi e a organização interna completa das obras individuais, aproximam-se progressivamente, embora não por imitação, de algo natural que foi velado pelo domínio do sujeito onipotente; se o dito 'a origem é a meta' se aplica em algum lugar, é na arte" (ADORNO, 2002b, p. 66).

<sup>115</sup> Adorno (2002b, p. 114) chama isso de “paradoxo subjetivo da arte: produzir aquilo que é cego, a expressão, por meio da reflexão, isto é, por meio da forma; não racionalizar o cego, mas produzi-lo esteticamente, 'fazer coisas acerca das quais não sabemos o que são'”.

Somos levados a atentar, portanto, ao fato de que a técnica artística entretém uma relação de duas mãos com o sujeito artístico. Por um lado, enquanto "braço estendido do sujeito que domina a natureza", a técnica aproxima o sujeito da obra, fazendo com que toda a matéria morta e contingente seja eliminada ou redimida pela mediação subjetiva (ADORNO, 2002b, p. 29). É através do domínio técnico do material que o sujeito remove tudo aquilo que lhe é estranho e indiferente, tudo aquilo que é meramente convencional. Por outro lado, a técnica também "remove a contingência do indivíduo que produz a obra", de modo que quanto maior é a centralidade da técnica, mais impessoal e coletiva se torna a atividade do sujeito artístico (ADORNO, 2002b, p. 60). Ao mesmo tempo em que a técnica faz com que o sujeito torne a obra *sua*, ela também faz com que ele deixe de falar com sua própria voz, passando a ser somente um veículo para algo que fala *através* dele. Em outras palavras, é ao se aprofundar a dominação da natureza que se pode dar voz à natureza suprimida.

A expressão associada às obras de arte mais intensamente espiritualizadas, mais integralmente determinadas pelo esforço construtivo do sujeito, não é uma expressão deste sujeito. Podemos dizer que estamos diante de uma *expressão intransitiva*, isto é, de uma expressão que é "a antítese da expressão *de algo*" (ADORNO, 2002b, p. 112; grifo nosso)<sup>116</sup>. É possível localizar elementos da concepção adorniana da expressão musical nas reflexões de Benjamin acerca da linguagem. Em 'Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem' (1916), Benjamin sustenta que aquilo que há de mais fundamental na experiência das línguas não é a apreensão de um conteúdo comunicado *por meio* da linguagem, mas sim a impressão *imediate* produzida pelo encontro com a própria configuração linguística. Segundo essa concepção, toda linguagem no fundo tem a si mesma como seu único e exclusivo conteúdo: "A resposta à pergunta 'O que comunica a linguagem?' deve ser: 'Toda linguagem comunica-se a si mesma'" (BENJAMIN, 2013, p. 53)<sup>117</sup>. Ou seja, não temos um conteúdo, que

<sup>116</sup> Sobre a noção de expressão intransitiva, ver Duarte (2008), Paddison (2010) e Safatle (2022). Como bem nota Safatle, a expressão musical não deve ser tomada nem como "expressão egológica ('exteriorização de si')" nem como "expressão posicional ('descrição de objetos') (...)" (SAFATLE, 2022, p. 161). "Ela não é 'expressão de algo', não fala sobre algo que seria sua referência última, por isso é desprovida de força denotativa. Se ela se contentasse em falar sobre 'algo', dificilmente escaparia à condição de reiteração discursiva de um estado dado de coisas, contextual e localizado. Ela seria solidária da repetição do que é atualmente presente ou, no máximo do que é atualmente possível, reduzindo-se à condição de descrição objetivadora, não de expressão. Por outro lado, ela não é a realização de uma intenção significativa do sujeito, ela não é 'expressão de mim mesmo', por isso é desprovida de sentido. Se fosse realização de uma intenção significativa contextualmente localizada, ela seria a posição de um projeto da consciência, não uma obra de arte capaz de mobilizar dinâmicas inconscientes que não podem ser apropriadas sob a forma da consciência, que não podem se determinar como propriedades da consciência" (SAFATLE, 2022, p. 174-5). Essa descrição nos parece precisa, muito embora a conclusão que se tira daí, a saber, a de que a expressão seria um "processo de desconstituição semântica" ou a "*manifestação da inquietude da linguagem em relação ao sentido e à referência*" nos pareça se afastar do marco teórico adorniano, em direção a uma elaboração original a respeito da expressão musical.

<sup>117</sup> Para uma discussão detalhada da teoria da linguagem de Benjamin e de seu impacto no pensamento de Adorno, ver o capítulo 'O conceito de linguagem em Benjamin e a *Teoria Estética* de Adorno' em Duarte (2008).

existe independentemente da linguagem, sendo comunicado por um falante que se vale da linguagem como um instrumento. Ao contrário, trata-se aqui de atentar àquilo que é comunicado na própria *configuração linguística*. Não se trata da comunicação de um conteúdo externo mediante a linguagem, mas de um impacto causado pela experiência da linguagem como uma figura.

Adorno incorpora os motivos teológicos de Benjamin em suas reflexões sobre a relação entre música e linguagem, como podemos ver na seguinte passagem:

Em comparação com a linguagem significativa, a música é uma linguagem de um tipo completamente diferente. Aqui reside o aspecto teológico da música. O que a música diz é uma proposição a um só tempo distinta e oculta. Sua ideia é a forma [*Gestalt*] do nome de Deus. Ela é uma prece desmitologizada, liberta da pretensão mágica de fazer algo acontecer; é a tentativa humana de nomear o próprio nome - como sempre, em vão -, ao invés de comunicar significados (ADORNO, 2002a, p. 114).

O nome aqui é entendido, segundo Benjamin (2013, p. 56), como "aquilo *através* do qual nada mais se comunica, e *em* que a própria língua se comunica a si mesma, e de modo absoluto". Parece-nos digno de nota, portanto, que nas conferências 'Critérios da Nova Música', apresentadas nos cursos de Darmstadt de 1957, o filósofo afirme que o envelhecimento da nova música identificado por ele nas composições seriais e indeterminadas gira em torno da "perda do nome" (ADORNO, 2021b, p. 199).

Com efeito, parece-nos que o abandono da mediação subjetiva que se verifica em composições representativas da música de vanguarda do pós-Guerra anula a capacidade da música de dar voz à natureza suprimida. No momento em que, ao invés da dissolução das intenções expressivas em uma configuração linguístico-formal desprovida de intencionalidade, tem-se a pura e simples anulação de saída da intenção expressiva através do recurso a sistemas composicionais que reduzem ou mesmo anulam a agência do sujeito composicional, ocorre uma mudança de qualidade. A perda de tensão que caracteriza essas composições deve-se ao fato de que elas realizam de modo concreto e literal a não-intencionalidade que deveria ser produzida de forma mediada pela intencionalidade. Como nota Adorno, a arte "se expõe ao fracasso devido à insuperável contradição entre a ideia de tornar o mudo eloquente, o que exige um esforço desesperado, e a ideia daquilo que resultaria de tal esforço, a ideia daquilo que é pura e simplesmente não-intencional" (ADORNO, 2002b, p. 78). Esse fracasso é o produto do sucesso das obras da nova música envelhecida, que partem em dois a dialética entre expressão e construção que encontramos em



Webern em favor de um salto direto para a materialidade não-intencional do som, passando por cima do sujeito composicional.

### 3.1.3 Feldman contra os pós-webernianos (e Cage)

Em termos semelhantes aos de Cage, Feldman enxerga em Webern um possível ponto de partida para uma renovação da linguagem musical. Para ele, Webern parecia abrir caminho para uma música caracterizada por "um mundo sonoro mais direto, mais imediato, mais físico do que existiu até então" (FELDMAN, 2000, p. 5). O mais relevante, da perspectiva de Feldman, é a abordagem em larga medida empírica que ele encontra nas obras atonais livres de Webern. Sua relação com a Segunda Escola de Viena, ao contrário do que se passa tanto no caso dos serialistas como no caso de Cage, privilegia a produção anterior ao dodecafonismo. Segundo ele, "[a]s melhores peças que Webern, Berg e Schoenberg escreveram foram nesses anos em que Webern só tinha a escala cromática no canto da página e estava só selecionando as notas, sabe. Quanto mais o sistema foi formalizado e, até certo ponto, compreendido, houve uma deterioração na arte" (FELDMAN, 2006, p. 164)<sup>118</sup>. Em outras palavras, o melhor Webern seria o Webern que compõe de ouvido, que recorre à escuta a todo momento para decidir se o acorde certo é este ou aquele, que tateia os sons sem saber ao certo para onde eles o irão levar<sup>119</sup>. É esse o compositor que serve de modelo para Feldman, alguém que insistia no fato de que a música deve ser feita à mão: "Eu sou como um alfaiate. Faço as botoneiras à mão. O terno veste melhor" (FELDMAN, 2006, p. 208).

A situação ideal seria, para Feldman, aquela em que a crítica do material é realizada pela inervação de sua tendência histórica pelo ouvido crítico. Segundo ele, o problema do método dodecafônico é que com ele Schoenberg "encontrou sua Utopia, seu Éden, seu Paraíso Perdido; ele encontrou aquilo que todo mundo quer tanto na vida como na arte - um sistema infalível de unidade" (FELDMAN apud HERZFELD, 2009, p. 222). O preço a pagar por essa utopia seria a redução da concentração no momento da composição. Ou seja, no momento em

<sup>118</sup> Em seus cadernos de esboços dos anos 1970 e 1980, é possível ver que Feldman procedeu precisamente desse modo na escrita de peças como *Violin and Orchestra* (1979) e *For Samuel Beckett* (1987). O compositor tinha sempre a seu lado uma lista com as doze notas do total cromático, de modo a poder riscá-las uma a uma enquanto escrevia, controlando a velocidade com que o total cromático era preenchido (NOBLE, 2016, p. 124).

<sup>119</sup> Feldman acredita que a perda da centralidade da escuta que se segue ao estabelecimento do método dodecafônico afeta inclusive a sensibilidade aos timbres e, portanto, a qualidade da orquestração: "Eu acho que o último Webern foi uma péssima influência nesse sentido, e é um tanto desconcertante, porque a combinação de cores nas *Seis peças para Orquestra*, por exemplo, não poderia ser melhor. Impecável! Sensacional! Mas quando ele ficou mais conceitual e teve a ideia de usar um saxofone para tocar um *cantus firmus*..." (FELDMAN, 2006, p. 198). Isso vai no mesmo sentido da discussão anterior sobre o caráter didático da orquestração de peças como o *Concerto Op. 24* - cf. a seção 2.3.2.3 *Fetichismo da série*.

que o método dodecafônico em certo sentido assume o volante, não temos mais “aquela intensidade concentrada, aquela habilidade de fazer lances ousados” que Feldman (apud HERZFELD, 2009, p. 222) encontra nas obras atonais livres. E para ele, que se gabava de compor diretamente à tinta, de modo que cada lance composicional deveria ser decisivo e definitivo, essa perda de concentração é algo da maior gravidade. A partir do momento em que um método composicional é estabelecido, o ouvido, que antes tomava para si a tarefa de controlar as figuras musicais e sua sucessão, tende a relaxar. É nesse sentido que, para Feldman (2000, p. 65): "Controle do material não é realmente controle. É apenas um mecanismo que traz os benefícios psicológicos do processo”.

Notemos, no entanto, o que ele diz logo a seguir, a saber, que também “abdicar do controle não traz mais do que os benefícios psicológicos de uma abordagem não-sistemática. Em ambos os casos, o que nós ganhamos é o conforto intelectual de ter tomado uma decisão” (FELDMAN, 2000, p. 65). É aqui que podemos ver a diferença entre Feldman e Cage. Cage via uma alternativa clara entre o controle total da composição levado adiante no serialismo e o abandono total do controle que caracteriza sua própria obra. Como ele coloca na conferência ‘Música experimental’ (1957), é preciso optar por um dos dois caminhos: é possível, como os serialistas, partir de Webern e dos novos recursos eletrônicos para aprofundar o domínio técnico do material; ou então “abandonar o desejo de controlar o som, limpar a mente da música, e partir para a descoberta de meios de deixar os sons serem eles mesmos, ao invés de veículos para teorias feitas pelo homem ou para a expressão dos sentimentos humanos” (CAGE, 1961, p. 10). Feldman dirá que seu problema com Cage é que ele se decidiu (FELDMAN, 2000, p. 30), ao passo que ele, ao invés de tomar uma decisão, de tomar partido de uma dada metodologia na prática da composição, procura fazer aquilo que ele mesmo não sabe o que é. Sua postura se assemelha à de pintores como Philip Guston, que procurava enfrentar seus materiais sem ter uma imagem prévia da pintura que gostaria de realizar, e sem ter uma concepção prévia dos métodos de sua realização. Somente assim seria possível, nas palavras de Guston (apud BERNARD, 2002, p. 191), “fazer o que ainda não se fez, nem se viu fazer. Aquilo que ainda não se sabe como fazer”.

A ideia de que a adoção de métodos composicionais como o serialismo ou as operações de acaso cageanas<sup>120</sup> traz benefícios psicológicos e conforto intelectual, mas também perda de concentração e relaxamento, é muito próxima daquilo que encontramos nas

---

<sup>120</sup> Embora seja sempre elogioso em relação à obra de Cage, Feldman rejeita seu discurso sobre sua própria obra. Para ele, “[o] acaso é o procedimento mais acadêmico já inventado, porque ele se define imediatamente como uma técnica” (FELDMAN, 2000, p. 1).

intervenções de Adorno no debate musical do pós-Guerra. Os paralelos entre as formulações do compositor e do filósofo são particularmente visíveis no ensaio ‘A ansiedade da arte’ (1965), no qual Feldman se volta contra a eliminação do sujeito na prática composicional. A busca por segurança, destacada por Adorno como um aspecto central da música a partir do momento em que o indivíduo, tolhido pelo poder dos monopólios, deixa de confiar em sua própria sensibilidade, também é apontada por Feldman em passagens como a seguinte: "O que os compositores aparentemente buscam hoje é uma posição técnica infalível. Embora eles aleguem ser muito seletivos, muito responsáveis por suas escolhas, o que eles de fato escolhem é um sistema ou método que, com precisão de máquina, escolhe por eles" (FELDMAN, 2000, p. 26)<sup>121</sup>.

O cerne do ensaio é a distinção entre a ansiedade do artista e a ansiedade da arte. Para Feldman, a primeira diz respeito às inseguranças do artista, seu medo de fracassar. Ela o leva a procurar amparo em tudo aquilo que possa oferecer alguma segurança, ainda que ilusória. E a mais útil das ilusões seria a ideia de um progresso histórico na arte. Partindo dessa ideia, o artista passa a acreditar que sabe o que deve fazer, e pode dizer para si mesmo e aos demais porque deve fazê-lo. Os serialistas, por exemplo, sabem que devem generalizar o princípio serial, dando continuidade e superando o dodecafonismo, que havia aplicado esse princípio somente às alturas. Eles somente executavam aquilo que era exigido pela história, dando continuidade à eterna expansão da dominação da natureza musical. No limite, na música serial as composições passam a ser vistas como pesquisas ou experimentos, por meio dos quais as fronteiras da dominação do material são expandidas passo a passo. Como bem coloca Zagorsky (2009, p. 299): “Sob esse novo paradigma, cada novo experimento, cada nova composição, fornecia a solução para aquilo que era percebido como o problema do dia, e trazia consigo um novo problema, que demandava novas soluções”. Assim, no momento em que Feldman escreve seu ensaio, o serialismo já havia expandido seus domínios para muito além das alturas, durações e dinâmicas. Em obras do final dos anos 1950 e do início dos anos 1960, vemos o tratamento serial dos *tempi*, da distribuição dos sons pelos espaço, de elementos textuais e mesmo de ações realizadas pelos intérpretes, desembocando nos

---

<sup>121</sup> Essa queixa será repetida *ad nauseam* pelo compositor até o final de sua vida, como podemos ver nesta passagem de uma entrevista de 1984, na qual reclama de seus estudantes de composição: "Eles acham que música é fácil! Eles estão procurando por uma forma de não precisar fazer mais nada! *Gar nichts!* Nada! Eles estão procurando pelo conceito, o Cálice Sagrado!" (FELDMAN, 2006, p. 187).

*happenings* e no teatro musical experimental (ZAGORSKY, 2009)<sup>122</sup>. Todos esses desdobramentos foram legitimados à luz de uma mesma narrativa progressista<sup>123</sup>.

É contra isso que Feldman defende a ansiedade da arte. Para ele, "(...) há uma diferença entre as muitas ansiedades de um artista tentando fazer algo, tentando encontrar salvaguardas contra o fracasso, e a ansiedade da arte" (FELDMAN, 2000, p. 30). Esta última emerge quando o artista, ao invés de se referenciar na história, situando sua obra como o próximo passo no progresso da dominação do material musical, se limita a enfrentar "os próximos dez minutos" sem saber *a priori* como fazê-lo (FELDMAN, 2000, p. 20). Isto é, ela emerge quando ele se vê obrigado a escolher quais notas e quais acordes deve escrever, aqui e agora, sem que seja possível justificar suas escolhas com referência a algo além da própria escuta. É nesse sentido que Feldman (2006, p. 200) dizia estar envolvido não com as doze notas como um conceito, mas com a realidade das 86 teclas do piano. Seria preciso retornar ao piano a todo momento para escolher as notas, sem apoio em nenhum tipo de plano pré-composicional ou sistema de geração do material<sup>124</sup>. A ansiedade da arte, portanto, está associada ao ato de *compor sem diretriz*, para usar uma expressão cara a Adorno.

Ao mesmo tempo, segundo Feldman, a ansiedade da arte não está associada à auto-afirmação egóica do compositor. Muito pelo contrário, ela é entendida como algo que "aparece quando a arte se separa daquilo que sabemos, *quando ela fala com sua própria emoção*" (FELDMAN, 2000, p. 32; grifo nosso). Ou seja, trata-se da ansiedade relacionada a fazer algo que ainda não se sabe o que é. A arte que fala com sua própria emoção, ou então,

---

<sup>122</sup> Adorno é preciso ao notar, no ensaio 'A arte e as artes', que esse imbricamento dos gêneros artísticos depende de certa insensibilidade à natureza dos materiais. Isto é, constrói-se com sons do mesmo modo neutro que se constrói com elementos visuais, espaciais e textuais: "Quanto mais os meios de construir conexões dos gêneros artísticos particulares se expandem para além dos recursos herdados, e ao mesmo tempo se formalizam, tanto mais os gêneros se subordinam a um meio idêntico" (ADORNO, 2021, p. 246).

<sup>123</sup> Embora no ensaio o foco de Feldman seja a crítica ao serialismo, ele sustenta em outros textos que também artistas ligados a cenas mais experimentais ou *underground* estão sujeitos a dinâmicas academicistas, nas quais as obras são legitimadas mediante sua inserção em uma linha evolutiva: "Todo o temperamento desse período é basicamente acadêmico, acadêmico por estar baseado no trabalho de outras pessoas. Isso já basta para torná-lo acadêmico. Para mim, não há diferença entre a escrita extrema e mecânica de Milton Babbitt e a escrita extrema e compulsiva de La Monte Young" (FELDMAN, 2006, p. 15). De fato, a lógica do experimento e da pesquisa estaria presente mesmo na música de concerto tradicional, como podemos ver em passagens como: "Não, eu não acho que minha música seja experimental. Eu acho que Beethoven é experimental, porque ele estava de fato procurando por algo; ele estava tentando quebrar o [piano do fabricante] Bechstein porque ele não tinha som o bastante. Eu não estou procurando nada" (FELDMAN, 2006, p. 26).

<sup>124</sup> Feldman teria defendido isso em resposta a Stockhausen, que acreditava que ele tinha algum sistema composicional secreto. Em uma entrevista de 1966, a história é contada da seguinte maneira: "Eu passei um final de semana com o Karlheinz Stockhausen, e ele tinha muitas partituras minhas, e ele as levou ao seu quarto e me deu boa noite. E ele desceu na manhã seguinte e disse 'Eu sei que você não tem nenhum sistema, mas qual é o seu segredo?'. E eu disse a ele, 'Bom, Karlheinz, eu não tenho segredo nenhum, mas se eu puder te dizer uma coisa, eu te aconselho a deixar os sons em paz; não os empurre; porque eles são muito parecidos com seres humanos - se você os empurra, eles te empurram de volta. Então, se eu tivesse um segredo, ele seria 'não empurre os sons'. E ele se inclinou sobre mim e disse, 'Nem um pouquinho?'" (FELDMAN, 2006, p. 28).

como Feldman (2000, p. 75) define em outro ensaio, a arte que promove a “Experiência Abstrata”, não é produzida nem pelo controle total nem pela total ausência de controle, dado que ambas essas abordagens dependem da liquidação do sujeito composicional; mas ela tampouco é produzida *pelo* sujeito, mas somente *através* dele. Não se trata de uma objetificação do Eu do artista, mas de algo estranho a qualquer figura do Eu. Essa emoção ou experiência emerge a partir da reação espontânea da escuta ao material musical, uma reação que inerva tendências sociais profundas e que possui, no limite, um caráter inconsciente. Ela depende de escolhas composicionais baseadas, em última análise, no gosto do compositor, mas somente na medida em que este é entendido não como expressão de sua egoidade, mas como "o mais fiel sismógrafo da experiência histórica" (ADORNO, 1993, p. 127).

### 3.2 *As partituras gráficas de Feldman*

#### 3.2.1 *Indeterminação e libertação do intérprete?*

A Escola de Nova Iorque foi um grupo notavelmente heterogêneo. Em 1950, Cage era um compositor relativamente conhecido no meio da vanguarda musical, beirando os 40 anos de idade, que já havia realizado concertos bem sucedidos, como a apresentação de suas peças para percussão no MoMA em 1943 e de suas peças para piano preparado no Carnegie Hall em 1949. Por intermédio de Boulez, com quem Cage manteve uma correspondência regular no final dos anos 1940, sua música começava a ser conhecida também na Europa, sobretudo suas *Sonatas e Interlúdios* (1946-48) para piano preparado. Feldman e Tudor, por outro lado, eram jovens músicos desconhecidos, ao passo que Wolff era ainda um adolescente de 16 anos, que fazia aulas com Cage e compunha nos intervalos das tarefas escolares. Sendo assim, é natural que Cage tenha sido tomado como uma espécie de líder do grupo, e Feldman como um de seus discípulos. Em outras palavras, a Escola de Nova Iorque tende a ser vista como uma versão estadunidense da Segunda Escola de Viena. No entanto, se nesta Schoenberg de fato ocupa o lugar de mentor intelectual, na Escola de Nova Iorque não há uma hierarquia clara entre os membros. Trata-se menos de uma 'escola', e mais de um encontro de músicos unidos por certa afinidade intelectual e pelo propósito comum - ao menos até certo ponto - de introduzir elementos de acaso e indeterminação na música<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> Além disso, a Escola de Nova Iorque teve uma existência curta. O grupo, que sempre teve um caráter informal, nunca foi oficialmente fundado ou dissolvido, mas podemos dizer que deixou de existir por volta de 1953, quando seus membros se dispersaram por cidades diferentes (NICHOLLS, 2002, p. 52).

Na realidade, parece-nos que não foi a obra do compositor mais experiente que determinou os rumos da obra do compositor mais jovem, mas o contrário. De fato, em entrevista concedida ao musicólogo Paul Griffiths em 1972, Feldman (apud GRIFFITHS, 1972, p. 758) é categórico quanto a isso: "Minha música não mudou quando eu conheci Cage, na verdade foi o oposto disso: a música dele mudou quando ele me conheceu". Em uma das longas conversas difundidas por rádio que Cage teve com Feldman em 1966-67, o próprio Cage chega a dizer que o elemento disparador da produção da assim chamada Escola de Nova Iorque foram as partituras gráficas de Feldman:

Foi de fato a sua música que abriu tudo, sua peça, como é que ela se chamava, eu acho que a primeira delas era para piano (...). David Tudor e eu estávamos no outro quarto. Você nos deixou e escreveu essa peça gráfica, concedendo-nos essa liberdade de tocar nessas três tessituras - agudo, médio e grave - e então nós entramos e tocamos a peça, e foi então que o mundo musical mudou (CAGE apud CLINE, p. 10).

Cage tem em mente aqui as peças da série *Projections*, escritas entre 1950 e 1951. Originalmente escritas em papel milimetrado, as *Projections* estão entre as primeiras partituras gráficas da história. Feldman se limitou a indicar os registros e as durações, através da posição de cada evento na página e da quantidade de quadrados ocupados por ele. De modo bastante similar ao que temos em uma partitura convencional, portanto, o eixo vertical organiza as alturas do grave ao agudo e o eixo horizontal organiza a sucessão temporal. A novidade das partituras gráficas é o fato de elas deixarem as alturas indeterminadas. Ou seja, o instrumentista sabe que deve tocar, em um dado momento, uma nota grave e longa, mas é livre para escolher qual altura tocar. O que Cage enfatiza em seu comentário é justamente essa relação entre a indeterminação e a liberdade, uma relação que ele próprio desenvolveu de maneira radical em suas composições dos anos 1950 em diante<sup>126</sup>.

A obra musical e os escritos de Cage se tornaram muito conhecidos na década de 1960, sobretudo a partir de um bem-sucedido concerto de retrospectiva de 25 anos de carreira realizado em 1958 e da publicação de *Silêncio*, em 1961. Sendo assim, sua interpretação das partituras gráficas de Feldman, as quais, como vimos, foram importantes na definição dos rumos de sua própria música, acabou por se estabelecer como a recepção oficial. A obra de Feldman passou a ser vista a partir de uma perspectiva externa, e muitos comentadores foram

---

<sup>126</sup> A primeira partitura gráfica de Cage, *Imaginary Landscape 5* para quarenta e dois rádios, foi composta com base no modelo estabelecido pelas *Projections* (NICHOLLS, 2002, p. 42). Em pouco tempo, porém, Cage levaria seus experimentos gráficos muito além dos modestos quadrados de Feldman, culminando em partituras como a do *Concerto para piano e orquestra* (1958), na qual temos 84 tipos diferentes de notação gráfica.

levados a acreditar que Feldman lançou mão do acaso de modo análogo a Cage (NOBLE, 2016, p. 110). No que segue, veremos brevemente que a primeira recepção dessas peças se deu com base em uma série de equívocos que fizeram com que a notação gráfica fosse tomada como uma forma de anulação do Eu ou como uma abertura para a improvisação.

Cage e Feldman costumavam frequentar um espaço em Greenwich Village conhecido como o clube dos artistas da Eighth Street ou, simplesmente 'The Club', no qual os pintores ligados ao expressionismo abstrato promoviam encontros e debates<sup>127</sup>. Nesse clube, Cage apresentou em 1950 sua célebre 'Conferência sobre o nada', na qual apresenta as ideias por trás de suas peças imediatamente anteriores ao surgimento da chamada Escola de Nova Iorque. No ano seguinte, já no contexto da exploração da indeterminação como recurso composicional que caracteriza sua obra a partir da Escola de Nova Iorque, Cage apresenta uma conferência na qual procura apresentar as ideias por trás da música de Feldman, intitulada 'Conferência sobre algo'. Trata-se, na realidade, de uma conferência sobre os novos rumos que a sua própria música havia tomado após o contato com Feldman. Com efeito, a certa altura da conferência Cage (1961, p. 139) adverte abruptamente: "Esqueci de dizer que isso não é uma palestra sobre a música de Morton Feldman"; há também uma nota introdutória na qual Cage (1961, p. 128) afirma que "alguém perguntou para Morton Feldman se ele concordava com o que eu havia dito sobre ele. Ele respondeu, 'Aquilo não sou eu; aquilo é John'".

Cage vê nos aspectos relativamente indeterminados das partituras gráficas de Feldman uma grande abertura para aquilo que escapa à intencionalidade do compositor. A responsabilidade do compositor deixaria de ser a de fazer algo, e passaria a ser a de aceitar o que quer que venha a ocorrer. Essa postura de "aceitação daquilo que acontece sem ideias preconcebidas acerca do que vai ocorrer e independentemente das consequências" é descrita como nada menos que heróica (CAGE, 1961, p. 136)<sup>128</sup>. Conforme seu pensamento largamente inspirado no Zen, Cage argumenta que Feldman aponta o caminho para uma música inteiramente independente do Eu do compositor, de seus gostos, de suas memórias e de suas pré-concepções. Ao deixar certos aspectos da escrita musical relativamente indeterminados, Feldman estaria se desfazendo da ideia da obra como o produto fechado e

---

<sup>127</sup> O clube foi fundado em 1949 por um grupo de vinte artistas, o qual incluía figuras como Franz Kline e Willem de Kooning (MATTIS, 2002, p. 60). O convívio com os pintores nesse ambiente foi decisivo na formação de Feldman. Além de Feldman e Cage, dois compositores europeus da geração anterior costumavam frequentar o local: Stefan Wolpe (1902-1972), que foi professor de composição de Feldman, e Edgard Varèse (1883-1965), com quem Feldman conviveu desde a adolescência.

<sup>128</sup> "E se alguém protestar quando chama-se Feldman de compositor, pode-se chamá-lo de herói. Mas nós todos somos heróis, se nós aceitamos o que acontece, com nossa alegria interior imperturbada" (CAGE, 1961, p. 134).

definitivo do trabalho de um artista individual, e permitindo que as decisões dos intérpretes transformem o curso da peça. Teríamos uma abertura para tudo aquilo que o intérprete venha a fazer dentro dos limites estabelecidos pela abertura da partitura à indeterminação. Mesmo os materiais musicais mais gastos e fetichizados da linguagem tonal seriam supostamente bem-vindos: "Na época atual, a época dodecafônica, não é popular permitir as relações tonais mais carne de vaca [*garden variety*]. Elas sofrem discriminação. Feldman permite que elas ocorram, se calhar de acontecer" (CAGE, 1961, p. 133).

A introdução da obra de Feldman na Europa se deu em marcos similares, a partir de conferências apresentadas em Darmstadt por Cage e por seu ex-professor de composição, Stefan Wolpe<sup>129</sup>. O próprio Feldman teve pouca presença na vida musical europeia dos anos 1950, tendo sido o compositor da Escola de Nova Iorque com menos peças tocadas nos cursos de Darmstadt<sup>130</sup>. Na conferência 'Composição como processo', apresentada nos cursos de 1958, Cage dá continuidade à linha interpretativa que inaugurou com sua 'Conferência sobre algo', afirmando que "[o]s gráficos de Feldman conferem, dentro de limites, extrema liberdade de ação ao intérprete" (CAGE, 1961, p. 52). A seu ver, a maior contribuição de Feldman é a intervenção na relação entre produção e reprodução musical, tendo em vista abalar a hierarquia existente entre compositor e instrumentista. Suas partituras gráficas são tomadas como modelos para uma música indeterminada verdadeiramente libertária. Cage as coloca acima de composições indeterminadas como *Klavierstück XI* (1956) de Stockhausen, *4 Systems* (1954) de Brown e de sua própria *Music of Changes* (1951), argumentando que

---

<sup>129</sup> Stefan Wolpe era uma das figuras que faziam uma ponte entre o modernismo europeu e a vida cultural dos EUA. Nos anos 1920, ele frequentou a Bauhaus e, mais tarde, estudou com Anton Webern. Em 1938, passou a viver em Nova Iorque. Foi professor de composição de Feldman a partir de 1946, e apresentou o aluno a Varèse e a pintores ligados ao expressionismo abstrato (JOHNSON, 2002, p. 5). Cabe mencionar de passagem que Adorno conheceu Wolpe durante seu exílio. O filósofo incluiu sua *Sonata para oboé e piano* em um dos programas de rádio que organizou para a rádio municipal de Nova Iorque (WNYC) em 1941, e escreveu uma nota elogiosa a seu respeito. Infelizmente, o último movimento da peça não foi ao ar, já que Adorno cedeu à pressão do prefeito La Guardia, que telefonou para a rádio para exigir que aquelas sonoridades atonais parassem de perturbar a população. A única referência positiva a Adorno feita por Feldman está em uma entrevista de 1980 na qual discute a obra de Wolpe, cuja sobriedade Feldman (2006, p. 92) associa à ideia de que é impossível escrever poesia após Auschwitz. A outra referência - a título de curiosidade - é uma reclamação a respeito do "trabalho porco que Adorno fez sobre Stravinsky", que teria levado seus alunos de composição a não estudar a fundo o compositor (FELDMAN, 2006, p. 191).

<sup>130</sup> A única peça de Feldman apresentada em Darmstadt foi *Two Pianos*, em 1958 (IDDON, 2013, p. xix), além de uma peça para piano tocada para ilustrar a conferência de Wolpe em 1956 - não se sabe ao certo se se trata de *Piano Piece 1952*, *Piano Piece 1955* ou *Piano Piece 1956A*. Brown já havia participado em 1957, e Cage domina a programação de 1958, tanto com composições como com conferências; mesmo Wolff teve mais composições apresentadas, além de ter contribuído para a revista *die Reihe* com uma análise das *Variações para piano*, Op. 27 de Webern, desenvolvida durante seus estudos com Cage. Feldman só participou dos cursos em um contexto totalmente diferente, nas edições de 1984 e 1986, nas quais foi uma das figuras centrais, ao lado de compositores mais jovens como Wolfgang Rihm (1952-) e Brian Ferneyhough (1943-).



somente nas partituras de Feldman as convenções da tradição musical europeia são efetivamente destruídas<sup>131</sup>.

No caso da conferência 'Sobre a música nova (e não tão nova) na América', apresentada por Wolpe nos cursos de 1956, temos uma interpretação menos enviesada da obra de Feldman. Aqui, a música de Feldman é descrita como uma música não-estrutural cuja “poesia consiste na dissolução gradual do material sonoro” (WOLPE & CLARKSON, 1984, p. 25). Trata-se de uma música “levada à beira da dissolução”, na qual temos somente “restos de formas que mal podem ser escutadas à distância”, e na qual “nada ocorre que poderia levar a uma maior substanciação do material” (WOLPE & CLARKSON, 1984, p. 25). A nosso ver, Wolpe descreve um aspecto importante da música de Feldman, a saber, o fato de que nela temos uma tentativa de evitar todos os meios convencionais de articulação do sentido. Sua poesia da dissolução diz respeito ao fato de que as figuras musicais, ainda que não sejam arbitrárias, não podem ser justificadas com referência a algum sistema composicional fixo, nem tampouco com referência à lógica musical tradicional:

Assim que o domínio da composição abandona as unidades derivadas e, portanto, definidas e recorrentes, assim que o domínio da composição abandona as unidades que se relacionam umas com as outras e que são, portanto, idênticas, similares, relacionadas ou fragmentárias, então o pensamento orientado por pequenos movimentos encadeados torna-se insatisfatório, o estreito campo da demonstração lógica é ultrapassado, e a situação predeterminada é liquidada (WOLPE & CLARKSON, 1984, p. 26).

Em outras palavras, Wolpe identifica em Feldman um esforço no sentido de anular os protocolos de identidade e diferença que organizam a forma estética colocando seus elementos em relação. Essa recusa da linguagem musical tradicional, porém, não significa que não exista mais qualquer necessidade nas figuras musicais e em sua sucessão, mas somente

---

<sup>131</sup> Os elogios de Cage a Feldman continuam em escritos dos anos 1960, como podemos ver em ‘Happy New Ears!’ (1963): “Um compositor escreve neste momento, indeterminadamente. Os executantes já não são seus escravos, mas homens livres” (CAGE, 2013, p. 31). No entanto, à medida que a diferença entre o discurso de Cage sobre as obras de Feldman e as obras propriamente ditas se torna evidente, ocorre um afastamento. O ponto culminante desse afastamento se deu em um concerto no qual Cage, ao tocar uma composição de Feldman, se aproveitou da abertura que a partitura teoricamente concede ao intérprete para, na prática, contrariar as intenções do compositor. Ou seja, Cage explorou a suposta inconsistência de Feldman para propositalmente sabotar a apresentação. O episódio é relatado pelo compositor Gavin Bryars: “Feldman e Cage pareciam pouco à vontade na companhia um do outro na época em que eu testemunhei uma apresentação curiosa em Berlim, em 1972. Eu estava lá com Cornelius Cardew, Michael Nyman e Michael Parsons apresentando *Drumming* com Steve Reich. Cornelius se juntou a Cage, Feldman e Frederic Rzewski para tocar a peça *Four pianos* de Feldman, na qual cada pianista se move através de um material idêntico em sua velocidade própria. Feldman visivelmente fez uma careta quando Cage logrou continuar tocando por uns vinte minutos depois de todos os demais já terem terminado” (BRYARS apud FELDMAN, 2006, p. 64).

que tal necessidade não pode mais ser objeto de demonstração lógica. Feldman busca uma música na qual temos sempre as notas certas no momento certo, mas nunca somos capazes de explicar essa necessidade.

Ocorre que esses comentários de Wolpe, a nosso ver bastante precisos, tiveram muito menos repercussão do que os de Cage. Ademais, cabe notar que Wolpe deixa margens para mal-entendidos na medida em que afirma que aquilo que diferencia a música de vanguarda americana da música de vanguarda europeia é a influência do jazz<sup>132</sup>. Ele sugere que os compositores americanos "desejam libertar novamente nossas partituras de modo que a improvisação retorne como um lugar livre e aberto em uma peça musical, em que o controle geral é suspenso por um momento, em que algo especial pode acontecer" (WOLPE & CLARKSON, 1984, p. 8). Afirmações desta natureza contribuíram para reforçar a ideia, difundida por Cage, de que as partituras gráficas de Feldman pretendiam libertar o intérprete da opressão da notação determinada.

\*

É preciso sublinhar que, apesar do que sugerem Cage e - em menor medida - Wolpe, não há em Feldman uma tentativa de libertar o intérprete e abrir espaço para a improvisação. Essas preocupações, que de fato estavam presentes nas partituras gráficas posteriores de compositores como Earle Brown, Cornelius Cardew (1936-1981) e Sylvano Bussotti (1931-2021), na realidade vão na contramão de suas intenções<sup>133</sup>. O objetivo dos gráficos de Feldman era apagar a memória musical e permitir a emergência de sons descolados da retórica expressiva tradicional, ao passo que a seu ver a improvisação necessariamente mobiliza um arcabouço de fórmulas estilísticas memorizadas pelo intérprete:

A descoberta de que o som em si pode ser um fenômeno completamente plástico, sugerindo sua própria forma, seu próprio desenho e sua própria metáfora poética, levou-me a elaborar um novo sistema de notação gráfica - uma estrutura 'indeterminada' que permite a enunciação direta de cada som, sem interferência da retórica composicional. Diferentemente da improvisação, que se apoia somente na memória e seleciona os exemplos mais empíricos e mais sofisticados de um estilo, ou de alguns estilos, o propósito do gráfico é apagar a memória,

---

<sup>132</sup> "De todos os cantos, meus caros, meus amigos da América lhes dão as boas-vindas. E isso é jazz. Para muitos de nós o jazz está em nossos ossos como um pedaço da natureza" (WOLPE & CLARKSON, 1984, p. 8).

<sup>133</sup> A nosso ver, isso faz com que as críticas de autores como Dahlhaus e Adorno às experimentações com notação gráfica na vanguarda do pós-Guerra sejam pouco relevantes para a discussão da obra de Feldman, de modo que não as abordaremos neste trabalho. Essas críticas podem ser encontradas sobretudo nos ensaios 'Sobre algumas relações entre música e pintura', 'A arte e as artes', de Adorno; e no ensaio 'Sobre o declínio do conceito de obra musical', de Dahlhaus (1987).

apagar o virtuosismo - descartar tudo a não ser a ação direta em termos do próprio som (FELDMAN apud CLINE, 2016, p. 105).

Sabemos também que David Tudor, que estreou muitas das peças gráficas de Feldman, costumava escrever em notação convencional sua própria realização da partitura, e então estudá-la como se estuda uma peça convencional<sup>134</sup>. Feldman, até onde se sabe, aprovava essa abordagem (NOBLE, 2016, p. 145). Podemos mesmo dizer que ele antecipou que seria preciso transcrever seus gráficos em uma notação convencional, ao menos no caso de peças como *Intersection 3* (1953), para piano, e *Intersection 4* (1954), para violoncelo. No caso dessas composições, os eventos se sucedem em grande velocidade, de modo que é difícil conceber uma interpretação que não passe por um longo período de ensaio e, muito provavelmente, por uma transcrição das notas a serem tocadas.

Feldman também não procura, como Cage, transformar a fraqueza do Eu em força estética, anulando a agência do sujeito sobre a música (ADORNO, 2018, p. 392). Ao contrário de Cage, que constrói suas composições a partir da aceitação de todo e qualquer som que venha a ocorrer a despeito de seus gostos e intenções, Feldman é bastante seletivo com relação às sonoridades mesmo no caso das obras que não determinam as alturas. Sabemos que ele costumava acompanhar os ensaios de suas composições, aproveitando a ocasião para fazer sugestões e críticas às alturas escolhidas pelos instrumentistas, mesmo que estas tecnicamente fossem permitidas pela partitura (CLINE, 2016, p. 131). Embora Cage, como vimos, considerasse a postura de Feldman heróica por sua suposta aceitação de todas as sonoridades, inclusive de clichês da música tonal, o fato é que ele orientava os instrumentistas a evitarem sonoridades que sua escuta considerava indesejáveis. A liberdade do intérprete foi justamente aquilo que levou Feldman a gradualmente deixar de lado as formas de notação gráfica que encontramos em sua produção da década de 1950: “Depois de muitos anos escrevendo música gráfica eu comecei a descobrir sua falha mais importante. Eu não estava apenas permitindo aos sons serem livres - eu também estava libertando o intérprete. Eu nunca tinha pensado no gráfico como uma arte da improvisação, mas antes como uma aventura sonora totalmente abstrata” (FELDMAN, 2000, p. 6).

Tendo discutido o que Feldman *não* pretendia realizar com suas partituras gráficas, podemos agora passar àquilo que ele de fato buscou. Nas palavras do próprio compositor, o aspecto indeterminado da notação musical que caracteriza as composições da Escola de Nova Iorque tinha como objetivo provocar uma catástrofe capaz de destruir a linguagem musical:

---

<sup>134</sup> Uma reprodução das realizações de Tudor das peças *Intersection 2* e *Intersection 3* podem ser encontradas em Holzapfel (2002, p. 164; p. 170).

Até agora, os vários elementos da música (ritmo, altura, dinâmica, etc.) só foram reconhecíveis em termos de sua relação formal uns com os outros. À medida que os controles são abandonados, descobrimos que esses elementos perdem sua identidade inicial, inerente. Mas era precisamente por causa dessa identidade que esses elementos podiam ser unificados no interior de uma composição. Sem essa identidade não pode haver unificação. Segue-se, então, que uma música indeterminada só pode levar à catástrofe. Essa catástrofe, nós permitimos que acontecesse. Atrás dela estava o som - que unificava tudo. Apenas "desafixando" ["*unfixing*"] os elementos tradicionalmente usados na construção de uma peça musical os sons puderam existir em si mesmos - não como símbolos ou memórias, que antes de tudo eram memórias de outras músicas (FELDMAN, 2000, p. 35).

Essa passagem pode ser elucidada mediante uma descrição das partituras às quais ela se refere. Já mencionamos anteriormente que nas peças da série *Projections* temos, em lugar da notação convencional das alturas, apenas indicações referentes aos registros grave, médio e agudo. Isso inverte as prioridades do agenciamento dos parâmetros do som na linguagem tradicional: as alturas, que são um parâmetro central na racionalização da música ocidental, não são determinadas; por outro lado, o registro, que é secundário para a articulação de sentido na linguagem tradicional, é determinado. A diferenciação das durações e da dinâmica, que poderia servir para articular o discurso musical na ausência de um agenciamento preciso das alturas, é mantida em um patamar mínimo. No caso das durações, temos uma pulsação constante formando uma espécie de grade, a qual pode ser preenchida com eventos que se estendem de um a quatro tempos, a depender de quantos quadrados ocupam nessa grade. Já a dinâmica, de modo característico na música de Feldman, é mantida consistentemente em *piano* ou *pianíssimo*, no limiar da audibilidade. De resto, há algum controle e alguma diferenciação no que diz respeito ao timbre e à densidade dos eventos. Nas partituras escritas para instrumentos de cordas, Feldman divide a música em três sistemas, sendo que em cada um deles temos um modo diferente de tocar: com o arco, em pizzicato ou produzindo harmônicos. Nas partituras escritas para piano, os quadrados trazem números indicando quantas notas devem ser tocadas ao mesmo tempo, de modo que é possível optar por agregados harmônicos de maior ou menor densidade.

Como podemos ver, os gráficos ainda garantem ao compositor algum controle sobre a obra, mas a mudança do peso de cada um dos parâmetros do som na articulação do discurso musical leva à destruição da gramática convencional. Ou ainda, como o compositor sugere na passagem citada acima, no momento em que um parâmetro tão central como a alturas é

deixado indeterminado, *todo o pensamento musical baseado na divisão do som em aspectos discretos como altura, duração e dinâmica vai por água abaixo*. A estrutura das obras musicais depende de relações de identidade e diferença entre os sons, e para isso é preciso dividir os sons em parâmetros abstratos que tornem possível a comparação entre sons diferentes. Ou seja, os sons podem ser pensados uns em função dos outros: este é *mais agudo* do que aquele, ou então *mais curto*, *mais baixo* etc. Feldman acredita ser possível confrontar diretamente a realidade acústica, os sons tal como eles existem em si mesmos, a partir do momento em que deixamos de identificar os sons a partir da referência a essas abstrações - isto é, a partir do momento em que deixamos de pensar que dois sons diferentes são idênticos ou comensuráveis na medida em que ambos possuem uma determinada altura, uma determinada duração e uma determinada dinâmica.

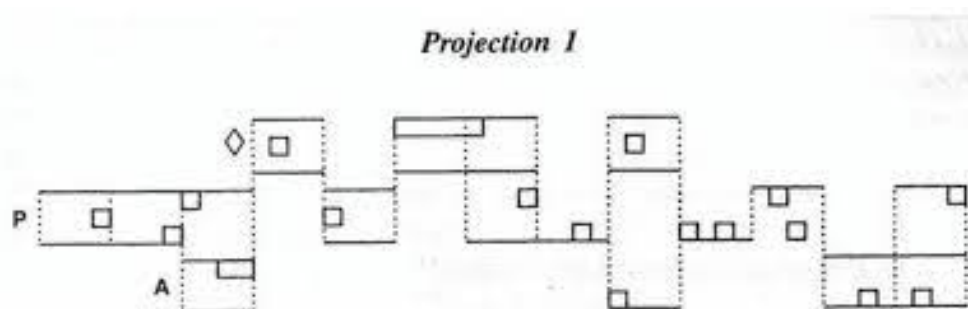
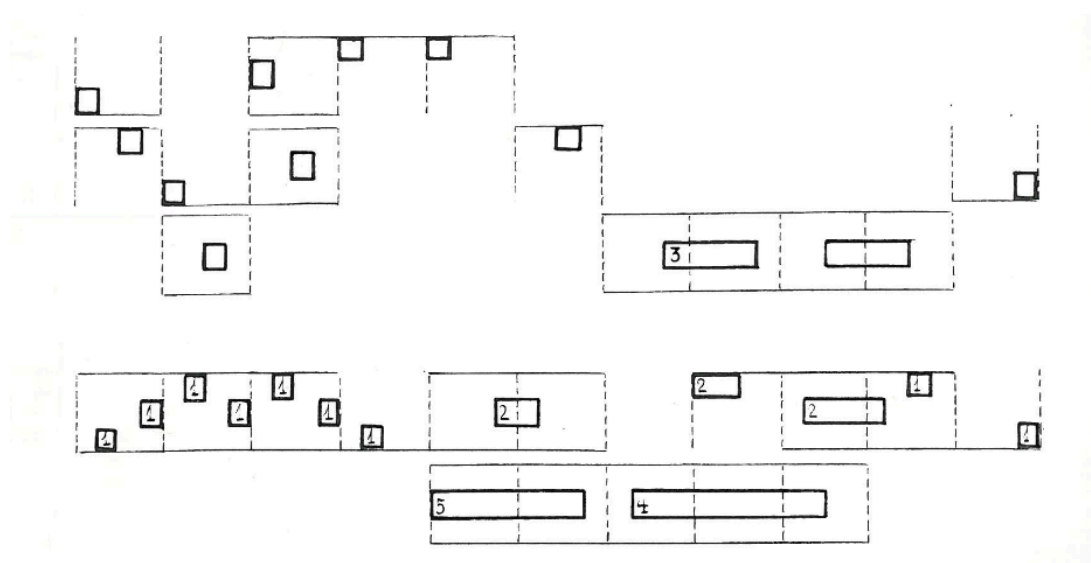


Figura 15: Primeira página de *Projection I* (1950), para violoncelo. O sistema de cima indica os harmônicos, ao passo que o do meio indica as notas a serem tocadas em pizzicato e o inferior, as notas tocadas com o arco. A posição dos eventos na parte superior, intermediária ou inferior de cada sistema indica os registros agudo, médio e grave.



*Figura 16: Segunda página de Projection IV (1951) para violino e piano. Podemos ver os três sistemas do grupo superior organizados do mesmo modo que a partitura anterior para violoncelo. Nos dois sistemas inferiores, vemos os números que indicam ao pianista a quantidade de notas a serem tocadas a cada evento.*

### 3.2.2 Maneiras de recusar a semelhança entre música e linguagem

Feldman (2000, p. 5) acredita ter sido capaz, nas peças da série *Projections*, de "projetar sons no tempo, livres de qualquer retórica composicional". Nesse sentido, podemos dizer que suas partituras gráficas participam de modo decisivo, ao lado de composições como *Structures Ia* de Boulez e *Music of Changes* de Cage, da crítica radical à linguagem musical tradicional que marcou a vanguarda do início dos anos 1950. Afinal, Boulez (2008, p. 247), como vimos, pretendia recusar a "retórica herdada" para poder "reabilitar o poder do som" (BOULEZ, 2008, p. 247). Quanto a Cage, seria ocioso enumerar todas as passagens nas quais ele insiste que sons são sons e não pessoas, isto é, que devemos experimentá-los em sua realidade acústica ao invés de projetar neles conceitos e emoções humanas.

Podemos dizer, portanto, que os três compositores escreveram, entre 1950 e 1951, obras nas quais o próprio aspecto linguístico da música é eliminado, em uma tentativa de livrar a música de todos os resquícios da tradição. Como se sabe, Adorno se colocou contra esse tipo de salto às coisas mesmas. Para ele, a ideia de que seria possível, através de um "tabu ascético contra tudo aquilo que era linguístico na música", alcançar a matéria sonora intocada pelo espírito, a "ontologia musical", está fundamentalmente equivocada (ADORNO, 2002a, p. 120). Ao mesmo tempo, o filósofo reconhece que o aspecto linguístico lança raízes profundas na formação do tonalismo contra o qual a nova música se rebela<sup>135</sup>. No que segue, procuramos mostrar como as partituras gráficas de Feldman participam de uma maneira singular da rejeição ao aspecto linguístico da música, de modo que o cerne das críticas de Adorno a esse respeito não pode ser simplesmente aplicado ao compositor. Afinal, para o

<sup>135</sup> A esse respeito, ver o ensaio de Ligeti 'Pensamentos rapsódicos e desequilibrados sobre a música e sobre minhas obras em particular', disponível na plataforma Brahms do IRCAM: <<https://brahms.ircam.fr/en/documents/document/4364/>>. Aqui, Ligeti traça um vertiginoso sobrevôo por cinco séculos de desenvolvimento da linguagem musical, procurando mostrar como a tonalidade harmônica emerge a partir das fórmulas cadenciais do cantochão: "Uma das particularidades da tradição europeia reside nas fórmulas cadenciais ou cláusulas, torneios melódicos estereotipados usados no final das frases (indo, na maioria dos casos, da sensível à final). No tempo da Escola de Notre-Dame, por volta de 1200, essa tendência ao emprego das cláusulas fixas ainda não era predominante, mas ele se impôs progressivamente ao longo dos anos que vão de Pérotin a Machaut e Ciconia; a partir de Dufay, isto é, de 1450, elas tornam-se predominantes. A formação da tonalidade é um fenômeno tipicamente europeu, causado pelas cláusulas: a sensível que tende à final é entendida como sendo a terça maior de um acorde de dominante, ao passo que a final a ela encadeada torna-se a fundamental do acorde perfeito de tônica. É assim que o encadeamento sensível-final se alarga em uma cadência tonal polifônica. Posteriormente (a partir de 1600), cada terça de um acorde perfeito pode tornar-se uma sensível, o que conduz ao princípio das dominantes secundárias e da modulação".

filósofo, no caso dos serialistas - e também, à sua maneira, de Cage - a rejeição do aspecto linguístico está vinculada à tentativa de “*pôr um fim à própria coerência musical subjetivamente mediada*” (ADORNO, 2002a, p. 121; grifo nosso).

Em *Structures Ia*, para dois pianos, a maneira encontrada por Boulez para anular a retórica musical e reabilitar o poder do som é a automação parcial ou total da composição<sup>136</sup>. A peça é um exemplo clássico da generalização do princípio serial, na medida em que nela cada evento é determinado não somente por uma série de doze alturas, mas também por uma série de doze durações, indo da semifusa à semínima pontuada; por uma série de doze dinâmicas, indo de *pppp* a *ffff*, e mesmo por uma série de doze modos de ataque, do *staccato* ao *legato*. Também podemos dizer que ela é exemplar do estilo pontual, uma vez que, ao longo de seus pouco mais de três minutos de duração, não escutamos nada senão eventos musicais isolados. A peça é estruturada em onze seções. A cada uma delas, os pianistas tocam uma ou mais transposições da série de alturas, de modo que temos certa variedade na densidade. Na quinta seção (cc. 57-64), por exemplo, escutamos somente um pianista, tocando uma única transposição da série, ao passo que na última (cc. 105-116) seis transposições são tocadas simultaneamente. Ademais, cada transposição da série é associada a uma dinâmica e a um modo de ataque fixos, de modo a se destacar das demais - embora as mudanças de registro tornem a identificação de cada uma delas bastante difícil<sup>137</sup>. De modo geral, podemos dizer que Boulez estabelece uma série de regras antes de dar início à composição. No limite, temos uma liquidação da prática composicional, a qual é reduzida à transcrição dos eventos musicais conforme eles são gerados pelas maquinações pré-compositivas.

Algo análogo ocorre em *Music of Changes*, tornando claro o paralelo, apontado por Adorno, entre a determinação da obra pela imposição heterônoma do acaso e a determinação pela imposição heterônoma da série (ADORNO, 2002a, p. 658). Essa monumental peça para piano solo, de mais de 40 minutos de duração e extremamente virtuosística, é a primeira composição de Cage na qual praticamente todos os aspectos da música são determinados pelo

<sup>136</sup> Como bem nota Safatle (2002, p. 207): "Se há uma peça que expõe a eliminação de toda afinidade mimética do material musical com a linguagem extramusical, certamente essa peça é *Structures Ia*".

<sup>137</sup> As diferenças nas dinâmicas e modos de ataque fazem com que alguns efeitos interessantes sejam obtidos. Como Ligeti ressalta em sua análise da peça, em *Structures Ia* não temos de fato uma automação completa de composição. Boulez é, afinal, responsável pela decisão acerca do registro em que as diferentes alturas ocorrem a cada nova iteração da série. Quanto a esse aspecto, Ligeti nota que Boulez opta por muitas vezes manter as diferentes ocorrências de uma altura na mesma oitava, de modo que em diversas passagens os pianistas tocam em rápida sucessão uma mesma altura, porém com durações, dinâmicas e modos de ataque distintos, criando um interessante "efeito estereométrico de proximidade e distância" (LIGETI, 1960, p. 60). Assim, apesar de ver no ascetismo de *Structures Ia* algo já superado, Ligeti insiste que a peça de Boulez deve ser entendida como um jogo elegante entre o puro automatismo e a escolha composicional (LIGETI, 1960, p. 36).

uso do I-Ching. A estrutura da peça deriva, de modo bastante rígido, de um método desenvolvido por Cage ainda nos anos 1930, período em que se dedicou à escrita de música para percussão. Cage defendia que a duração seria o único parâmetro legítimo para a estruturação de obras musicais, já que seria o único capaz de contemplar igualmente sons tradicionalmente considerados musicais, ruídos e sons não-intencionais - isto é, sons ambientes que podem ser escutados quando um silêncio ocupa uma determinada duração na partitura<sup>138</sup>. No caso de *Music of Changes*, a sequência numérica escolhida como base é 3; 5; 6 e  $\frac{3}{4}$ ; 6 e  $\frac{3}{4}$ ; 5; 3 e  $\frac{1}{8}$  (PRITCHETT, 1996, p. 83)<sup>139</sup>. Boulez, em uma palestra de 1949 na qual introduz a música de Cage ao público europeu, elogia o método de Cage, dizendo que este "chegou à conclusão de que, para fazer suas construções, precisava de uma ideia puramente formal, impessoal: a ideia de relações numéricas" (CAGE & BOULEZ, 1993, p. 31).

Tendo em mãos a estrutura de duração, Cage passa a preencher essa tela de tempo vazio com eventos musicais. Em suas composições anteriores, como as *Sonatas e Interlúdios* para piano preparado, esses eventos foram escritos por Cage de modo mais ou menos convencional, resultando em um equilíbrio entre a rigidez da estrutura, a qual independe da vontade do compositor, e o material que a preenche. A novidade que temos a partir de *Music of Changes* é a redução da responsabilidade do compositor por esse preenchimento. Se antes já havia um nível considerável de trabalho pré-composicional na estruturação da forma das obras, agora o trabalho pré-composicional avança ainda mais. Os eventos musicais, ao invés de serem livremente compostos, resultam do cruzamento de diferentes tabelas, nas quais Cage pré-ordenou o material da peça. Uma tabela contendo 64 figuras musicais determinava o que seria tocado: um fragmento melódico, uma nota isolada, um acorde etc. Outras tabelas determinavam como essas figuras seriam tocadas, fornecendo as durações e as dinâmicas. Sendo assim, para escrever cada um dos eventos musicais Cage recorre ao I-Ching diversas vezes, usando o oráculo para selecionar casas específicas das diferentes tabelas.

Como podemos ver, trata-se de um método semelhante ao serialismo integral, na medida em que Cage também divide o som em parâmetros e trabalha cada um desses

---

<sup>138</sup> O método de estruturação baseado em durações é discutido em diversos escritos de Cage, entre eles a conferência 'Composição como processo'. A ideia central é que "em contraste com uma baseada no aspecto das frequências do som - isto é, a tonalidade -, essa estrutura rítmica é hospitaleira para sons não-musicais, ruídos, tanto quanto para sons de escalas e instrumentos convencionais" (CAGE, 1961, p. 63).

<sup>139</sup> Seria ocioso entrar nas minúcias do funcionamento do método de Cage. Resumidamente, cabe dizer que em cada um dos movimentos da peça temos uma divisão em cinco seções, demarcadas por mudanças de andamento. Cada seção ocupa um espaço proporcional às demais em termos da sequência numérica pré-definida - ou seja, temos uma seção de 3 compassos, outra de 5 compassos, outra de 6 compassos e três semínimas, e assim por diante. A sequência numérica também determina a relação dos movimentos entre si, de modo que tanto no nível micro como no nível macro a estrutura deriva de uma mesma base. Para uma análise detalhada, ver Pritchett (1996).



parâmetros de modo independente e segundo uma lógica que beira a automatização. Não é por acaso, portanto, que Boulez escreve a Cage, em carta de outubro de 1952: "Obrigado pela *Music of Changes*. Gostei *muito* da peça, e fiquei grato por tê-la. Estou absolutamente encantado pelo desenvolvimento do seu estilo. Estou contigo o caminho todo. É certamente minha peça favorita dentre todas que vocês já fez" (CAGE & BOULEZ, 1993, p. 133).

Foi tendo em mente peças como *Structures Ia* e *Music of Changes* que Ligeti (1961, p. 10) chegou à conclusão de que “[n]ão há na realidade nenhuma diferença fundamental entre os resultados do automatismo e os produtos do acaso; a determinação total torna-se idêntica à indeterminação total”. Com efeito, do ponto de vista do resultado sonoro, as peças apresentam semelhanças notáveis. Boulez, ao fazer com que a estrutura da obra derive do próprio princípio da série, anula a hierarquização do espaço musical segundo divisões entre vozes principais e secundárias ou entre melodia e acompanhamento. Os pontos isolados que escutamos em peças como esta fazem *tabula rasa* da temporalidade e da espacialidade da música de concerto existente até então (ZAGORSKY, 2009, p. 295). Também na peça de Cage temos eventos isolados - embora aqui se trate mais de grupos do que de pontos -, de modo que a escuta é reduzida ao puro instante. A estrutura de duração, assim como a estrutura serial da peça de Boulez, não pode ser apreendida na escuta. Assim, ao invés de acompanhar o desdobramento do fluxo musical, o ouvinte deve se ater à alternância desmemoriada de sons que surgem do nada e desaparecem sem deixar vestígios.

Em ambas as peças podemos observar a presença daquilo que Adorno chama de dispositivos de *alívio subjetivo*. Tanto no caso da música totalmente determinada como no caso da música indeterminada há uma tentativa de desresponsabilização do sujeito composicional. Para o filósofo, isso faz com que essas composições possam ser tomadas como o ponto culminante de uma tendência que vinha se desenvolvendo desde a invenção do método dodecafônico nos anos 1920<sup>140</sup>:

Se examinarmos o desenvolvimento da música desde, digamos, 1920, como um todo e a partir da perspectiva que eu identifiquei aqui, os desenvolvimentos que devem ser levados a sério são quase exclusivamente esforços para desenvolver, a partir da forma da objetividade musical,

---

<sup>140</sup> É interessante notar que a relação entre dodecafonia e alívio subjetivo já é colocada por Adorno em uma carta a Berg de 19 de agosto de 1926. O filósofo parte aqui de sua própria experiência como compositor: "Eu mesmo trabalhei bastante com ela [a técnica dodecafônica] agora, e a partir de dentro a questão de fato se apresenta de modo muito diferente. Especialmente porque é somente assim que se pode compreender o *alívio* oferecido pela técnica: a saber, que a possibilidade de *continuação* é sempre garantida pelo conteúdo da série. Seria impossível reconhecer isso somente por meio da análise, a qual nunca pode apreender adequadamente o ato da composição, mas somente o 'composto'. É certo que nesse ínterim passei a ver esse alívio como o perigo do dodecafonia" (ADORNO & BERG, 2005, p. 71)

i.e., a partir do material, do idioma e da técnica, métodos de proceder que aliviam o sujeito, que não mais confia em si mesmo, porque está curvado e esmagado por todas estas dificuldades. A história musical dos últimos quarenta anos me parece ser em grande medida a história da busca do alívio musical (ADORNO, 2002a, p. 654).

Desde os anos 1920 haveria um desnível entre o desenvolvimento das forças produtivas técnicas da música e o desenvolvimento das forças subjetivas, isto é, um desnível entre os métodos de ordenação do material e a capacidade de realizar tal ordenação a partir da reação espontânea do ouvido composicional (ADORNO, 2002a, p. 648).

O desafio da composição livre foi lançado de modo decisivo pelo atonalismo de Schoenberg por volta de 1910. No entanto, o ato de compor sem amparo de um sistema estável de ordenação dos eventos musicais não pôde ser sustentado para além do período heróico da nova música, tendo em vista a regressão social que se seguiu<sup>141</sup>. Da perspectiva de Adorno, a liberdade musical se retrai diante do fracasso social da liberdade. A partir do fracasso do vanguardismo político - o qual é datado por Adorno ao redor do fracasso da Revolução Alemã de 1918-19 -, o vanguardismo estético se vê sem chão, de modo que a única forma legítima da liberdade passa a ser a consciência rigorosa da não-liberdade. Ora, a música dodecafônica da Segunda Escola de Viena pode ser vista justamente como essa consciência. A má novidade identificada por Adorno na vanguarda do pós-Guerra é precisamente a perda dessa consciência, a afirmação do alívio subjetivo como algo positivo, e não como uma amarga necessidade; como um progresso, e não como regressão. De fato, como vimos anteriormente, as obras dodecafônicas da Segunda Escola de Viena são tomadas pelos compositores do pós-Guerra como marcos inaugurais de suas pesquisas formais, e não, como gostaria Adorno, como a memória de um problema que continua a assombrar o presente<sup>142</sup>.

Para Adorno, o impasse que se delineia é que os compositores devem confiar em sua capacidade de resposta subjetiva e, ao mesmo tempo, não podem fazê-lo. Diante da combinação entre o fetichismo do método composicional e da pura materialidade sonora que encontramos em figuras como Cage e Boulez, a única saída seria reabilitar a espontaneidade, a "reação involuntária do ouvido composicional, *quand même*" (ADORNO, 2002a, p. 660). O filósofo insiste no fato de que a música dominada pelo sujeito seria menos, e não mais,

---

<sup>141</sup> A composição livre foi possível "apenas durante um curto período de explosão, durante o período heróico da nova música, que compreende a obra da fase intermediária de Schoenberg, das Peças para Piano op. 11 até os Lieder op. 22, e as criações contemporâneas do jovem Webern e do jovem Alban Berg" (ADORNO, 2002a, p. 654).

<sup>142</sup> cf. a seção 2.1.2 *Adorno em Darmstadt*.

arbitrária do que a música dominada por métodos composicionais, dado que o sujeito é capaz de dar voz a processos sociais objetivos:

A única coisa que pode hoje fornecer qualquer ponto de partida para os artistas é sua capacidade subjetiva de resposta. Pois ser musical, em sentido elevado, não é meramente uma característica subjetiva, mas é justamente a capacidade de inervar algo das compulsões objetivas da música, nas quais, em última análise, estão contidas também as compulsões da sociedade (ADORNO, 2020a, p. 653).

Ao mesmo tempo, porém, a dominação do material pelo ouvido e não por algum sistema alheio à experiência do compositor apresenta dificuldades proibitivas. Em um momento marcado pelo enfraquecimento do Eu como um fenômeno sócio-psicológico, uma confiança cega na capacidade de resposta subjetiva quase certamente levaria à mera reprodução irrefletida da linguagem musical tradicional<sup>143</sup> (ADORNO, 2018, p. 425). Ali onde o indivíduo acredita ser mais autêntico, ali onde ele acredita falar com sua própria voz, ele seria um mero ventríloquo. Mesmo na música atonal livre do período expressionista da Segunda Escola de Viena temos a reprodução irrefletida de aspectos tradicionais, como as transições orgânicas por notas sensíveis. O sujeito plenipotente pressuposto pelo expressionismo sempre teve algo de ideologia compensatória, na medida em que já àquela altura o indivíduo deixava de ser uma célula fundamental da vida econômica e se tornava impotente diante dos monopólios; no contexto das sociedades administradas do pós-Guerra, marcado por um enorme avanço da monopolização, seria simplesmente ridículo tentar reeditar a postura expressionista. Qualquer forma de retorno ao expressionismo como estilo, portanto, está fora de questão para Adorno, ainda que a imagem fulgurante da nova música por volta de 1910 seja erguida como um desafio.

O filósofo sugere que a música de vanguarda do pós-Guerra deve não somente estar à altura da composição atonal livre, mas superá-la, na medida em que é preciso *recuperar a resposta espontânea do ouvido e ao mesmo tempo manter a capacidade de eliminar resquícios irrefletidos - capacidade esta que foi conquistada por meio dispositivos de alívio subjetivo*, não somente com o dodecafonismo mas, sobretudo, com o serialismo e a música

<sup>143</sup> É interessante notar que, apesar de criticar a psicanálise revisada de Karen Horney e Anna Freud do ponto de vista da teoria freudiana ortodoxa, em suas intervenções no debate musical do pós-Guerra Adorno mobiliza alguns conceitos centrais da *ego psychology*, tais como identificação com o agressor e fraqueza do Eu. Embora não tenhamos condições de aprofundar essa questão, cabe mencionar que o que diferencia a posição de Adorno da *ego psychology* é o fato de que, em seus escritos, o diagnóstico do enfraquecimento do Eu não é acompanhado pelo prognóstico de fortalecimento do Eu por meio da terapia. A esse respeito, ver sobretudo a seção 'A crítica do Eu' em Safatle (2012, pp. 170-3) e a seção 'A dialética do Eu e as pulsões parciais' em Safatle (2019, pp. 195-203).

indeterminada. Ou seja, para Adorno o fato de que as forças produtivas técnicas da música ultrapassaram as forças produtivas subjetivas não deve dar ensejo a um recuo na dominação do material musical. Pelo contrário, é preciso fazer com que as forças subjetivas realizem um *catch-up*. Já na sua *Filosofia da Nova Música* o filósofo havia defendido que *a música deve se emancipar da técnica dodecafônica*, mas sem deixar de lado aquilo que ela revelou a respeito do material musical. A emancipação em relação ao dodecafonismo, assim como a emancipação em relação aos ulteriores dispositivos de alívio subjetivo, não pode ser alcançada "mediante um retorno à irracionalidade que precedeu o dodecafonismo", uma irracionalidade que foi revelada enquanto tal "pelos postulados da composição exata que o próprio dodecafonismo cultivou" (ADORNO, 2006, p. 89). Ao invés disso, essa emancipação deve ser fruto da "*absorção da técnica dodecafônica pela composição livre e de suas regras pelo ouvido crítico*" (ADORNO, 2006, p. 89; grifo nosso).

Ora, tendo isso em vista parece-nos do maior interesse notar que Feldman entendia sua própria música como uma tentativa de "*fazer serialismo integral à mão livre*"<sup>144</sup>. Em seus métodos, o compositor se aproxima do atonalismo livre, sem que isso seja acompanhado por um retorno ao expressionismo e seu individualismo ideológico<sup>145</sup>. Ao mesmo tempo, ele procura estar tão alerta quanto os sistemas composicionais de Boulez e Cage com relação à manutenção irrefletida da retórica composicional. Segundo o próprio Feldman (2000, p. 196), seu ouvido composicional atento procura eliminar os resquícios da sintaxe musical tradicional do mesmo modo como o ouvido de Schoenberg procurou eliminar as harmonias triádicas.

\*

Em 1978, o pintor Philip Guston fez um retrato de Feldman no qual o compositor aparece de perfil, dando destaque a sua orelha descomunalmente grande. Seria fácil dizer que Feldman realiza aquilo que Adorno considerava ser impossível simplesmente por possuir uma orelha descomunal e uma capacidade de atenção ímpar. De fato, os reiterados auto-elogios do

---

<sup>144</sup> "Quem é que conseguia desenhar um círculo perfeito à mão livre? Era Giotto? (...). Bom, esse é meu sonho. Em outras palavras, eu quero fazer serialismo integral à mão livre". Essa passagem crucial se encontra em uma entrevista concedida em 1967 ao jornalista e compositor Charles Shere. Embora a entrevista não tenha sido publicada, há uma gravação disponível no YouTube: <[https://www.youtube.com/watch?v=BKyW2Ua\\_9YY](https://www.youtube.com/watch?v=BKyW2Ua_9YY)> . Uma transcrição pode ser encontrada no blog dedicado à obra de Feldman mantido por Chris Villars, editor de uma coletânea de entrevistas com o compositor: <<https://www.cnvill.net/mfshere.pdf>>.

<sup>145</sup> Basta ver passagens como: "Aquilo em que minha música se diferencia não está na maneira como eu reúno as alturas - isto é, meus procedimentos nessa área não estão distantes, digamos, do modo como em *Erwartung* temos a criação de um campo total de consistência sonora -, mas sim na maneira como sua invenção rítmica, instrumental, motivica e acordal não é utilizada como veículo para uma polifonia expressionista" (FELDMAN, 2000, p. 196).

próprio compositor nos induzem a isso. Contudo, dado que aqui não se trata de escrever uma hagiografia, é necessário encontrar uma explicação mais sólida. É preciso partir da análise técnica das obras para explicar como elas são capazes, por meio de um verdadeiro *tour de force*, de realizar o impossível (ADORNO, 2002b, p. 106). Nesse sentido, a comparação entre as peças da série *Projections* e as peças de Cage e Boulez é instrutiva. O resultado sonoro das partituras gráficas de Feldman não é muito diferente do que temos em *Structures Ia* e *Music of Changes*, no sentido de que também aqui temos eventos sonoros isolados e aparentemente desconexos. No entanto, cabe notar que, ao passo que Cage e Boulez optam pelo piano, Feldman escreve peças com formações variadas, indo de peças solo, como *Projections I* (1950) para violoncelo, até peças escritas para formações camerísticas inusuais, como *Projections V* (1951) para três flautas, trompete, dois pianos e três violoncelos. Em *Structures Ia*, como bem nota Toop (1974, p. 162), "a escolha da instrumentação parte de um desejo de excluir a instrumentação, de encontrar um meio 'abstrato' para a instrumentação que se adegue a um pensamento musical 'abstrato'". Com efeito, segundo o próprio Boulez (apud TOOP, 1974, p. 162): "O piano foi escolhido como fonte sonora instrumental não tanto por conta de suas qualidades diretas quanto por sua ausência de falhas". Ora, nas *Projections* temos o oposto disso. Feldman procura explorar uma ampla gama de sonoridades, escolhendo os instrumentos por conta de suas qualidades acústicas. Quando ele escreve uma nota grave na flauta seguida por uma nota aguda no trompete, é porque tem em mente uma determinada sonoridade, ainda que não determine as alturas específicas<sup>146</sup>. Desse modo, podemos dizer que aqui a retórica musical não é anulada para dar lugar a uma pura estrutura matemática, mas a uma "aventura sonora totalmente abstrata" (FELDMAN, 2000, p. 6).

Em *Music of Changes*, ao contrário do que vemos em *Structures Ia*, o piano certamente é explorado por suas qualidades específicas, de modo que temos, como nota o pianista John Tilbury (1974, p. 42), uma expansão dos horizontes da escrita para o instrumento. No entanto, as novas sonoridades obtidas por Cage são dispostas como objetos inertes na vitrine formada pela inflexível estrutura de durações. Elas são tratadas de modo neutro e indiferente, ao invés de impactarem o curso dos eventos no interior da obra. Nas *Projections* de Feldman as coisas se passam de outro modo. Embora o compositor não determine as alturas exatas que devem ser tocadas, ele realiza escolhas composicionais a

---

<sup>146</sup> Para o compositor, a escolha das alturas seria algo secundário, somente uma função da escolha da sonoridade: "Timbre e registro são o mesmo problema, e ambos são mais importantes que alturas. Quando já se sabe exatamente o som que se quer, então só existem algumas poucas notas em qualquer instrumento que servem. Escolher de fato as alturas torna-se então quase como uma edição, um preenchimento de detalhes, um acabamento final" (FELDMAN, 2006, p. 36).

partir do controle que exerce sobre o registro, a duração e o timbre de cada evento. Assim, ele pode de fato compor, decidindo que gostaria, em uma determinada passagem, de escutar uma sucessão de notas curtas tocadas pela flauta no registro agudo, e que a seguir gostaria de equilibrar isso com uma nota longa e grave do violoncelo. Ou seja, a estrutura formal é determinada pelos sons, ao invés de meramente contê-los.

Em resumo, Feldman é capaz de chegar a resultados similares aos de Boulez e Cage em termos da eliminação da retórica composicional tradicional, mas seus objetivos são outros - seu foco é mais o resultado sonoro, e menos o processo - e seus procedimentos são mais próximos da prática composicional que encontramos no período atonal livre da Segunda Escola de Viena. A nosso ver, a explicação para isto está na intervenção realizada por Feldman na notação musical. Ao invés de buscar em mecanismos pré-composicionais como a série e as operações de acaso uma garantia de que a obra será expurgada de elementos convencionais irrefletidos, ele altera o meio da composição para a seguir poder compor de modo empírico, 'de ouvido'. Isto é, a notação gráfica auxilia na recusa das convenções, mas não exclui o papel da escuta na dominação do material. Ela permite que a crítica à expressão tradicional se dê em separado da eliminação da agência do sujeito sobre a obra por meio da automatização parcial ou total da composição. Dito de outro modo, *Feldman muda a ferramenta da composição ao invés de criar uma ferramenta que compõe por ele.*

### 3.3 *Feldman e a pintura do expressionismo abstrato*

#### 3.3.1 *Feldman e Pollock*

*Não diria que o que eu estava fazendo era impreciso.*

*Era tão preciso quanto Pollock.*

- Morton Feldman, em entrevista de 1980

Feldman manteve relações estreitas com os pintores associados ao expressionismo abstrato, como Jackson Pollock, Mark Rothko e Philip Guston. Não por acaso, muitas peças suas homenageiam os pintores em seus títulos - é o caso de *Piano Piece (To Philip Guston)* (1963), *For Franz Kline* (1962), *De Kooning* (1963), *Rothko Chapel* (1971) e *For Philip Guston* (1986). Sua abordagem foi fortemente marcada pelo contato com a pintura americana,

como podemos ver nas frequentes referências ao trabalho de pintores que encontramos em seus escritos e em suas entrevistas<sup>147</sup>.

No caso das *Projections*, parece-nos possível traçar um paralelo entre a abordagem de Feldman e a de um pintor como Jackson Pollock. De um lado, temos um compositor que, ao optar pela escrita de partitura gráfica em detrimento da notação convencional, transforma a ferramenta central na dominação do material musical; do outro lado, temos um pintor que, para criticar as convenções de composição do espaço pictórico tradicional, abandona o uso do pincel. A técnica do *dripping* - isto é, o ato de andar sobre a tela com latas de tinta furadas - permite a Pollock pintar telas caracterizadas por uma composição de tipo *all over*, que "torna todos os elementos e todas as áreas da pintura equivalentes em acento e ênfase" (GREENBERG, 2013, p. 184)<sup>148</sup>. O resultado é uma 'catástrofe' semelhante àquela que, segundo Feldman (2000, p. 5), teria sido produzida por suas partituras gráficas.

O próprio Feldman enxerga esse paralelo entre sua técnica na escrita das *Projections* e a técnica de Pollock:

Percebo agora o quanto as ideias musicais que eu tinha em 1951 faziam um paralelo com seu modo de trabalhar. Pollock colocava suas telas no chão e as pintava conforme caminhava ao seu redor. Eu punha minhas folhas de papel gráfico na parede; cada folha tinha a mesma duração temporal e era, de fato, uma estrutura rítmica visual. O que se assemelhava a Pollock era minha abordagem *all over* da tela-temporal (FELDMAN apud JOHNSON, 2002, p. 11).

Podemos ver aqui que há nas *Projections* uma composição deliberada. Colocando as páginas na parede, Feldman podia observá-las como quem observa telas, e a partir daí controlar visualmente a distribuição dos eventos musicais pelo tempo e pelo registro, tendo em vista um resultado sonoro específico. Com efeito, nem Pollock nem Feldman trabalham a esmo,

---

<sup>147</sup> É sabido que os escritos tardios de Adorno trazem elogios pontuais a pintores ligados ao tachismo, como Wols. Mesmo a proposta da *musique informelle* se dá a partir de uma alusão à arte informal, termo posto em circulação pelo crítico e curador Michel Tapié no livro *Une Art autre* (1952), visando abarcar a obra de uma série de pintores europeus, e em especial franceses, trabalhando com variedades gestuais, caligráficas e não-geométricas de abstração. No contexto da presente pesquisa, é interessante notar que o tachismo e a arte informal em geral são comumente considerados - ainda que de forma sumária - equivalentes europeus do expressionismo abstrato americano.

<sup>148</sup> De passagem, cabe notar que o paralelo traçado em 'A crise da pintura de cavalete' (1948) entre o dodecafonismo e a pintura *all over*, baseado na ideia de que nas peças de Schoenberg a observação do princípio de não-repetição das alturas faria com que todos os sons tivessem a mesma importância, é equivocado (GREENBERG, 2013, p. 183-4). Como discutimos anteriormente, em Schoenberg, apesar da ordenação serial das alturas, a composição ainda é essencialmente temática. Temos vozes principais e secundárias, melodias e figurações de acompanhamento, mesmo quando estas últimas são também derivadas de uma mesma figura fundamental. O paralelo seria possível com as obras do pós-Guerra nas quais temos uma transformação do espaço musical, uma superação da oposição entre o eixo horizontal-melódico e o eixo vertical-harmônico da música.

produzindo obras arbitrárias e desprovidas de estrutura. Uma vez tendo neutralizado ao menos parcialmente as convenções associadas à linguagem de seus respectivos meios mediante intervenções nas ferramentas de dominação do material, ambos trabalham de modo livre e flexível, reagindo espontaneamente aos seus materiais; mas isso não significa que a estrutura formal é deixada ao acaso ou retirada do campo de ação do artista. Feldman insiste nesse ponto em diversos momentos, como por exemplo em sua crítica à ideia de *action painting*, popularizada pelo crítico Harold Rosenberg:

Minha briga com o termo '*action painting*' é que ele deu ensejo a uma ideia equivocada segundo a qual o pintor, estando agora 'livre', podia fazer 'qualquer coisa que quisesse'. Mas não é de modo algum verdade que quanto mais se é livre, mais coisas estão à disposição para serem escolhidas. Na verdade, quem dispõe de alternativas é o acadêmico. A liberdade é melhor compreendida por alguém como Rothko, que era livre para somente uma coisa - para fazer um Rothko -, e a fez repetidamente (FELDMAN, 2000, p. 99)<sup>149</sup>.

Como podemos ver, Feldman acredita que há uma disciplina própria ao trabalho dos artistas que se envolvem com a realidade de seus materiais. A liberdade do artista coincide com sua submissão às demandas do material, tal como Adorno havia notado em outro contexto. É nesse sentido que, para Feldman, a música composta com base na escuta não é produto de uma fantasia irrefreada. Ela possui suas regras, ainda que estas não sejam dadas de antemão nem pela tradição nem por sistemas composicionais auto-impostos. Com efeito, nas palavras do compositor: "É só uma tirania tomando o lugar de outra. A tirania do som está substituindo a tirania da lógica" (FELDMAN, 2006, p. 44). O que há em comum com a ideia de *action painting* é a ênfase no ato da composição. Isso porque Feldman procura compor sempre a partir de seu contato direto e renovado com a realidade acústica, de modo a se submeter à tirania do som e não a suas memórias e ideias relativas à organização do som.

Em suma, parece-nos que a música de Feldman mostra que a rejeição dos sistemas composicionais não resulta em uma música intuitiva. Ela se configura, antes, como uma luta contínua contra a intuição. Podemos dizer - aproveitando uma formulação de João Cabral de Melo Neto (1997, p. 40) a respeito de Miró - que encontramos em Feldman "uma atitude de vigilância e lucidez no fazer", que é contrária tanto "ao *deixar-se fazer* e ao *saber fazer*, ou por outra, ao espontâneo e ao acadêmico".

---

<sup>149</sup> Tendo isso em vista, parece-nos inadequado abordar a obra de Feldman pelo prisma das críticas de Adorno (2018, p. 434; 2002a, p. 658) à *action painting*, fenômeno que o filósofo associa à obra de Cage.



### 3.3.2 Tempo musical em Feldman

*Tudo o que o compositor tem para trabalhar é o tempo e o som.*

*E às vezes tenho minhas dúvidas quanto ao som*

- Morton Feldman em 1969, segundo depoimento de um aluno.

De acordo com a formulação do crítico de arte Clement Greenberg, o colapso do plano pictórico que podemos ver nas obras de pintores americanos como Pollock, Rothko, Barnett Newman e Clyfford Still representa uma ruptura com aspectos essenciais da representação pictórica a partir do Renascimento:

De Giotto a Courbet, a primeira tarefa do pintor era estabelecer uma ilusão de espaço tridimensional sobre uma superfície plana. Olhava-se através dessa superfície como se olharia através de um proscênio dentro de um palco. O modernismo tornou esse palco cada vez mais raso, até que, agora, seu pano de fundo passou a coincidir com sua cortina, que agora se tornou tudo que restou ao pintor para sobre ela trabalhar (GREENBERG, 2013, p. 162).

Buscando a pureza de seus meios específicos, a pintura teria passado, no curso do modernismo, a se afastar da tridimensionalidade, que seria um traço essencial da escultura<sup>150</sup>. O caráter abstrato das telas não viria tanto da opção pelo abstrato em detrimento do figurativo, mas sobretudo da rejeição do espaço pictórico ilusionístico. Se anteriormente os pintores se valiam do *chiaroscuro*<sup>151</sup> e da perspectiva para produzir uma ilusão escultural e atrair o olhar para um espaço pictórico interno, na pintura moderna, e em particular na pintura americana, a composição de tipo *all over* faz com que o olhar passe a focar a própria superfície da tela. Esta passa a ser tomada como um objeto mais do que como suporte para a imaginação. Nesse sentido, temos "um tipo de experiência mais restrita, mais física e menos imaginativa do que a pintura ilusionista [...]" (GREENBERG, 2013, p. 163)<sup>152</sup>.

<sup>150</sup> A esse respeito, ver sobretudo o ensaio 'Em direção a um novo Laocoonte' (1940), no qual Greenberg desenvolve sua tese acerca da limitação das artes aos seus meios específicos: "Há em cada uma das artes um esforço comum no sentido de expandir os recursos expressivos do meio, não para expressar ideias e noções, mas para expressar com maior imediatidade as sensações, os elementos irredutíveis da experiência" (GREENBERG, 2003, p. 565).

<sup>151</sup> "O contraste de valor, a oposição de luminosidade e obscuridade das cores, tem sido o principal meio da arte pictórica ocidental, muito mais importante do que a perspectiva, para aquela ilusão convincente de tridimensionalidade que é o que mais a distingue de outras tradições de arte pictórica [...]. E contudo o mais radical de todos os fenômenos do "expressionismo abstrato" - e o movimento mais revolucionário na pintura desde Mondrian - consiste precisamente num esforço para repudiar o contraste de valor como a base do projeto pictórico" (GREENBERG, 2013, p. 251).

<sup>152</sup> A nosso ver, a interpretação formulada pelo crítico está em sintonia com as intenções dos pintores americanos. De fato, em uma breve nota explicativa publicada no *The New York Times* em 1943, visando aplacar

Essa experiência mais física, atenta à materialidade da tinta, à sua viscosidade, à sua espessura e à maneira como ela reage à luz, é exatamente o que atrai Feldman para a pintura do expressionismo abstrato. Em sua música não há tanto uma imitação ou pseudomorfose com a pintura<sup>153</sup>, mas sim uma tentativa de adotar uma atitude semelhante à dos pintores, de emular "esse temperamento mais perceptivo que espera e observa o mistério inerente aos seus materiais" (FELDMAN apud BERNARD, 2002, p. 178). É nesse sentido que o compositor pretende que a sua música seja completamente superficial (FELDMAN, 2000, p. 84). Uma música que se passa inteiramente na superfície seria capaz de proporcionar o mesmo tipo de relação com a materialidade do som que temos com a materialidade da tinta nas pinturas que reafirmam a planaridade da tela.

Para atingir esse ideal seria preciso parar de construir com o tempo, deixá-lo intocado: "Eu estou interessado em chegar ao Tempo em sua existência não construída. (...). Eu estou interessado em como o Tempo existe antes que nós coloquemos nossas patas sobre ele - nossas mentes, nossas imaginações" (FELDMAN, 2000, p. 87). Esses comentários, a princípio bastante crípticos, podem ser esclarecidos à luz de algumas composições dos anos 1960, como as da série *Durations* (1960-1). Nestas peças, Feldman deixa de lado suas partituras gráficas e opta por algo mais próximo da notação convencional, ainda que continue lançando mão de algum grau de indeterminação<sup>154</sup>. Temos agora pentagramas convencionais com alturas determinadas, mas a duração é deixada a critérios dos intérpretes<sup>155</sup>. Na realidade, a ideia é que a duração de cada evento musical seja determinada pela escuta dos instrumentistas, que em certo sentido devem estar atentos a uma demanda do próprio material. Não se trata tanto de conceder liberdade ao intérprete, mas sim de emular os procedimentos da pintura do expressionismo abstrato. Podemos ver isso em uma passagem de um pequeno ensaio de Feldman intitulado 'Vertical Thoughts' (1963):

---

a perplexidade causada pelas suas telas, os pintores Adolph Gottlieb, Mark Rothko e Barnett Newman afirmam: "Nós queremos reafirmar o plano pictórico [*picture plane*]. Nós somos a favor de formas planas [*flat forms*] porque elas destroem a ilusão e revelam a verdade" (ROTHKO & NEWMAN, 2003, p. 569).

<sup>153</sup> Isto é, as diversas críticas de Adorno à pseudomorfose entre música e pintura, formulados sobretudo no contexto de sua crítica a Stravinsky, não nos ajudam a pensar a obra de Feldman.

<sup>154</sup> Feldman abandonou a notação gráfica gradualmente entre 1953 e 1958, retomando-a apenas nas peças orquestrais *Atlantis* (1959) e *...Out of "Last Pieces"* (1961) e no solo para percussão *King of Denmark* (1964). Embora ele tenha se tornado conhecido sobretudo como um pioneiro da notação gráfica - é nesse contexto que seu nome aparece em compêndios de história da música -, sua produção gráfica se concentra em um período específico e compreende menos de um oitavo de sua obra.

<sup>155</sup> Outro aspecto importante das peças da série *Durations* é que as diferentes partes instrumentais não são coordenadas. Temos um estilo no qual "cada instrumento está vivendo sua própria vida individual, em seu próprio mundo sonoro individual" (FELDMAN, 2000, p. 7). Veremos como esse interesse pela não-coordenação entre as partes se desdobra em sua obra tardia, na qual há um retorno à notação convencional.

Um pintor possivelmente concordará que uma cor insiste em ser de um determinado tamanho, independentemente daquilo que ele deseja. Ele pode se fiar nos elementos ilusionísticos da cor e integrá-la, digamos, a partir do desenho ou de qualquer outro meio de diferenciação, ou então ele pode simplesmente permiti-la "ser". Em anos recentes eu percebi que o som também tem uma predileção por sugerir suas próprias proporções. Dando sequência a esse pensamento, descobrimos que se nós quisermos que um som "seja", qualquer desejo de diferenciação deve ser abandonado (FELDMAN, 2000, p. 12).

Em outras palavras, a duração de cada som deve ser determinada não por uma diferenciação rítmica imposta pelo compositor, mas pela sua qualidade acústica inerente. Assim como o pintor que enfatiza a superfície de sua tela não procura integrar e limitar seu material através das exigências impostas pelo desenho e pelas formas reais que ele procura representar, o compositor que enfatiza a superfície de sua música tenta deixar os sons ditarem suas próprias proporções.

Podemos dizer que nas *Durations* as durações não são exatamente livres, mas determinadas pelo tempo de decaimento dos sons<sup>156</sup>. O intérprete não pode tocar os sons pela duração que ele bem entender, de modo arbitrário, mas deve tentar respeitar as proporções em certo sentido inerentes a cada som; deve tentar adequar-se àquilo que o som exige, ao invés de adequar o som à sua vontade. Desse modo, o compositor pode inclusive exercer certo controle sobre as durações, ainda que indireto. A depender de uma combinação de fatores como a instrumentação, o registro, e os intervalos escolhidos, presume-se que o som terá uma duração específica, que não poderia ser captada com precisão pela escrita rítmica convencional. Do mesmo modo como, em obras de pintores como Rothko, vemos que há uma relação íntima entre cor e escala, também nas peças de Feldman determinadas alturas, quando tocadas em uma dinâmica determinada por um instrumento determinado, parecem exigir uma determinada duração.

Mais importante, porém, é o fato de que a duração não é concebida como um parâmetro que pode ser destacado de outros parâmetros do som como um 'elemento de diferenciação'. Antes, na concepção de tempo musical que perpassa a obra de Feldman, a duração é parte da qualidade geral da sonoridade. Para ele, não faz sentido pensar a duração como uma abstração separada dos demais aspectos da realidade acústica. Assim, as durações

---

<sup>156</sup> O interesse pelo tempo de decaimento dos sons já pode ser observado com nitidez em peças como *Piano Piece 1955* e *Piano Piece 1956*, e se mantém até o final de sua produção, em particular nas três grandes peças para piano solo da década de 1980, *Triadic Memories* (1981), *For Bunita Marcus* (1985) e *Palais de Mari* (1986). Em uma peça como *Piece for Four Pianos* (1957), na qual quatro pianistas leem simultaneamente uma mesma partitura, trata-se de explorar as diferenças sutis no tempo de decaimento e na ressonância que encontramos em cada um dos pianos.

não podem ser determinadas por procedimentos seriais ou ligados ao acaso como os de Boulez e Cage. Temos uma situação na qual o tempo "é simplesmente deixado em paz" ao invés de ser tratado como "um elemento composicional" (FELDMAN apud BERNARD, 2002, p. 178). Essa relação com o tempo na qual ele não é usado como elemento de diferenciação na articulação de um discurso musical é descrita por Feldman (2000, p. 13) através da metáfora de um relógio solar banhado por luz por todos os lados, de modo a não produzir sombra alguma. O Tempo tal como ele existe antes que nós coloquemos nossas patas nele existiria como nessa imagem, sem nenhuma diferenciação ou medida imposta externamente<sup>157</sup>.

Figura 17: Primeiro sistema de *Durations I* (1960).

### 3.4 O estilo tardio de Feldman

*Isso, dizer isso, sem saber o quê.*

- Samuel Beckett, *O inominável*

*Há uns vinte anos eu fui convidado para Yale para dar uma grande conferência e apresentar um concerto de composições minhas. Um musicólogo muito famoso, um dos mais famosos de todos, depois de escutar a minha*

<sup>157</sup> Uma metáfora semelhante é utilizada com referência ao trabalho de Rothko: "Rothko descobriu ainda que a superfície não precisa ser ativada pela vitalidade rítmica de um Pollock para ser mantida viva - descobriu que ela poderia existir como um estranho, vasto, monolítico relógio solar (...)" (FELDMAN, 2000, p. 84). Podemos dizer que a experiência das telas do pintor foi determinante para a formação da concepção de tempo musical que vemos nas *Durations*.

*música e, até certo ponto, minha maneira vaga e peremptória de falar, disse: 'Senhor Feldman, cheguei à conclusão de que você não sabe o que você está fazendo'. Eu desci do palco e andei até ele, e as pessoas acharam que eu ia socar seu nariz ou algo do tipo. E eu disse: 'Escuta aqui, só porque eu fui convidado para dar uma palestra em Yale não quer dizer que eu sei o que eu estou fazendo'.*

- Morton Feldman, em uma conferência de 1983.

### 3.4.1 Padrões e anulação da métrica

Em suas composições dos anos 1970 e 1980, Feldman retorna definitivamente à notação convencional. Esse retorno é assinalado por uma série de peças compostas entre 1970 e 1971, nas quais o compositor lança mão também, pela primeira vez em sua obra, de uma escrita melódica próxima da convencional. Em obras como *Madame Press Died Last Week at Ninety* (1970), *The Viola in My Life I-IV* (1970-1), *I Met Heine on Rue Fürstenberg* (1971) e, sobretudo, *Rothko Chapel* (1971), é possível perceber fragmentos de uma expressividade mais familiar. Tudo se passa como se, após a desarticulação da linguagem musical proporcionada pela invenção de novas formas de notação musical nos anos 1950 e 1960, Feldman se sentisse apto a reconstruir a expressividade em um novo patamar; como se o desabamento da linguagem fosse a condição para se aprender a falar em um registro enfaticamente lírico. A desarticulação da expressão musical tradicional lograda pelas partituras parcialmente indeterminadas das primeiras décadas de sua produção seria, nessa leitura, a "condição de possibilidade para a recuperação da categoria de expressão" (SAFATLE, 2015, p. 16). No entanto, parece-nos que não é exatamente isso que encontramos na obra tardia de Feldman.

Como costuma ser o caso em se tratando de Feldman, é possível lançar luz sobre suas concepções a partir de sua relação com os pintores americanos. Como já mencionamos, o próprio compositor traça paralelos entre suas partituras gráficas dos anos 1950 e as telas de Pollock, tanto em termos da composição de tipo *all over* como em termos das intervenções realizadas no nível das ferramentas de dominação do material; ou ainda, entre suas partituras de duração indeterminada dos anos 1960 e as telas de Rothko, nas quais as cores seriam indissociáveis da escala<sup>158</sup>. No caso das composições do início dos anos 1970, Feldman afirma que buscava algo semelhante ao que via no trabalho do pintor Robert Rauschenberg, o qual, a meio caminho entre o expressionismo abstrato e a *pop art*, costumava enxertar em meio a

<sup>158</sup> cf. as seções 3.3.1 *Feldman e Pollock* e 3.3.2 *Tempo musical em Feldman*.

suas pinceladas expressivas objetos de uso cotidiano, fotografias de celebridades e imagens icônicas oriundas tanto da tradição artística como da cultura de massas. As melodias que encontramos em algumas peças do início dos anos 1970 devem ser vistas deste modo, como imagens musicais reconhecíveis enxertadas em meio a *clusters* dissonantes cuidadosamente orquestrados. De fato, se anteriormente ele havia buscado uma música dotada de superfície, em analogia com o colapso do plano pictórico tridimensional que caracteriza a pintura americana, nessas peças ele faz uso de indicações de *crescendo* e *diminuendo*, com as quais destaca as melodias do plano de fundo (FELDMAN, 2000, p. 90).

Insatisfeito com os resultados, porém, Feldman rapidamente abandonou esse flerte com a escrita melódica<sup>159</sup>. Ele se dá conta de que prefere trabalhar não com uma colagem de elementos melódicos convencionais e sonoridades que tendem a não assumir contornos reconhecíveis, mas com algo a meio caminho. É isso que ele encontra no trabalho do pintor Jasper Johns, sobretudo em telas como *Scents* (1974). Trata-se da primeira de uma série de obras de Johns nas quais temos somente um único padrão geométrico hachurado, pintado repetidamente por toda a extensão da tela. Ao optar por pintar algo que não é figurativo, mas que não deixa de ser uma figura; algo que é abstrato, mas que ainda assim não deixa de ser reconhecível, Johns coloca em xeque a distinção entre pintura figurativa e pintura abstrata. Desse modo, as telas possuem "por um lado, a concretude que nós associamos à arte baseada em padrões e, por outro lado, uma poesia abstrata vinda do fato de não sabermos suas origens" (FELDMAN apud JOHNSON, 2002, p. 224). Como veremos, sobretudo a partir de peças como *Why Patterns?* (1978) Feldman procede de modo análogo. Trata-se de buscar uma alternativa entre a composição sistemática e a composição assistemática, entre a articulação lógica dos eventos musicais e a suspensão da logicidade.

---

<sup>159</sup> Isso não significa, contudo, que não seja possível formular boas reflexões sobre o problema da expressão em Feldman a partir de suas obras inspiradas nas colagens de Rauschenberg, como por exemplo em SAFATLE, Vladimir. *Morton Feldman como crítico da ideologia: uma leitura política de Rothko Chapel* (2015). Algo semelhante à técnica de 'colagem' que marca as obras compostas entre 1970 e 1971 volta a ocorrer pontualmente em *Violin and Orchestra* (1979). Trata-se da última das peças para orquestra e solista que Feldman compôs entre 1971 e 1976, marcando seu primeiro esforço sustentado no campo da escrita orquestral. Ao longo dos 50 minutos de duração da peça, temos três pequenas cadências para violino, nas quais o solista toca uma série dodecafônica. Na primeira e na terceira cadência, temos as séries do Op. 28 e do Op. 29 de Webern, respectivamente; na segunda, temos uma série criada pelo próprio Feldman. De modo geral, porém, a peça se aproxima da escrita por padrões que marca as obras tardias, inaugurada em *Why Patterns?* (1978). Não por acaso, Feldman cogitou separar a peça do conjunto de peças para orquestra e solista - como *Cello and Orchestra* (1972), *Piano and Orchestra* (1975), *Flute and Orchestra* (1978) etc. -, dando-lhe como título *Why Webern?* (HERZFELD, 2009, p. 230).



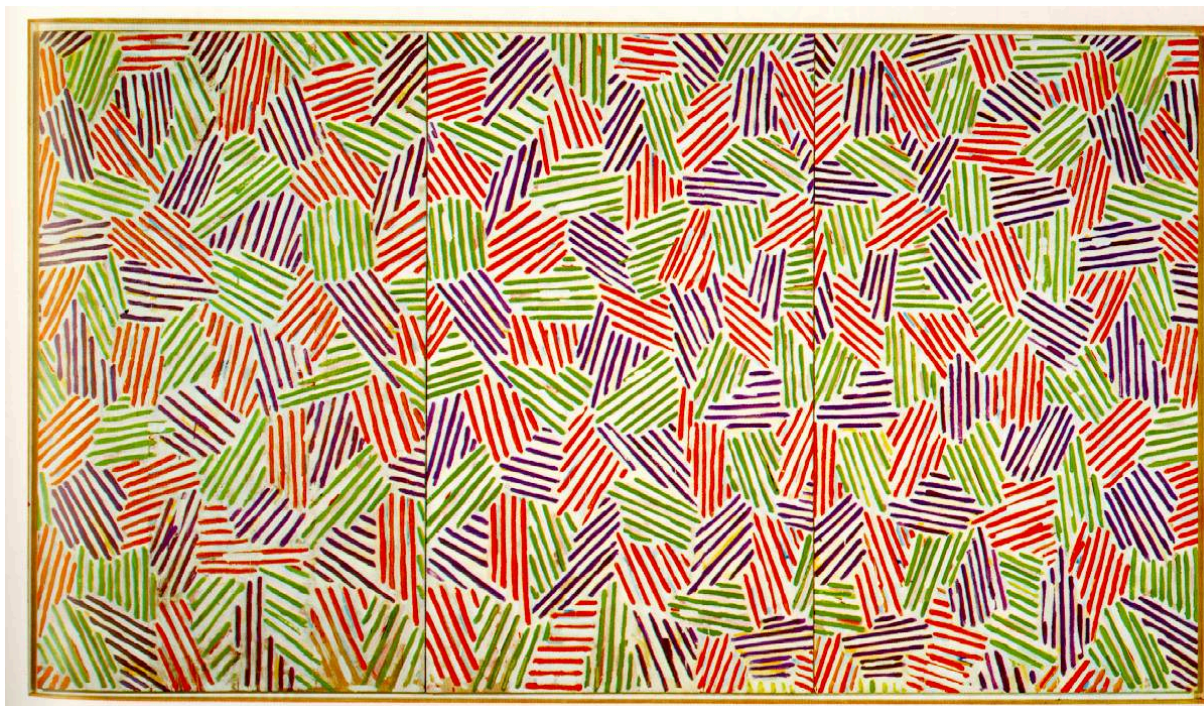


Figura 18: *Scent* (1974), de Jasper Johns. Óleo e encáustica sobre tela (182.9 x 320.6 cm).

O retorno à notação convencional, portanto, permitiu ao compositor trabalhar nesse campo entre categorias, primeiro através das colagens musicais inspiradas em Rauschenberg e depois, de modo mais duradouro e, a nosso ver, mais bem-sucedido, através da música baseada em padrões semelhantes aos que encontramos em telas de Johns. Podemos dizer que sua produção tardia segue tendo como norte a tentativa de anular a retórica expressiva da música, ainda que busque estratégias diferentes das que encontramos nas décadas de 1950 e 1960. O retorno à escrita convencional, na medida em que concedeu ao compositor maior controle sobre os eventos musicais, tinha como objetivo justamente fechar as brechas que a indeterminação deixava abertas e pelas quais os intérpretes podiam introduzir clichês tonais e materiais fetichizados (FELDMAN, 2006, p. 91). Assim como a passagem de partituras como as das *Projections*, indeterminadas com relação às alturas, para partituras como as das *Durations*, indeterminadas com relação às durações, a passagem para a notação convencional foi uma maneira de reduzir a liberdade do intérprete e favorecer a produção de uma fantasia sonora totalmente abstrata.

Podemos dizer que a necessidade de rejeitar o regime expressivo tradicional é sentida de modo ainda mais urgente nas obras tardias. Em diversas de suas conferências e entrevistas dos anos 1980, encontramos a ideia de que a música, na medida em que não consegue superar esse regime expressivo, sequer pode ser considerada uma arte. Ao contrário dos pintores, que estariam envolvidos com a realidade sensível de seus materiais, os músicos estariam

envolvidos com estruturas formais, de modo que o material sonoro seria somente utilizado como um meio para demarcar as seções no interior dessas estruturas. Para que algo seja considerado musical, seria preciso haver certos protocolos de diferença e repetição, com o retorno reconhecível das mesmas figuras em momentos diferentes. Na medida em que subordinam o material sonoro a esquemas mnemônicos relativamente simples e impostos de fora, os compositores demonstram estar mais interessados em produzir nos ouvintes os efeitos psicológicos associados ao reconhecimento do retorno das figuras musicais do que em explorar as possibilidades plásticas inerentes aos sons. No limite, a música não seria uma forma de arte, mas uma forma de memória, a qual serve de suporte para a comunicação com o público (FELDMAN, 2006, p. 136). Nesse sentido, Feldman acreditava que somente os compositores da Escola de Nova Iorque haviam tentado elevar a música ao status de arte autônoma, ao deixarem de lado a preocupação com a comunicação e se aterem ao material sonoro: "De certo modo, eu acho que a música séria, a música muito séria, que não é sobre Deus, nem sobre Cristo, nem sobre a família Borgia, nem sobre filosofia, nem sobre o que quer que seja, mas somente sobre aquilo que ela é, eu acho que a música séria começou com John Cage e comigo" (FELDMAN apud ILIC, 2015, p. 53).

Em suas composições da década de 1980, a tentativa de fazer com que a música possa ser levada a sério como uma forma de arte leva Feldman a romper com aquilo que ele entende como o *status quo* da vida musical, a saber, o sistema que une o compositor, o público e o intérprete ao redor de peças espetaculares baseadas em esquemas mnemônicos. Tomemos, por exemplo, a seguinte passagem de uma entrevista concedida em 1982:

A questão é - e é por causa de John [Cage] que nós devemos colocar essa questão - saber se a música é uma forma de arte, para começo de conversa. Ela sempre foi *show biz*? E por *show biz* eu quero dizer Monteverdi. (...). Não é uma questão de arte pela arte. Mas ela é uma forma de arte? Ou será que ela sempre foi um *show biz* baseado em um tipo de capacidade de atenção limitada? Você já ouviu aqueles prelúdios de Chopin? A coisa está indo e pode continuar para sempre e então tem aquela cadência *fake* no final. Toda peça tem uma cadência *fake*, uma depois da outra. A peça poderia continuar por horas. O que eu quero dizer com *show biz* é *show biz fantástico*. Que talvez uma nova peça de Boulez, apresentada em uma sala chique em Paris, seja como [a atriz francesa] Sarah Bernhardt fazendo um monólogo" (FELDMAN, 2006, p. 123-4).

Como podemos ver, a noção da música como espetáculo, como algo orientado por considerações a seu ver extra-estéticas, abarca de um só golpe compositores tão dispares



como Monteverdi, Chopin e Boulez. Nos três casos teríamos certa desatenção ao material, na medida em que a prática composicional é determinada menos pela escuta e mais pelo desejo de manter a duração da composição dentro dos limites do aceitável, seccionando-a por meio de cadências. Desse modo, os compositores alinhados ao *status quo* da vida musical proporcionam ao intérprete a oportunidade de conduzir os ouvintes através de formas de memória - as quais são constituídas por e servem de base para efeitos dramáticos.

Contra isso, Feldman passa a levantar a todo momento questões como: "O que eu escreveria se me fosse dada a oportunidade? O que minha música seria se eu não precisasse pensar no intérprete?" (FELDMAN, 2006, p. 131). Vem daí sua "opção pela escrita de peças muito longas, que são muito difíceis de tocar, muito difíceis de ouvir, e que tem a ver com a vida da peça - o que quer que isso queira dizer - e não com a vida do intérprete, ou com o que acontece com o público quando ele escuta a peça" (FELDMAN, 2006, p. 131). A indiferença de Feldman em relação às expectativas do público e às convenções que permeiam a vida musical deu ensejo a uma das características centrais de seu estilo tardio, a saber, a longa duração. Em sua produção da década de 1980 encontramos peças como o *Quarteto de cordas n.º 2* (1983), de mais de seis horas de duração; o trio *For Philip Guston* (1984), de cerca de quatro horas de duração; o duo *For Christian Wolff* (1986), de cerca de três horas e vinte minutos de duração; além das peças para piano solo de mais de uma hora de duração, como *Triadic Memories* (1981) e *For Bunita Marcus* (1985). Ao contrário dos *drones* minimalistas de compositores como La Monte Young (1935-), que vinham explorando a longa duração desde a década de 1960, essas peças não operam como música ambiente, ou então como ocasiões para transes meditativos. De fato, Feldman critica por dentro a tradição da música de concerto. Ao invés de criar espaços alternativos, dando ao público alternativo as corriqueiras experiências extremas que se espera da música dita experimental, ele dá ao público de concerto, que espera consumir música séria, aquilo que considera ser uma música realmente séria.

Buscando elevar a música autônoma à altura de seu próprio conceito, Feldman desenvolve uma abordagem que pode ser descrita como "uma tentativa consciente de 'formalizar' uma desorientação da memória" (FELDMAN, 2000, p. 137). Essa abordagem, que tem como meta libertar a música das formas de memória que a aprisionam, depende essencialmente da *anulação da comensurabilidade das figuras entre si e com relação ao todo, de modo que relações de simetria e assimetria entre as figuras deixem de ser operantes*. Essa é a função da escrita baseada em padrões, que domina a produção de Feldman a partir do final dos anos 1970. Conforme o compositor argumenta no ensaio 'Crippled Symmetry' (1981), a

comensurabilidade entre as figuras, a partir da qual é possível articular um discurso musical baseado em esquemas mnemônicos, está presente tanto em obras que primam por construções de frases simétricas como em obras modernistas de construção assimétrica (FELDMAN, 2000, p. 135). Isto é, mesmo no caso de obras que recusam sistematicamente a regularidade métrica, nós tendemos a escutar as irregularidades como desvios em relação a um padrão implícito. A própria percepção da irregularidade não seria possível de outra maneira, de modo que mesmo obras modernistas de fraseado assimétrico pressupõem os períodos simétricos e as relações de antecedente e conseqüente que encontramos na música de concerto tradicional<sup>160</sup>. Na visão de Feldman, a escrita baseada em padrões rompe com isso na medida em que estes, enquanto "grupos sonoros autocontidos" (FELDMAN, 2000, p. 141), têm suas dimensões determinadas de acordo com suas características inerentes, e não de acordo com sua relação com outras figuras ou com a forma como um todo. Cada padrão possui em si mesmo sua própria escala. É isso que faria com que eles não pudessem ser pensados em termos de comensurabilidade ou de simetria/assimetria, como podemos ver na seguinte passagem:

A questão da *escala*, para mim, impediu que qualquer conceito de simetria ou assimetria afetasse a eventual duração da minha música. Como compositor, eu estou envolvido com a contradição de não fazer com que a soma das partes seja igual ao todo. A escala daquilo que está de fato sendo representado, seja a do todo ou a da parte, é um fenômeno em si mesmo. Na verdade, a reciprocidade inerente à escala fez com que eu percebesse que as formas musicais e processos correlatos são essencialmente somente métodos de disposição do material e não servem nenhuma outra função além de auxiliar a memória (FELDMAN, 2000, p. 137).

Desse modo, podemos dizer que a música baseada em padrões promove uma experiência singular do tempo musical. Como bem nota Martí-Jufresa, trata-se de uma experiência na qual não temos um jogo de tempos e contratempos, uma vez que os padrões não são percebidos a partir de um referencial métrico regular. Os padrões estão "*fora de lugar*, em um lugar improvável que é na verdade a subversão da diferença entre *lugar certo/fora de lugar* e que procura indicar um tempo des-hierarquizado, desapropriado" (MARTÍ-JUFRESA, 2012, p. 235). Para escrever música dessa maneira, é preciso que o compositor consiga anular ao menos em parte sua memória musical e seus gostos, uma vez que eles o condicionam a

---

<sup>160</sup> Em seu ensaio, Feldman discute a rítmica assimétrica de três obras-primas do modernismo, a saber, *Erwartung*, de Schoenberg; *Socrate*, de Erik Satie; e *A Sagração da Primavera*, de Stravinsky. Ele sugere também que a comensurabilidade das figuras musicais está presente também na "linguagem a-rítmica pós-Weberniana" dos serialistas (FELDMAN, 2000, p. 135). Trata-se, do ponto de vista de Feldman, de uma crítica a resquícios tonais presentes no serialismo. Não por acaso, o compositor situa na mesma categoria de música teatralizada baseada em formas de memória a produção de compositores como Monteverdi e Boulez.

reproduzir a experiência temporal baseada na comensurabilidade. A escrita musical torna-se uma luta constante para limpar a escuta do já escutado, desfazer a automatização da sensibilidade. Uma luta a nosso ver bastante profunda, dado que não se trata somente de romper com a métrica simétrica em favor da assimétrica, mas sim de romper com algo ainda mais arraigado em nossa sensibilidade, a saber, a própria existência de uma métrica.

De um ponto de vista histórico amplo, podemos dizer que o saldo da obra tardia de Feldman é essa *anulação da métrica*. Trata-se de um golpe duro contra os pilares da música ocidental moderna, possivelmente tão decisivo quanto a emancipação da dissonância - de fato, tanto as regras de tratamento das dissonâncias como a notação mensural surgem lado a lado no curso do desenvolvimento da polifonia e da própria escrita musical. Assim como Schoenberg décadas antes desenvolveu um estilo no qual a oposição entre consonâncias e dissonâncias perde a centralidade que desfrutou, em termos da técnica composicional, desde o início da tradição polifônica ocidental, *Feldman desenvolveu um estilo em que a oposição entre tempos fortes e fracos é tornada inoperante*. Assombrado pela ideia de que a música pode não ser uma forma de arte, devido à sua dependência em relação a esquemas mnemônicos - que dizem respeito, em última análise, ao aspecto social e espetacular da vida musical, e não à materialidade do som -, Feldman se voltou contra um aspecto basilar da sensibilidade musical ocidental, colocando em xeque nossa maneira naturalizada de conceber a relação entre som e tempo. Sua tentativa de libertar a música da retórica expressiva tradicional culmina na libertação da música em relação à métrica, indo de encontro a práticas de mensuração dos sons que possivelmente remontam a um contexto em que a música e a poesia ainda eram tomadas como sinônimas. Desse modo, a crítica à semelhança entre música e linguagem se aprofunda a ponto de romper o vínculo mais antigo existente entre o som e a palavra, na medida em que a escrita baseada em padrões neutraliza toda e qualquer escansão musical, realizando de modo enfático o ideal schoenberguiano de prosa musical.

Novamente, é preciso ter o cuidado de não adotar uma perspectiva meramente laudatória, e afirmar que Feldman é capaz de tamanho esforço somente por possuir uma escuta ímpar e uma capacidade de atenção aguçada. De fato, nenhum compositor seria capaz de fazer frente a um aspecto tão naturalizado da experiência musical como a própria existência da métrica sem contar com uma alavanca, e sem aplicá-la em um ponto específico. O ponto arquimediano, neste caso, é a notação musical. Para anular as memórias musicais indesejáveis, que fazem com que o compositor seja incapaz de se desvencilhar totalmente da linguagem musical tradicional pura e simplesmente a partir da escuta, Feldman se vale

novamente de uma intervenção na maneira como a música é escrita<sup>161</sup>. Nesse sentido, é preciso ressaltar que sua música baseada em padrões, apesar de ser escrita em notação convencional, faz desta um uso altamente não-convencional. O retorno à notação convencional não é propriamente um retorno, devendo ser entendido a partir do aprofundamento das questões fundamentais que moveram a produção de Feldman desde o início. A mesma necessidade de abandonar a retórica expressiva tradicional que havia levado, no início dos anos 1950, à escrita das partituras gráficas<sup>162</sup>, se aprofunda e conduz, nos anos 1980, a uma refuncionalização da notação convencional. É como se a tentativa de anular a imposição de diferenciações rítmicas aos sons que vimos nas peças dos anos 1960, nas quais as durações de cada nota são indeterminadas, aparecesse agora como insuficiente<sup>163</sup>. Em suas obras tardias, Feldman se dá conta de que, para de fato anular a métrica, era preciso partir da própria métrica, e determinar com precisão as durações para que o resultado soe totalmente livre.

Vejamos a maneira como Feldman, em suas obras tardias, se vale da notação convencional e de sua capacidade de medir as durações dos sons para superar a mensuração. Trata-se, nos termos do próprio compositor, de criar uma situação pan-rítmica (FELDMAN, 2006, p. 214). Em peças como *Why Patterns*, *Crippled Symmetry* e *For Philip Guston*, Feldman faz com que cada instrumentista toque um padrão diferente ao mesmo tempo. Uma vez que a duração de cada padrão deve possuir sua própria escala e, portanto, ter sua duração determinada de acordo com suas características inerentes e não de acordo com um esquema métrico, temos uma *justaposição de temporalidades radicalmente independentes*. Podemos tomar como exemplo o início de *Crippled Symmetry* (1983). Como podemos ver, aqui a flauta toca um pequeno padrão de quatro notas baseado em um pequeno *cluster* cromático (C, Db, D, Eb), apresentado na forma de salto de sétima menor ascendente (Eb4 - Dd5) seguido por um salto de sétima menor descendente (C6 - D5). No vibrafone, temos as mesmas quatro alturas, porém restritas a uma terça menor ao invés de espalhadas por uma tessitura de quase três oitavas. O piano, por sua vez, desloca livremente pelo registro as díades C-Gb e B-A#. Aquilo que pode passar despercebido à primeira vista, mas que constitui o aspecto mais interessante da escrita desta e de outras peças deste período, é o fato de que as diferentes

---

<sup>161</sup> É neste sentido que, em uma conversa com o compositor grego Iannis Xenakis em 1986, Feldman indaga: "Você não acha que algumas memórias são melhores que outras memórias? Quero dizer, como na psicanálise: o sujeito vai lá para se livrar de memórias que tornam impossível viver na realidade; e eu diria, como uma metáfora sobre tornar-se compositor, que nós temos memórias das quais precisamos nos livrar" (FELDMAN & XENAKIS, 1988, p. 179).

<sup>162</sup> cf. a seção 3.2 *As partituras gráficas de Feldman*.

<sup>163</sup> cf. a seção 3.3.2 *Tempo musical em Feldman*.

partes instrumentais, apesar de estarem alinhadas na partitura, apresentam fórmulas de compasso diferentes. Assim, vemos que a flauta começa em um compasso de 4/8, enquanto que o vibrafone começa em 5/16 e o piano, em 3/4. Essa ausência de sincronização das partes instrumentais faz com que cada padrão possa existir em sua própria escala, de modo que, *apesar do alinhamento que podemos ver na página da partitura, na escuta há uma situação de total não-alinhamento*. Embora cada um dos instrumentistas deva contar os tempos de cada compasso, executando com precisão as rítmicas intrincadas escritas pelo compositor, o resultado geral é uma 'situação pan-rítmica', isto é, um fluxo musical livre, independente de qualquer métrica ou pulsação.

Figura 19: Primeiro sistema de 'Crippled Symmetry'.

### 3.4.2 Estratégias de desorientação da memória

Vimos, portanto, que em seu esforço para formalizar uma desorientação da memória, Feldman desenvolve uma escrita que anula a métrica e, com isso, anula as relações de simetria e assimetria que permitiam ao ouvinte se orientar pelas estruturas formais da obra. A mesma insatisfação com as formas de memória simples que estariam, segundo Feldman, na base de toda a música teatralizada e de sua retórica expressiva, levou o compositor a fazer exigências bastante extremas para a memória dos ouvintes. Ele rejeita a "*baby food memory*" em favor da "memória verdadeiramente boa, muito sofisticada" (FELDMAN, 2006, p. 186). Isso determina, como veremos no que se segue, a maneira como ele lida com suas figuras musicais ou padrões. Podemos destacar três estratégias principais de desorientação da memória em suas obras tardias, a saber: (1) a retomada de padrões em momentos temporalmente muito distantes da composição; (2) a técnica de 're-tradução' contínua ou repetição truncada dos padrões; e (3)

a sugestão pontual - sempre *incerta* - de que o ordenamento dos padrões se dá através de procedimentos composicionais de caráter lógico e sistemático.

A princípio todas essas estratégias podem parecer meras idiossincrasias do compositor. Certamente é o caso da primeira delas, uma vez que, sobretudo nas peças de longa duração, o reconhecimento da retomada de padrões há muito deixados de lado é praticamente impossível. Em *For Philip Guston*, por exemplo, o padrão melódico que escutamos na abertura é retomado onze vezes ao longo da peça, sempre com alterações. Entre uma e outra retomada, porém, chega a transcorrer quase uma hora de música<sup>164</sup>. Mesmo que não seja possível dizer se a imagem mental que retivemos daquilo que foi escutado há uma hora corresponde àquilo que se escuta agora, porém, permanece certa sugestão de familiaridade, ou então - como parece ser a intenção de Feldman - certa desorientação da memória. Mesmo em peças mais curtas de seu período tardio, como *Palais de Mari*, encontramos procedimentos semelhantes. Um dos muitos padrões que compõem este mosaico sonoro de cerca de 27 minutos de duração é um acorde formado pelas alturas G, A, D# e Ab, repetido sete vezes ao longo da peça. Em sua primeira e em sua última aparição (cc. 24 e 180) ele é escrito com a mesma disposição das vozes pelo registro (G4-A4-D#5-Ab5), ao passo que nas outras cinco ele é apresentado em uma disposição das vozes mais aberta (Ab3-D#4-G4-A5). É como se o compositor estivesse se perguntando se o ouvinte seria capaz não somente de reconhecer essa sonoridade em meio a tantas outras que formam o mosaico, mas também de reconhecer o retorno a sua versão original depois de cerca de 10 minutos de música<sup>165</sup>.

A segunda estratégia importante da escrita por padrões de Feldman é o que chamamos de técnica de 're-tradução' contínua ou repetição truncada. Ao invés de meramente repetir os padrões, Feldman costuma fazer pequenas modificações a cada reiteração, como que convidando o ouvinte a testar sua capacidade de atenção e tentar perceber as diferenças sutis. Tomando como exemplo o primeiro sistema de *Crippled Symmetry*, reproduzido acima, podemos ver que o padrão tocado pela flauta é apresentado em cinco versões, sendo a primeira em 4/8, a última em 5/4 e as demais em 9/16. Na segunda, na terceira e na quarta

<sup>164</sup> O maior intervalo ocorre entre a sétima e a oitava aparições do padrão, nas páginas 28 e 59 da partitura, respectivamente. Na primeira aparição, logo na abertura da peça, o padrão aparece com as alturas C, G, Ab e Eb, em homenagem a John Cage, que estava ao lado de Feldman na primeira vez que este viu ao vivo telas de Guston. Na sétima aparição, temos as alturas Ab, Eb, Fb e Cb; na oitava, temos E, A, Eb, F. O contorno melódico é mantido, mas os intervalos e a instrumentação mudam a cada uma das onze repetições do padrão.

<sup>165</sup> Em *Palais de Mari* há muitas outras figuras que retornam poucas vezes, e por sobre longas distâncias - dentre muitos exemplos possíveis, citamos a díade Bb4-B6, que aparece nos cc. 29 e 63, e os acordes G3-D4-F#4-G#5 e Bb3-A4-C5-B5, que aparecem brevemente no c. 82 para reaparecem somente nos cc. 374-5 e 398-9.

iterações, todas em compassos de 9/16, o padrão é formado por três colcheias e uma colcheia pontuada. A posição da colcheia pontuada, porém, muda constantemente: primeiro está na terceira nota do padrão, a seguir na segunda e, por fim, na quarta.

Podemos ver a mesma estratégia em ação em *Palais de Mari*. Aqui, o padrão inicial, formada por um intervalo de terça menor descendente (Ab-F) intercalado com um intervalo de sétima maior descendente (D#-E), aparece em cinco momentos ao longo da peça. Todas as aparições se encontram na primeira metade da peça. É notável que esse padrão, que abre a composição e que, em função disso, pode ser considerado uma de suas imagens sonoras mais pregnantes, acaba assumindo um papel secundário. Isso é algo característico do estilo tardio de Feldman: algo que parece ser da maior importância acaba ficando para trás, ao passo que figuras que despontam de modo quase imperceptível em um momento da peça podem ser retomadas depois - por vezes, literalmente horas depois - e transformada no elemento mais recorrente de uma passagem. De todo modo, o tratamento dado a este padrão é outro bom exemplo da técnica de 're-tradução' contínua ou repetição truncada: como podemos ver nas passagens da partitura reproduzidas abaixo, Feldman muda constantemente o modo como as durações das notas são distribuídas no interior do compasso de 5/8. A mão direita toca sempre uma semínima pontuada seguida por uma semínima, mas na mão esquerda vemos uma alternância entre três possibilidades ligeiramente diferentes - pausa de colcheia seguida por uma semínima pontuada e uma colcheia; pausa de colcheia seguida por uma colcheia pontuada e uma colcheia ligada a uma colcheia pontuada; pausa de semínima seguida por duas colcheias pontuadas. Outro ponto que merece ser ressaltado é a presença de compassos vazios após cada repetição do padrão. Esse recurso, também típico da escrita das obras tardias de Feldman, deve-se ao interesse do compositor pelo tempo de decaimento dos sons e pela ressonância de cada padrão. Isso se torna ainda mais claro se atentarmos à relação entre o registro em que o padrão é tocado e a duração do compasso vazio que se segue. Como podemos ver na tabela abaixo, quando o padrão é tocado em um registro mais grave, Feldman deixa um compasso vazio mais longo para que o som do piano ressoe por mais tempo, levando em conta o maior tempo de decaimento das notas graves. Assim, quando o padrão é tocado no registro mais agudo (E5-D#6), temos um compasso vazio mais curto (5/8), e quando o padrão é tocado no registro mais grave (E3-D#4) temos um compasso vazio mais longo (2/2).

aparição	compassos	registro	compassos de ressonância	reiteraões
1 <sup>a</sup>	cc. 1-6	E4-D#5	3/4	3 vezes
2 <sup>a</sup>	cc. 14-17	E3-D#4	2/2	2 vezes
3 <sup>a</sup>	c. 30	E5-D#6	5/8	1 vez
4 <sup>a</sup>	cc. 74-77	E4-D#5	3/4	2 vezes
5 <sup>a</sup>	cc. 172-179	E4-D#5	5/4	4 vezes

Tabela com as 5 aparições do padrão de abertura de 'Palais de Mari'.

Figura 20: 1ª aparição do padrão de abertura de 'Palais de Mari' (cc. 1-6).

Figura 21: 2ª aparição do padrão de abertura de 'Palais de Mari' (cc. 14-17)

Figura 22: 3ª aparição do padrão de abertura de 'Palais de Mari' (c.30)





Figura 23: 4a aparição do padrão de abertura de 'Palais de Mari' (cc. 74-77)

Figura 24: 5a aparição do padrão de abertura de 'Palais de Mari' (cc. 172-179)

Parece-nos que, por meio dessas duas estratégias composicionais, Feldman desorienta os hábitos de memória que organizam a escuta na música tradicional, baseados no reconhecimento da repetição e da transformação das figuras ao longo do tempo. É interessante notar que esses hábitos são, em certo sentido, desmontados por dentro. Ou seja, ao invés de negar os hábitos por meio de músicas em que temos somente ou a repetição constante ou a transformação total que proscreeve toda repetição, temos uma situação na qual o reconhecimento tanto da repetição como da transformação segue operando, mas não de um modo associado à construção de uma arquitetura musical tradicional. Ao invés de anular a memória - como em certas obras minimalistas nas quais há um predomínio absoluto da repetição, ou então na prática da improvisação livre, que tende a fazer da música um puro fluxo em que nada adquire fixidez ou recursividade -, Feldman anula aquilo que entende como formas de memória. Sua intenção é menos a de destruir a arte musical, e mais a de tentar fazer da música uma arte, libertando-a da lógica do espetáculo.

A terceira e última estratégia de desorientação da memória que gostaríamos de destacar é a sugestão de ordenamentos de caráter lógico e sistemático. Ora, como vimos anteriormente, a trajetória composicional de Feldman começa, nos anos 1950, com a rejeição de todos os sistemas composicionais. Buscando se submeter à tirania dos sons, e não à tirania da lógica, Feldman assenta sua prática composicional no confronto com a realidade acústica,

evitando qualquer metodologia composicional anterior a esse confronto, seja ela serial ou baseada em operações de acaso<sup>166</sup>. Sua crítica a Cage se baseia no fato dele ter identificado a determinação total e a indeterminação total como os dois caminhos possíveis para a música depois de Webern, optando por uma das alternativas. Feldman, por sua vez, ao invés de optar entre a determinação serialista e a indeterminação cageana, teria optado pela composição assistemática, por uma abordagem empírica e centrada em um tipo de atenção à materialidade do som semelhante à atenção à materialidade da tinta que vemos na pintura do expressionismo abstrato.

O esforço composicional associado a essa escrita assistemática que marca sua obra até o final dos anos 1970 pode ser descrito como uma disciplina da vista-grossa<sup>167</sup>. Em outras palavras, a composição torna-se uma tentativa de resistir às exigências colocadas pelo próprio material. Durante o processo de escrita, o compositor é tentado por diferentes procedimentos que parecem surgir naturalmente de sua memória musical acumulada. A ordenação do material de modo sequencial, o estabelecimento de alguma progressão linear ou de algum processo de acumulação acenam incessantemente ao compositor com a possibilidade de relaxar por alguns momentos e deixar que essas pequenas maquinações composicionais se encarreguem da escrita dos próximos compassos. Para Feldman, os procedimentos construtivos que derivam material novo a partir do que já foi introduzido são vistos como um lapso de atenção, como uma interrupção da escrita musical ativa por meio do acionamento de algum tipo de automatismo. De modo geral, em sua obra não há momentos de relaxamento em que a continuidade da peça se resolve por si só. Nenhuma solução composicional significa uma conquista mais longa do que um instante, e cada nota deve ser avaliada do zero. Nesse sentido, podemos dizer - parafraseando o célebre ensaio de João Cabral de Melo Neto (1997, p. 44) sobre o pintor Juan Miró - que a prática composicional de Feldman evoca a imagem de uma pessoa que conta nos dedos sempre que precisa somar 2+2. Ao invés de se valer da memória, da tabuada decorada, temos a renovada descoberta da aritmética.

Daí conselhos como: "Apenas se concentre em não fazer um lance preguiçoso. Por exemplo, em sua maioria os compositores estão envolvidos com o potencial de seus materiais, e eles os ordenham; e eles os ordenham engenhosamente. Eu estou envolvido com como

---

<sup>166</sup> cf. as seções 3.1.3 *Feldman contra os pós-webernianos (e Cage)* e 3.2.2 *Maneiras de recusar a semelhança entre música e linguagem*.

<sup>167</sup> É nesses termos que Feldman descreve sua relação com a tonalidade harmônica: "Bem, um amigo uma vez me contou a maneira como indicam o caminho numa vila irlandesa. Dizem: 'Vá pelo alto da colina e encontrará uma igreja à direita. Ignore-a!'. 'Ignore-a!', eles dizem. É assim que eu ignoro a polaridade, eu a ignoro, eu simplesmente a ignoro" (FELDMAN, 2021, p. 57).

manter as coisas em andamento, mas não necessariamente por meio de suas implicações" (FELDMAN, 2006, p. 92). A partir do momento em que o compositor se propõe a lidar com um problema composicional determinado, a realizar uma ideia composicional, a atividade da composição perderia sua substancialidade e se tornaria mera datilografia musical. A seu ver, a composição só é de fato composição se a todo momento o compositor faz algo sem saber ao certo de que se trata. É nesse sentido que Feldman afirma: "Eu estou envolvido com a resolução de problemas, mas eu não sei qual é o problema. (...). Se você começar com um problema, você vai *resolvê-lo*" (FELDMAN, 2006, p. 90). Isto é, no momento em que a atividade da composição se envolve em demasia com ideias ou com as implicações de seus materiais, teríamos uma perda de qualidade. Teríamos uma situação na qual um problema composicional estabelecido de antemão é resolvido, mas a composição resultante, justamente por isto, é marcada pela indiferença ao embate sensível com a realidade acústica. Em outras palavras, teríamos uma situação em que "a operação foi um sucesso, mas o paciente morreu" (FELDMAN, 2006, p. 147).

A sugestão de procedimentos composicionais de caráter lógico e sistemático que encontramos nas obras tardias não nos parece configurar um recuo em relação a essa atitude de vigilância e lucidez que caracteriza a escrita assistemática da obra anterior de Feldman. Parece-nos, antes, que o compositor dobra a aposta na ambiguidade. *Ao invés de rejeitar a alternativa entre as duas formas dominantes de sistematização da prática composicional formuladas no pós-Guerra, ele agora rejeita a própria alternativa entre a composição sistemática e a composição assistemática.* Suas obras tardias ocupam um espaço intermediário entre a composição sistemática e a assistemática. É como se a opção pela escrita assistemática tivesse passado a ser sentida por Feldman como sendo ela mesma muito rígida e muito segura, aproximando-se sob este aspecto das metodologias composicionais fixas que ele pretendia negar. Novamente, temos um aparente movimento de retorno da parte de Feldman, o qual, no entanto, deve ser interpretado como um aprofundamento das preocupações que moveram sua produção desde o princípio. Assim como temos um retorno à notação convencional tendo em vista negar as convenções da linguagem musical de modo mais consistente do que era possível nas notações gráficas; e assim como temos um retorno à escrita rítmica tendo em vista uma anulação da métrica mais consistente do que a proporcionada pelas partituras indeterminadas em relação às durações; temos também um retorno a procedimentos composicionais lógicos e sistemáticos que, paradoxalmente, torna mais consistente a recusa dos sistemas composicionais.

Em suas obras tardias temos, na maior parte do tempo, padrões diferentes que se sucedem uns aos outros sem transição, sem qualquer tipo de vínculo causal e sem nada semelhante a um desenvolvimento. Longas passagens de imobilidade total são seguidas por passagens frenéticas; passagens baseadas em *clusters* e campos cromáticos dão lugar a passagens mais consonantes, quando não totalmente diatônicas<sup>168</sup>. Um padrão prenante pode sair de cena rapidamente, e um padrão aparentemente insignificante pode retornar e servir de base para longas passagens da peça. Ao mesmo tempo, porém, encontramos trechos em que o ouvinte é confrontado com a suspeita de que há certa regularidade em meio ao caos aparente. Como bem nota a musicóloga Catherine Laws (2013, p. 270), os padrões de Feldman, no curso de suas desapareições e reaparições separadas por longos intervalos de tempo e de suas repetições truncadas, "constantemente tanto implicam como evitam processos sistemáticos de ordenamento"<sup>169</sup>.

Não se trata de negar a regularidade através de um recurso como a síncope, o que implicaria a existência de um sistema de referência estável em relação ao qual é possível cometer desvios pontuais. O que temos, pelo contrário, é um procedimento que apenas sugere a existência de um sistema estável, para então desfazer a sugestão com a revelação de que não havia de fato regularidade a ser rompida. Essa maneira idiossincrática de se relacionar com o aspecto lógico da articulação dos eventos musicais é descrita em uma entrevista concedida em 1975 ao compositor Walter Zimmermann:

Não se pode deixar de notar, no curso da escrita de uma peça, que algum princípio subjacente parece estar lá. Agora, a questão é até onde você quer abraçar esse princípio subjacente (...). Às vezes você faz um compromisso com ele. Às vezes você só aperta a mão dele e ele vai embora. Às vezes você decide nem sequer usá-lo, embora a sugestão pare sobre a peça (FELDMAN, 2006, p. 51).

---

<sup>168</sup> Feldman costuma preparar o ouvinte para as passagens consonantes com longas sucessões de padrões dissonantes. Em *For Philip Guston*, por exemplo, temos uma passagem diatônica de cerca de 18 minutos entre as páginas 98 e 102 da partitura. A passagem ocorre quando já transcorreram mais de 3 horas de sonoridades cromáticas, de modo que as sonoridades diatônicas soam totalmente inusitadas e, à sua maneira, dissonantes. Em *For Bunita Marcus*, sonoridades quasi-tonais passam a predominar após cerca de 45 minutos de sonoridades cromáticas. Esse processo é tematizado mais explicitamente em *Triadic Memories*, em que passamos de *clusters* formados por intervalos de 2a menor para agregados formados por 2as maiores e menores - ver as figuras quasi-tonais nos compassos 375-84; 591-96; 597-98; 685-94; e 715-22.

<sup>169</sup> Em seu estudo da relação entre Feldman e Samuel Beckett, Laws chega a uma descrição precisa do estilo tardio de Feldman, partindo de uma análise de sua ópera *Neither* (1977), feita a partir de um texto escrito por Beckett a pedido do compositor. Segundo ela: "Muitas vezes, o tratamento dado a cada parâmetro musical parece evocar a autoridade objetiva de um sistema de ordenamento. No entanto, esses padrões de organização do tempo, do ritmo, das alturas e da harmonia são sempre minados e obscurecidos, implicando inevitavelmente a intervenção subjetiva da agência do compositor no sistema. Além disso, esse instável ato de equilibrista repetidamente cria quase-padrões, situados no limiar da regularidade, mas evitando sempre a previsibilidade absoluta" (Laws, 2013, p. 270).

Em outras palavras, ao invés da rejeição sistemática desses princípios subjacentes, vemos em seu estilo tardio uma tentativa de incorporar aspectos estranhos à lei formal imanente da obra<sup>170</sup>. Trata-se de uma escrita assistemática ao quadrado, na medida em que se abre para o recurso à própria escrita sistemática.

O uso pontual de procedimentos sistemáticos é particularmente claro no início de *Triadic Memories*. No curso dos primeiros minutos da peça, Feldman repete o mesmo padrão, mas muda sua disposição pelo registro do piano. A mão direita toca insistentemente um intervalo de terça menor descendente si bemol-sol, ao passo que a mão esquerda toca um padrão formado por uma quarta aumentada e uma terça maior (sol sustenido-ré, lá-dó sustenido / ré-sol sustenido, dó sustenido-lá). A cada oito compassos, ele transpõe as notas de uma das mãos, ora subindo uma oitava a mão esquerda, ora descendo uma oitava a mão direita. Com isso, vamos de uma tessitura muito aberta, em que as notas tocadas por uma e outra mão estão quase 6 oitavas de distância (C#1-Bb6), para uma tessitura mais fechada, em que as notas de ambas as mãos se misturam em uma mesma região (cc. 43-50). Após esse encontro temos um cruzamento, e uma mão passa a tocar o material da outra. Feldman passa então a fazer o processo oposto, retomando a distância entre as mãos no registro do piano. O processo se dá agora mais rapidamente: a cada quatro compassos, o material de uma das mãos é transposto uma oitava para cima ou para baixo, até que a distância de 6 oitavas seja restabelecida (G1-A7, cc.71-4). Somente então novas alturas são introduzidas na peça. Com esses processos graduais de transposição, Feldman é capaz de manter a música em movimento por cerca de três minutos valendo-se de um material extremamente limitado<sup>171</sup>.

---

<sup>170</sup> Podemos dizer que temos uma imagem invertida do estilo tardio de Beethoven. No caso do estilo tardio de Beethoven, trinados decorativos e *floraturas* rasgam um tecido musical articulado de modo lógico; no caso do estilo tardio de Feldman, procedimentos composicionais sistemáticos rasgam um tecido musical articulado de modo assistemático. Em ambos os casos, podemos dizer que temos passagens em que a vontade do sujeito composicional é posta em cheque, em que "as convenções não são mais penetradas e dominadas pela subjetividade, mas simplesmente deixadas por si mesmas" (ADORNO, 2002a, p. 566). O que muda é a forma como as convenções se apresentam em cada momento histórico. De fato, é interessante notar que no estilo tardio de Schoenberg, conforme a discussão desenvolvida por Adorno na *Filosofia da Nova Música*, sonoridades tonais convencionais rasgam um tecido musical articulado pela lógica da série dodecafônica, ao passo que, no estilo tardio de Feldman, é uma lógica quasi-serial que faz as vezes de matéria-morta.

<sup>171</sup> Essa economia de meios é também típica de suas obras tardias. Ver, por exemplo, o início de *For Bunita Marcus*, em que temos somente três notas (dó sustenido, ré e mi bemol) por 70 compassos. A maior parte da peça pode ser tocada usando apenas um dedo de cada mão.



Figura 25: Primeiro padrão de 'Triadic Memories' (cc. 1-4). Note-se as repetições truncadas na rítmica da mão esquerda.



Figura 26: Compassos 43-48 de 'Triadic Memories', nos quais vemos o mesmo padrão com a mão direita transposta duas oitavas abaixo e mão esquerda transposta três oitavas acima.

Para além de exemplos como este, no qual um processo composicional sistemático pode ser escutado com clareza, temos casos em que relações dificilmente perceptíveis são estabelecidas entre diferentes passagens de uma mesma obra, de modo que a sugestão de um princípio subjacente apenas 'paire sobre a peça'. Não é por acaso que Feldman se referiu a si mesmo, em uma conferência de 1983, como um "serialista enrustido". Em suas obras tardias encontramos frequentemente o uso de recursos como a retrogradação - presente, como vimos, nas obras tardias de Webern, marcadas pelo fetichismo da série<sup>172</sup>. Vejamos, por exemplo, a seguinte passagem de flauta de *Crippled Symmetry*, que aparece na página 8 e a seguir na página 10, em retrogradação melódica e rítmica<sup>173</sup>:

<sup>172</sup> cf. a seção 2.3.2.3 *Fetichismo da série*. A conferência de Feldman pode ser acessada em: <<https://www.cnvill.net/mfmasterclasses05.pdf>>.

<sup>173</sup> Há somente uma alteração nas alturas - o A# do terceiro compasso da primeira passagem torna-se um A natural no sexto compasso da segunda passagem. Note-se também o modo como Feldman escreve as alturas. A rigor, o solo tem somente cinco alturas diferentes, mas Feldman utiliza alturas enarmônicas como C, B# e Db ou ainda B, Cb e Ax, entre outras. Trata-se de uma maneira idiossincrática de lidar com a escrita microtonal, dado que o intérprete deve tocar, por exemplo, a nota B# um pouco mais aguda e a nota Db um pouco mais grave do que a nota C. Este é outro aspecto típico de suas obras tardias, que reforça a ideia de que temos nelas um uso não-convencional da notação convencional.



Figura 27: Passagem de flauta na página 8 de 'Crippled Symmetry'.



Figura 28: A mesma passagem retrogradada na página 10 de 'Crippled Symmetry'.

Ou então a seguinte passagem de *Palais de Mari*:

Figura 29: Retrogradação em 'Palais de Mari' (cc. 287-310).

Se olharmos a partitura com atenção, veremos que os primeiros doze compassos dessa passagem (cc.-287-298) são repetidos um semitom acima nos doze compassos seguintes (cc. 299-310). Além disso, Feldman recorta uma seção de sete compassos dessa passagem (cc. 292-98) e a reapresenta em forma retrógrada um pouco mais adiante (cc. 319-325):



Figura 30: Retrogradação em 'Palais de Mari' (cc. 319-325)

### 3.4.3 Incerteza da arte ou por uma vanguarda tardia

Os padrões das obras tardias de Feldman, como vimos, somem e reaparecem após longos períodos de tempo; são repetidos sempre com mudanças sutis; e por vezes sugerem uma ordenação de caráter lógico e sistemático, apenas para desfazerem essa impressão à medida que nos damos conta que esses ordenamentos locais não têm como contraparte nenhuma lógica global. Com isso, as obras adquirem um aspecto ambíguo: parecem se movimentar o tempo todo, e também permanecer imóveis. A ação combinada das estratégias de desorientação da memória discutidas acima contribuem para fazer com que as obras tardias de Feldman evoquem o gesto de andar sem sair do lugar. Nesse ponto, elas se aproximam da escrita de Samuel Beckett, o qual, segundo Adorno (2002b, p. 224), transforma o gesto de andar sem sair do lugar em princípio estético de construção, superando a oposição entre dinamismo e estaticidade.

Não por acaso, o estilo tardio de Feldman foi fortemente influenciado pela obra de Beckett. Uma das primeiras composições baseadas na escrita por padrões é o monodrama *Neither* (1977), composto a partir de um texto original escrito por Beckett a pedido do compositor<sup>174</sup>. Ao ler o texto, Feldman notou que ele podia ser entendido como uma única ideia continuamente reelaborada em versões ligeiramente diferentes. Na visão do compositor, essa maneira peculiar de lidar com o fluxo da escrita estaria relacionada ao fato de Beckett se movimentar constantemente entre dois idiomas, valendo-se da re-tradução como ferramenta capaz de manter o texto em movimento mesmo sem sair do lugar. É esse procedimento - real ou somente imaginado por Feldman - que o compositor procura emular por meio da estratégia

<sup>174</sup> Além da colaboração em *Neither*, Feldman compôs a trilha da peça radiofônica *Words and Music* (1987), e dedicou ao escritor sua última composição, uma densa e sombria trama orquestral de padrões dissonantes intitulada *For Samuel Beckett* (1987). Para uma análise de *Neither* e para um estudo aprofundado da relação entre Feldman e Beckett, ver Laws (2013). Laws (2013, p. 309) sustenta que "[o] processo de Feldman de recontextualização contínua, por meio de variações, de altura, ritmo e orquestração corresponde, portanto, ao seu modo de entender o uso que Beckett faz da tradução como um método composicional".



de re-tradução ou repetição truncada de seus padrões, conforme ele afirma em entrevistas e conferências dos anos 1980:

Em anos recentes, em certas peças, tomei emprestado a forma como ele trabalha, e é por isso que as peças são longas. (...). Vivendo em Paris e estando tão envolvido com o francês pelos últimos cinquenta anos, ele escrevia algo em inglês e então traduzia para o francês, e então ele traduzia de volta para o inglês, e é claro que não é a mesma coisa. Então ele traduzia do inglês de volta para o francês, e ele está somente re-traduzindo continuamente. Em música talvez possamos chamar isso de variação, mas não é assim que eu penso<sup>175</sup>.

Podemos dizer que Beckett e Feldman compreenderam, cada um à sua maneira, que o dinamismo próprio a formas artísticas burguesas - como a sonata e o drama moderno, por exemplo<sup>176</sup> - não podia ser simplesmente afirmado nem simplesmente rejeitado. Do mesmo modo como, na aurora da idade burguesa, as formas estáticas foram desautorizadas, no crepúsculo da idade burguesa a contradição entre as forças produtivas industriais e as relações sociais baseadas no trabalho livre torna falsas as formas dinâmicas. O progresso se confunde com a regressão, na medida em que o automovimento da economia, que deveria conduzir à opulência universal, revela-se anti-social e produz uma série de sintomas mórbidos - os quais vão desde a formação do exército industrial de reserva até a guerra imperialista e o campo de extermínio, passando pela formação do próprio movimento operário pelo socialismo. Adorno identifica com precisão essa dinâmica histórica, ressaltando que o progresso no contexto da crise da sociedade burguesa sob domínio do capital nada mais é do que a reprodução ampliada de uma crise permanente. Ele nota que "o sempre-novo é também o velho", uma "fonte constante de novos desastres" (ADORNO, 2003, p. 95). A tarefa da teoria crítica seria "iluminar os contornos de uma pré-história esgotada com o brilho do mais novo desastre, visando perceber o paralelo existente entre eles", reconhecendo que "[a] coisa mais recente é sempre o velho terror, o mito" (ADORNO, 2003, p. 96).

Devido a essa dinâmica histórica, a arte se vê em um encruzilhada: não pode continuar a apostar no dinamismo nem retornar à estaticidade das formas pré-burguesas. Ainda que o telos da dinâmica do sempre-igual seja a catástrofe, é preciso ter em mente que a catástrofe pode assumir diferentes faces. Como se sabe, a crise da sociedade burguesa é movida pelo crescente anacronismo do dispêndio de trabalho humano como medida do valor, diante do

---

<sup>175</sup> A passagem se encontra em uma entrevista concedida ao compositor Charles Amirkhonian em janeiro de 1986. Disponível em: <<https://www.cnvill.net/mfspeakingofmusic1986.pdf>>.

<sup>176</sup> A esse respeito, ver a seção *11.11 A Construção; Estática e Dinâmica*, da *Teoria Estética*.

avanço das forças produtivas industriais<sup>177</sup>. Daí pode resultar tanto a administração permanente da crise como sua superação mediante a transformação revolucionária da sociedade. A dinâmica social não pode ser afirmada, já que contém em si o potencial para a destruição do próprio potencial para a liberdade; ao mesmo tempo, não pode ser negada, pois a crise da sociedade do trabalho aponta para sua própria superação no comunismo - o movimento real que supera o estado de coisas atual. É nesse sentido que Adorno insiste, em sua *Teoria Estética*, na importância de obras capazes de sustentar uma posição de incerteza e ambiguidade em relação à oposição entre dinamismo e estaticidade: "A dinâmica das obras de arte é interrompida pela esperança da abolição do trabalho e pela ameaça da morte glacial; ambas estão registradas na dinâmica, a qual é incapaz de escolher por si só" (ADORNO, 2002b, p. 224).

\*

A *incerteza* que caracteriza o estilo tardio de Feldman, sua tentativa de estar sempre *entre categorias*, pode ser entendida, portanto, como expressão de um estágio avançado da crise da arte autônoma burguesa. De fato, parece-nos que suas últimas obras podem ser tomadas, ao lado de obras de autores como Beckett, como modelos para uma arte autônoma após Auschwitz - isto é, para uma arte que consegue realizar, no plano da forma estética, uma severa autocrítica em relação ao *caráter afirmativo* da arte<sup>178</sup>. Esse caráter afirmativo é o responsável por fazer com que o direito da arte à existência seja posto em questão. Isso

---

<sup>177</sup> Uma das definições mais sucintas dos problemas que estamos tentando descrever encontra-se na seção 'Capital fixo e desenvolvimento das forças produtivas da sociedade', dos *Grundrisse*. Aqui, Marx (2011, p. 588) afirma: "O roubo de tempo de trabalho alheio, sobre o qual a riqueza atual se baseia, aparece como fundamento miserável em comparação com esse novo fundamento desenvolvido, criado por meio da própria grande indústria. Tão logo o trabalho na sua forma imediata deixa de ser a grande fonte da riqueza, o tempo de trabalho deixa, e tem de deixar, de ser a sua medida e, em consequência, o valor de troca deixa de ser [a medida] do valor de uso. O trabalho excedente da massa deixa de ser condição para o desenvolvimento da riqueza geral, assim como o não trabalho dos poucos deixa de ser condição do desenvolvimento das forças gerais do cérebro humano. Com isso, desmorona a produção baseada no valor de troca, e o próprio processo de produção material imediato é despedido da forma da precariedade e da contradição".

<sup>178</sup> A ideia de que Feldman procura fazer música após-Auschwitz é reforçada pela seguinte passagem, presente em uma entrevista concedida a Metzger em 1972: "Por ser judeu eu não me identifico, digamos, com a música da civilização ocidental. (...). Nossa moral musical é a da música alemã do século XIX, não é? Eu penso sobre isso, e eu penso sobre o fato de que eu quero ser o primeiro grande compositor judeu". Possivelmente confundindo a célebre máxima de Adorno a respeito da impossibilidade da poesia após Auschwitz - citada por Feldman (2006, p. 92) em outro contexto - com uma frase do crítico literário George Steiner, Feldman afirma: "Em certo grau eu de fato acredito - como, por exemplo, George Steiner - que após Hitler talvez não deva mais haver arte. Tenho essas ideias sempre em mente. Houve uma hipocrisia, um engodo em se continuar, porque aqueles valores não me provaram nada". A tentativa de negar a retórica expressiva tradicional ganha aqui seu fundamento biográfico, para além de histórico. A entrevista pode ser acessada em: <<https://www.cnvill.net/mfmetzger.htm>>.

porque a própria coerência estética da obra, na medida em que realiza uma síntese não-violenta dos elementos dispersos que retira da realidade, acaba por atribuir a esses elementos um sentido que eles de fato não possuem. Em outras palavras, a obra autônoma, na medida em que existe como um mundo à parte, como algo que é em-si, mas que, ao mesmo tempo, retira seus elementos da realidade, inelutavelmente afirma o curso do mundo. O próprio fato da obra se constituir enquanto obra faz com que ela tenda *a priori* para a afirmação (ADORNO, 2002b, p. 2).

Durante a conjuntura histórica que vai da emancipação da arte em relação a fins sociais imediatos até Auschwitz, esse caráter afirmativo ainda podia ser sustentado, apesar de já ter sido problematizado pela revolta contra a aparência característica do modernismo em geral. O gesto *assertivo* e reconciliador indissociável da aparência estética ainda não havia perdido toda sua credibilidade, ainda podia ser visto como portador de uma promessa de felicidade. No entanto, na cultura após Auschwitz esse gesto tornou-se inaceitável. Mesmo a negatividade própria às obras de vanguarda torna-se insuficiente, na medida em que "[n]a cultura que renasceu após a catástrofe, a arte - independentemente de seu conteúdo e substância [*Inhalt und Gehalt*] - assumiu um aspecto ideológico por sua mera existência" (ADORNO, 2002b, p. 234). A "inescapável essência afirmativa da arte" torna-se insuportável em um momento no qual a logicidade imanente das obras tende a atribuir sentido àquilo a que não se pode atribuir nenhum sentido, afirmando a "deformidade para a qual a realidade caminha" (ADORNO, 2002b, p. 1).

Contudo, se é verdade que, considerando o que foi dito acima, escrever poesia após Auschwitz seria um ato de barbárie, também é verdade - como Adorno coloca no ensaio 'Engajamento' (1962), em que retoma e ratifica a célebre máxima formulada em 'Crítica cultural e sociedade' (1951) - que o sofrimento "exige a existência contínua da própria arte que ele interdita" (ADORNO, 1992, p. 88). Isto é, por um lado, devido a seu caráter afirmativo, que atribui sentido ao curso do mundo, a arte perde seu direito à existência; por outro lado, devido a seu caráter polêmico, enquanto antítese social da sociedade capaz de dar voz à natureza suprimida, ela tem o dever de continuar existindo. A arte não pode continuar, mas deve continuar. E continua, sobretudo, a nosso ver, na produção de figuras como Feldman e Beckett, uma vez que eles encaram de frente a perda de atualidade da arte, decorrente do fracasso histórico da cultura e do espírito. Isso porque as obras de Beckett - e, como viemos tentando argumentar, também as obras tardias de Feldman - estão entre aquelas que "se opõem ao conceito de sentido do modo mais recalcitrante" (ADORNO, 2005, p. 45).

As obras de Beckett são eficazes justamente na medida em que apresentam exemplarmente a ausência de sentido. Não por acaso, Adorno afirma a respeito da peça *Fim de Partida* que: "Compreendê-la somente pode significar compreender sua incompreensibilidade, reconstruir concretamente o sentido do fato de ela não ter sentido" (ADORNO, 1991, p. 243). Aqui, o drama incorpora em sua própria estrutura a ausência de sentido do curso do mundo, através de uma inversão de todos os seus pressupostos. Sendo assim, a ausência de sentido não é meramente tematizada, mas realizada concretamente na forma estética. Com efeito, em peças como *Fim de Partida*: "Os constituintes do drama aparecem após sua morte. Exposição, complicação, ação, peripécia e catástrofe retornam como elementos decompostos de uma autópsia da forma dramática" (ADORNO apud GATTI, 2014, p. 584). Não há, por exemplo, curva dramática com peripécia e resolução, e sim um "contraponto não resolvível de temas que impulsionam e suspendem o progresso da ação" (GATTI, 2014, p. 583). Em outras palavras, os conflitos que emergem no diálogo entre as personagens Hamm e Clov não são resolvidos, e sim eventualmente desacreditados. De fato, sequer podemos dizer que se trata de personagens, uma vez que esta noção está exige algo da constância e da capacidade de autonomia que associamos à individualidade burguesa. O que temos aqui, pelo contrário, são meros restos da dissolução histórica do sujeito, vivendo em latas de lixo e balbuciando frases feitas para fazer o tempo passar. No caso do romance *Molloy*, esse ponto é ainda mais claro. Temos um narrador que ainda não é - ou então já não é mais - um indivíduo, e que se mostra incapaz de narrar os acontecimentos de sua vida de modo a integrá-los em uma totalidade dotada de sentido. Ao invés disso, Molloy não sabe ao certo quem é nem para onde está indo; não sabe se seu nome é mesmo seu ou se é na realidade o nome de sua mãe; mente a todo momento, ou então se esquece do que estava dizendo; interrompe subitamente a narração para descrever minuciosamente seu intrincado sistema de chupar as pedras que leva no bolso, etc. Em suma, ao invés da comunicação do absurdo, temos a exposição da impossibilidade dessa comunicação, mediante uma demonstração da incapacidade da forma estética de operar em um mundo em que o sujeito e a linguagem foram aniquilados. Mais do que uma "negação abstrata do sentido", encontramos na produção de Beckett obras que forcem as categorias tradicionais da arte a passarem concretamente pela experiência da perda do sentido (ADORNO, 2002b, p. 153).

Parece-nos que algo semelhante a esse movimento de auto-reflexão crítica da obra, através do qual ela se volta contra seu próprio sentido imanente, pode ser encontrado em Feldman. Suas obras tardias podem ser tomadas, ao lado das obras de Beckett, como modelos de uma arte que se tornou incerta até o nível mais íntimo de sua estrutura. Ao desorganizar os

hábitos de memória associados à música tradicional, Feldman traz à experiência o fato de que o tipo de subjetividade associado às formas dinâmicas não está mais na ordem do dia. Sua música gira em falso, assumindo uma postura de desconfiança em relação a sua própria logicidade imanente. No entanto, o sentido não é negado abstratamente, uma vez que os fundamentos dessa logicidade estão presentes em sua escrita baseada em padrões. De fato, o retorno das figuras ao longo do tempo, passando tanto por repetições como por transformações, pertence ao arcabouço mais elementar de recursos da composição tradicional, tanto quanto a presença de ordenamentos de caráter sistemático. Nas obras tardias de Feldman, porém, o que resulta da ação de tais recursos é o oposto do esperado. Ao invés de resultarem em formas de memória que permitem ao ouvinte se orientar pela arquitetura da obra, e que oferecem aos intérpretes a oportunidade de se comunicar com o público, esses recursos se convertem, nas mãos de Feldman, em estratégias de desorientação da memória. Isto é, eles não servem para articular a logicidade da obra, mas sim para suspendê-la concretamente.

\*

A visão de Adorno da arte do pós-Guerra é profundamente marcada pelo problema da crise do sentido. De fato, esse problema ocupa um lugar central em sua crítica à música serial. Na conferência 'Envelhecimento da Nova Música, por exemplo, o filósofo insiste no fato de que os experimentos mais radicais do serialismo integral do início dos anos 1950 realizam um sacrifício do sentido musical (ADORNO, 2002a, p. 187). Esse sacrifício do sentido é algo muito diferente da suspensão do sentido que Adorno identifica nas obras de Beckett, e que acreditamos ser possível encontrar também em Feldman. De fato, lembremos que, para o filósofo, quando se trata da arte do pós-Guerra, tudo depende de "saber se o sentido é inerente à negação do sentido na obra de arte, ou se a negação se conforma ao *status quo*; saber se a crise do sentido é refletida nas obras ou se ela permanece imediata e, portanto, alheia ao sujeito" (ADORNO, 2002b, p. 154). A nosso ver, é bastante claro que os modelos por trás de afirmações como esta são a obra de Beckett e a música serial, respectivamente. Isso porque o temos no caso da música serial é, no limite, uma afirmação da ausência de sentido como um programa positivo, na medida em que a racionalização integral da obra através de sistemas composicionais alheios ao crivo do sujeito composicional se ancora em um fetichismo da logicidade. Não se trata de uma postura crítica, que procura intensificar a recusa ao caráter afirmativo da arte através da inervação da incerteza de seu direito à existência diante de uma

realidade social à qual não se pode atribuir qualquer sentido positivo, mas sim de uma postura afirmativa, na qual a ausência de sentido é um efeito colateral de uma paixão cega pela logicidade da forma. A música serial tende a destruir o sentido em sua busca pela totalidade estética funcional, pois confunde a coerência estética com a mera correção matemática<sup>179</sup>.

Para superar o impasse da nova música envelhecida e de seu impulso classicista de afirmação irrefletida da logicidade, é preciso dar ouvido a uma *vanguarda tardia*, capaz de "lançar luz sobre aquilo que é infantil na ideia de ser adulto" (ADORNO, 2002b, p. 43). Em sua *Teoria Estética*, Adorno (2002b, p. 43) sustenta que a superação do "tabu que pesa sobre o sujeito e sobre a expressão" na nova música envelhecida deve ser visto da perspectiva de uma "dialética da maturidade". Por um lado, toda a arte moderna é animada por um impulso crítico no sentido da maturidade, na medida em que, através da crítica dos aspectos meramente convencionais do material, procura se emancipar do feitiço infantil da tradição irrefletida. Por outro lado, a arte pode retornar à imaturidade por meio da própria maturidade, na medida que a construção estética se torna cega, aproximando-se do mero jogo. *A verdadeira maioria de uma vanguarda tardia seria capaz de identificar esse elemento infantil da obra de arte técnica, superando o envelhecimento da nova música.* Consciente da precariedade do direito à existência da arte que sobrevive à catástrofe, a arte que incorpora a incerteza em seu âmago é capaz de enxergar a ingenuidade verdadeiramente infantil por trás da fé que a obra de arte radicalmente espiritualizada demonstra ter no espírito. Por mais que critique os elementos infantis de seu material, ela mesma só pode ser descrita como infantil por não perceber o nexo de culpa que une a arte ao sofrimento, e por seguir afirmando alegremente o curso do mundo.

---

<sup>179</sup> cf. a seção 2.2 *Música pontual e música eletrônica*.

## CONCLUSÃO

*Por conta da formulação do título, o livro perdeu seu direito de ser levado a sério. A gramática nos obriga a perguntar: "a filosofia é de quem?". Resposta: "da nova música", ou: "o que a nova música faz?". Resposta: "ela filosofa". Somente uma formulação absurda da questão pode levar a uma resposta tão absurda.*

- Arnold Schoenberg sobre a *Filosofia da Nova Música*

Durante uma discussão acalorada, Siegfried Kracauer, teórico do cinema e mentor de Adorno durante sua juventude em Frankfurt, comparou o pensamento de seu amigo 'Teddie' a um filme composto exclusivamente por *close-ups* (KRACAUER, 2012, p. 129). Com isso, Kracauer pretendia criticar a falta de clareza do pensamento de Adorno, uma vez que em um filme como este, no qual os detalhes captados com precisão se sucedem sem que uma visada mais ampla permita ao espectador identificar os objetos filmados, os *closes* acabariam por confundir mais do que explicar. Sem alguma fixidez ontológica, argumenta Kracauer, a imanência radical da dialética perderia o rumo, passando a operar a esmo. A nosso ver, esse comentário capta um traço central do pensamento estético de Adorno, a saber, sua relação inextricável com a análise técnica de obras de arte específicas. Por conta dessa relação, não nos parece ser possível, por exemplo, apresentar a reflexão do filósofo acerca do problema da expressão na forma de um grande plano-sequência. Isso porque não há em Adorno uma filosofia da arte que antecede a experiência das obras, e que pode tomá-las como meras ilustrações.

Mas isso não significa, como acredita Kracauer, que a teoria de Adorno simplesmente assume a forma de uma vertiginosa sucessão de *closes* - isto é, de análises atentas aos detalhes da fatura técnica das obras, mas incapazes de dar lugar a uma reflexão mais ampla. Acreditamos ter sido capazes de demonstrar que o filósofo procura a todo momento passar dos *closes* da análise técnica ao plano-sequência da reflexão estética. Se as obras de arte não são objetos inertes, que devem ser subsumidos ao conhecimento, mas sim formas de conhecimento da realidade, então é preciso sempre mergulhar em sua particularidade para então passar ao nível do conceito. Cabe ao crítico destampar a mensagem engarrafada por meio da análise, para então lê-la por meio da interpretação e transmitir seu recado na prosa teórica. A reflexão adorniana acerca da expressão, portanto, só pode ser compreendida à luz da discussão de obras específicas dos compositores com quem o filósofo se defrontou. É através da reconstrução de suas análises e comentários de obras de Schoenberg, Webern,

Goeyvaerts, Stockhausen e Boulez que podemos ver surgir os contornos de uma mesma indagação a respeito da possibilidade de um regime expressivo que garanta a sobrevivência do caráter crítico da arte burguesa na sociedade capitalista.

Buscamos emular a abordagem de Adorno em nossa discussão da obra de Morton Feldman, na qual passamos da análise técnica das partituras a uma interpretação que situa suas composições tardias como modelos de uma arte radicalmente autocrítica e, portanto, adequada a um momento histórico que ainda consideramos ser o nosso. O leitor dirá até que ponto conseguimos passar convincentemente de um plano a outro. A tarefa que nos propusemos, a saber, a de realizar uma análise imanente das obras de Feldman que fosse também, necessariamente, uma análise adorniana, é de saída problemática. Se não fracassamos de todo, será por termos escapado da armadilha de simplesmente encaixar o compositor dentro de um versão engessada do pensamento do filósofo. Não pretendemos proceder como Procusto, que ora cortava os pés, ora esticava o pescoço de suas vítimas para que elas coubessem em seu leito. Se, como acreditamos ser o caso, a obra de Feldman ressoa espontaneamente aspectos da reflexão estética de Adorno, é porque esta última segue sendo capaz de iluminar a música contemporânea, e de ser por ela iluminada.



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Terceira cena de 'Erwartung'.....	27
Figura 2: Redução da partitura do 'Recitativo obbligato' Op. 16 n.5, mostrando a melodia principal em sua passagem por diferentes instrumentos.....	38
Figura 3: Acordes dos cc. 196-9 de 'Erwartung', escritos em altura real.....	45
Figura 4: Partitura do Op.11 n.3, com cores indicando as seções em andamentos lentos, moderados e rápidos.....	48
Figura 5: A primeira das 'Seis Bagatelas' de Webern, com cores destacando as seções de exposição, desenvolvimento e reexposição conforme a análise de Adorno.....	94
Figura 6: Voz principal da exposição da primeira das 'Seis Bagatelas' de Webern.....	96
Figura 7: Primeira das 'Três peças' de Webern, com cores indicando a divisão entre exposição, desenvolvimento, reexposição e coda conforme a análise de Adorno.....	100
Figura 8: Palíndromo de alturas, durações e timbres na seção de desenvolvimento do primeiro movimento da 'Sinfonia' de Webern.....	103
Figura 9: Abertura do 'Concerto' de Webern.....	105
Figura 10: Primeira seção do segundo movimento do 'Quarteto de cordas' de Webern, com cores indicando as diferentes formas da série utilizadas.....	108
Figura 11: Passagem do scherzo 'Quarteto de cordas', destacando a ocorrência das tríades de fá sustenido na segunda inversão (compasso 8) e ré maior na segunda inversão (compasso 9), apontada por Boulez.....	110
Figura 12: Compassos iniciais do 'Prelúdio' de Schoenberg.....	124
Figura 13: Compassos iniciais de 'Armer Sünder, du', com as notas da série numeradas (e com os clarinetes em Bb).....	125
Figura 14: Passagem de 'Armer Sünder, du' em que as doze notas da série são apresentadas em um único tempo.....	126
Figura 15: Primeira página de Projection I (1950), para violoncelo.....	144
Figura 16: Segunda página de Projection IV (1951) para violino e piano.....	144
Figura 18: Primeiro sistema de Durations 1 (1960).....	159
Figura 18: Scent (1974), de Jasper Johns. Óleo e encáustica sobre tela (182.9 x 320.6 cm).....	162
Figura 19: Primeiro sistema de 'Crippled Symmetry'.....	168
Figura 20: 1a aparição do padrão de abertura de 'Palais de Mari' (cc. 1-6).....	171

Figura 21: 2a aparição do padrão de abertura de 'Palais de Mari' (cc. 14-17).....	171
Figura 22: 3a aparição do padrão de abertura de 'Palais de Mari' (c.30).....	171
Figura 23: 4a aparição do padrão de abertura de 'Palais de Mari' (cc. 74-77).....	172
Figura 24: 5a aparição do padrão de abertura de 'Palais de Mari' (cc. 172-179).....	172
Figura 25: Primeiro padrão de Triadic Memories (cc. 1-4).....	177
Figura 26: Compassos 43-48 de 'Triadic Memories', nos quais vemos o mesmo padrão com a mão direita transposta duas oitavas abaixo e mão esquerda transposta três oitavas acima.....	177
Figura 27: Passagem de flauta na página 8 de 'Crippled Symmetry'.....	178
Figura 28: A mesma passagem retrogradada na página 10 de 'Crippled Symmetry'.....	178
Figura 29: Retrogradação em 'Palais de Mari' (cc. 287-310).....	178
Figura 30: Retrogradação em 'Palais de Mari' (cc. 319-325).....	179

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. **Essays on Music**. Trad. Susan H. Gillespie. Los Angeles: University of California Press, 2002a.

\_\_\_\_\_. **Aesthetic Theory**. Trad. Robert Hullot-Kentor. Nova Iorque: Continuum, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Notes to Literature**: volume 2. Trad. Shierry Weber Nichol森. Nova Iorque: Columbia University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. **Minima Moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Trad. Eduardo Bicca. São Paulo: Editora Ática, 1993.

\_\_\_\_\_. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. **Sound Figures**. Trad. Rodney Livingstone. Stanford: Stanford University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. **Can one Live After Auschwitz?: a philosophical reader**. Trad. Roney Livingstone. Stanford: Stanford University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. **Critical Models**: interventions and catchwords. Trad. Henry W. Pickford. Nova Iorque: Columbia University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. **Philosophy of New Music**. Trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

\_\_\_\_\_. **Beethoven**: the philosophy of music. Trad. Edmund Jephcott. Cambridge: Polity Press, 2007. *E-Book*.

\_\_\_\_\_. Form in the New Music. Trad. Rodney Livingstone. **Music Analysis**. Oxford, vol.27, nº1/3, p. 201-216, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Escritos Musicales IV**: Obra Completa, 17. Trad. Antonio Gómez Schneekloth e Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2008b. *E-Book*.

\_\_\_\_\_. **El fiel correpetidor / Composición para el Cine**: Obra Completa, 15. Trad. Breixo Viejo Viñas, Antonio Gómez Schneekloth e Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2009. *E-Book*.

\_\_\_\_\_. **Berg**: o mestre da transição mínima. Trad. Mário Videira. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

\_\_\_\_\_. **Introdução à Sociologia da Música**: doze preleções teóricas. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo. Editora Unesp, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Escritos Musicales V**. Obra Completa, 18. Trad. Antonio Gómez Schneekloth e Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2011b. *E-Book*.

\_\_\_\_\_. **Quasi una fantasia.** Trad. Eduardo Socha. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

\_\_\_\_\_. **Night Music: Essays on music, 1928-1962.** Trad. Wieland Hoban. Nova Iorque: Seagull Books, 2019.

\_\_\_\_\_. **Indústria Cultural.** Trad. Vinícius Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

\_\_\_\_\_. **Sem Diretriz: Parva Aesthetica.** Trad. Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021a.

\_\_\_\_\_. **The New Music: Kranichstein lectures.** Trad. Wieland Hoban. Cambridge: Polity, 2021b.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Trad. Guide de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, T. W.; BERG, Alban. **Correspondence 1925-1935.** Trad. Wieland Hoban. Cambridge: Polity Press, 2005.

ALMEIDA, Jorge de. **Crítica Dialética em Theodor Adorno:** Música e verdade nos anos vinte. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BAILEY, Kathryn. **The Twelve-tone Music of Anton Webern:** Old forms in a new language. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica:** Musical-rhetorical figures in German Baroque music. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

BECKETT, Alan. Morton Feldman in Interview 1966. **Tempo**, vol. 60, No. 235, (janeiro de 2006), pp. 15-20.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre Mito e Linguagem.** Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013.

BERNARD, Jonathan W. Feldman's Painters. In: JOHNSON, Steven (ed.) **The New York Schools of Music and Visual Arts:** John Cage, Morton Feldman, Edgard Varèse, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg. Nova Iorque: Garland Publishing, 2002.

BORIO, Gianmario. L'analyse musicale comme processus d'appropriation historique: Webern à Darmstadt. In: **Circuit - musiques contemporaines**, vol 15, n3, 2005, pp. 87-122.

\_\_\_\_\_. Dire cela, sans savoir quoi: the question of meaning in Adorno and in the musical avant-garde. Trad. Robert L. Kendrick. In: HOECKNER, Berthold (ed.). **Apparitions:** new perspectives on Adorno and twentieth century music. Nova Iorque: Routledge, 2006.

BORN, Georgina. **Rationalizing Culture:** IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avantgarde. Los Angeles: University of California Press, 1995.

BOSS, Jack. **Schoenberg's Twelve-Tone Music: Symmetry and the musical idea.** Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz.** Trad. Stella Moutinha, Caio Pagano e Lúcia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **A Música Hoje.** Trad. Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. **A Música Hoje 2.** Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BURKHOLDER, J. Peter; PALISCA, Claude V. **Norton Anthology of Western Music - Volume II: Classic to Romantic.** Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2010a.

BURKHOLDER, J. Peter; PALISCA, Claude V. **Norton Anthology of Western Music - Volume III: The Twentieth-Century.** Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2010b.

CAGE, John. **Silence: lectures and writings.** Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

\_\_\_\_\_. **De segunda a um ano: novas conferências e escritos de John Cage.** Trad. Rogério Duprat. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

\_\_\_\_\_. **For the birds: John Cage in conversation with Daniel Charles.** Londres: Marion Boyars, 1981.

CAGE, John; BOULEZ, Pierre. **The Boulez-Cage Correspondence.** Trad. Robert Samuels. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

CLINE, David. **The Graph Music of Morton Feldman.** Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

CRAFT, Robert. Schoenberg's Five Pieces for Orchestra. In: BORETZ, Benjamin; CONE, Edward T. (eds.). **Perspectives on Schoenberg and Stravinsky.** Nova Jersey: Princeton University Press, 1968.

CRAWFORD, John C. Schoenberg's artistic development to 1911. In: SCHOENBERG, Arnold; KANDINSKY, Wassily. **Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky - Letters, pictures and documents.** Trad. John C. Crawford. Londres: Faber and faber, 1984.

DAHLHAUS, Carl. **Schoenberg and the New Music.** Trad. Derrick Puffett; Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. **Estética Musical.** Lisboa: Edições 70, 1991.

\_\_\_\_\_. **Nineteenth-Century Music.** Trad. J. Bradford Robinson. Los Angeles: University of California Press, 1989.

DUARTE, Rodrigo. **Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão.** Chapecó: Argos, 2008.

EIMERT, Herbert. Problemas da Música Eletrônica. In: MENEZES, Flo (org.). **Música Eletroacústica: história e estéticas**. São Paulo. Edusp, 2009.

\_\_\_\_\_. What is electronic music?. In: EIMERT, Herbert; STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Die Reihe 1: electronic music**. Pensilvânia: Theodore Presser, 1958a.

\_\_\_\_\_. A change of focus. In: EIMERT, Herbert; STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Die Reihe 2: Anton Webern**. Pensilvânia: Theodore Presser, 1958b.

EISLER, Hanns. Arnold Schoenberg. In: BLAKE, David (ed.). **Hanns Eisler: a miscellany**. Luxemburgo: Harwood Academic Publishers, 1995.

FELDMAN, Morton. **Give my regards to Eighth-Street: collected writings of Morton Feldman**. Cambridge: Exact Change, 2000.

\_\_\_\_\_. **Morton Feldman Says: selected interviews and lectures 1964-1987**. Londres: Hyphen, 2006.

\_\_\_\_\_. **O futuro da música local: XXX peripécias e desenhos**. Trad. Bárbara Costa Lima e Tomás Cunha Ferreira. Rio de Janeiro: Numa, 2021.

\_\_\_\_\_. **Projection I: for solo cello**. Nova Iorque: C. F. Peters, 1962. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. **Projection IV: for violin and piano**. Nova Iorque: C. F. Peters, 1959. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. **Durations I**. Nova Iorque: C. F. Peters, 1961. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. **Crippled Symmetry**. Londres: Universal Edition, 1983. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. **Palais de Mari**. Londres: Universal Edition, 1986. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. **Triadic Memories**. Londres: Universal Edition, 1987. 1 partitura.

FELDMAN, Morton; XENAKIS, Iannis. A conversation on music. **RES: Anthropology and Aesthetics**. No. 15 (spring, 1988), pp. 177-181.

GATTI, LUCIANO. Adorno e Beckett: aporias da autonomia da drama. **Kriterion**. Belo Horizonte, No. 130, Dez./2014, pp. 577-596.

GOEHR, Alexander. **Finding the Key: selected writings of Alexander Goehr**. Londres: Faber & Faber, 1998.

GORDON, Peter E. The Artwork beyond itself: Adorno, Beethoven and Late Style. In: BRECKMAN, Warren; GORDON, Peter E.; MOSES, A. Dirk; MOYN, Samuel; NEAMAN, Elliot (eds.). **The Modernist Imagination: Intellectual history and Critical Theory - Essays in honor of Martin Jay**. Nova Iorque: Berghahn Books, 2009.

GRANT, M. J. **Serial Musica, Serial Aesthetics: compositional theory in post-war Europe**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura: ensaios críticos**. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. 'Towards a new Laocoon'. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (eds.). **Art in Theory 1900-2000: an anthology of changing ideas**. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

GRIFFITHS, Paul. Morton Feldman. **The Musical Times**, Vol. 113, No. 1554 (agosto de 1972), pp. 758-759.

GULDBRANDSEN, E.; BOULEZ, P. Pierre Boulez in Interview, 1996 - I. Modernism, History and Tradition. **Tempo**, vol. 65, No. 255 (jan 2011), pp. 9-16.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança Estrutural da Esfera Pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HAIMO, Ethan. The rise and fall of radical athenaticism. In: SHAWN, Jeniffer; AUNER, Joseph (eds.). **The Cambridge Companion to Arnold Schoenberg**. Cambridge: The Cambridge University Press, 2010.

HERZFELD, Gregor. Historisches Bewusstsein in Morton Feldmans Unterrichtsskizzen. In: **Archiv für Musikwissenschaft**, 66. Jahrg., H. 3. (2009), pp. 218-233.

HOLZAPFEL, J. Painting by Numbers: The *Intersections* of Morton Feldman and David Tudor. In: JOHNSON, Steven (ed.) **The New York Schools of Music and Visual Arts: John Cage, Morton Feldman, Edgard Varèse, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg**. Nova Iorque: Garland Publishing, 2002.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 43, 2013.

IDDON, Martin. **New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

ILIC, Ivan. Morton Feldman: Interview with Françoise Esselier. **Tempo**, vol. 69, issue 271, (Jan. 2015), pp. 48-56.

IVERSON, Jennifer. **Electronic inspirations: technologies of the Cold War musical avant-garde**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2019.

JOHNSON, Steven. A junction at Eight Street. In: JOHNSON, Steven (ed.) **The New York Schools of Music and Visual Arts: John Cage, Morton Feldman, Edgard Varèse, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg**. Nova Iorque: Garland Publishing, 2002.

KATER, Carlos. Análise gráfica do segundo movimento da *Symphonie* (Sinfonia) *Opus 21*, de Anton Webern. In: WEBERN, A. **O Caminho para a Música Nova**. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Edusp, 2020.

KEATHLEY, Elizabeth L. Interpreting Erwartung: collaborative process and early reception. In: SHAWN, Jeniffer; AUNER, Joseph (eds.). **The Cambridge Companion to Arnold Schoenberg**. Cambridge: The Cambridge University Press, 2010.

KRACAUER, Siegfried. **Siegfried Kracauer's American Writing: essays on film and popular culture.** Los Angeles: University of California Press, 2012.

LAWS, Catherine. **Headaches Among Overtones: Beckett in music/ music in Beckett.** Nova Iorque: Rodopi, 2013.

LEIBOWITZ, René. **Schoenberg.** Trad. Hélio Ziskind. São Paulo: Perspectiva, 1981.

LIGETI, Gyorgy. Pierre Boulez: decision and automatism in *Structures Ia*. In: EIMERT, H.; STOCKHAUSEN, K. (eds). **Die Reihe IV: young composers.** Pensilvânia: Theodore Presser, 1960.

\_\_\_\_\_. Metamorphoses of Musical Form. In: EIMERT, H.; STOCKHAUSEN, K. (eds). **Die Reihe VII: form-space.** Pensilvânia: Theodore Presser, 1961.

LUCAS, Mônica. Artíficos de invenção melódica segundo Mattheson. **Orfeu**, v.5, n.3, dezembro de 2020, pp. 76-102.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo na história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo.** São Paulo: Editora Unesp, 2016.

MARTÍ-JUFRESA, Felip. **La Possibilité d'une Musique Moderne: Logique de la modernité et composition musicale.** Paris: L'Harmattan, 2012.

MARX, Karl. **Grundrisse: Manuscritos econômicos de 1857-1858: Esboços da crítica da economia política.** São Paulo: Boitempo, 2011.

MATTIS, Olivia. The physical and the abstract: Varèse and the New York School. In: JOHNSON, Steven (ed.) **The New York Schools of Music and Visual Arts: John Cage, Morton Feldman, Edgard Varèse, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg.** Nova Iorque: Garland Publishing, 2002.

MELO NETO, João Cabral de. **Prosa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MENDES, Gilberto. **Uma odisséia musical: dos mares do Sul à elegância pop/art déco.** São Paulo: Edusp, 1994.

MENEZES, Flô. Um olhar retrospectivo sobre a História da Música Eletroacústica. In: MENEZES, Flo (org.). **Música Eletroacústica: história e estética.** São Paulo: Edusp, 2009.

\_\_\_\_\_. **Apoteose de Schoenberg: Tratado sobre as entidades harmônicas.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

METZGER, Heinz-Klaus. Webern and Schönberg. In: EIMERT, Herbert; STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Die Reihe 2: Anton Webern.** Pensilvânia: Theodore Presser, 1958.

NICHOLLS, David. Getting Rid of the Glue: the music of the New York School. In: JOHNSON, Steven (ed.) **The New York Schools of Music and Visual Arts: John Cage,**



Morton Feldman, Edgard Varèse, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg. Nova Iorque: Garland Publishing, 2002.

NOBLE, Alistair. **Composing ambiguity**: the early music of Morton Feldman. Nova Iorque: Routledge, 2016.

PADDISON, Max. **Adorno's Aesthetics of Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

\_\_\_\_\_. Mimesis and the Aesthetics of Musical Expression. **Music Analysis**. Oxford, vol. 29, nº1/3, p. 126-148, 2010.

PRITCHETT, James. **The Music of John Cage**. Cambridge: The Cambridge University Press, 1996.

ROTHKO, Mark; NEWMAN, Barnett. Statement. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (eds.). **Art in Theory 1900-2000**: an anthology of changing ideas. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

ROSEN, Charles. **Arnold Schoenberg**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

\_\_\_\_\_. **The Classical Style**. Massachusetts: The Harvard University Press, 1997.

SAFATLE, Vladimir. Morton Feldman como crítico da ideologia: uma leitura política de Rothko Chapel. **Revista Dissertatio**. São Paulo, nº42, pp. 11-26, 2015.

\_\_\_\_\_. Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana. **Revista Discurso**. São Paulo, nº37, pp. 366-406, 2007.

\_\_\_\_\_. Sublime por atrofia. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Mutações**: o silêncio e a prosa do mundo. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

\_\_\_\_\_. **Em um com o impulso**: experiência estética e emancipação social, bloco 1. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

\_\_\_\_\_. **Dar Corpo ao Impossível**: O sentido da dialética a partir de Theodor Adorno. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

\_\_\_\_\_. **Grande Hotel Abismo**: Por uma reconstrução da teoria do reconhecimento. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SAID, Edward. **Estilo Tardio**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

SAUNDERS, Frances Stonor. **The Cultural Cold War**: The CIA and the world of arts and letters. Nova Iorque: The New Press, 2000.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and Idea**. Trad. Leo Black. Berkeley: University of California Press, 1984.

\_\_\_\_\_. **Harmonia**. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. **Fundamentos da Composição Musical**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1996.

\_\_\_\_\_. **Letters**: selected and edited by Erwin Stein. Trad. E. Wilkins & E. Kaiser. Londres: Faber & Faber, 1964.

\_\_\_\_\_. **Erwartung**: Op. 17. Soprano e Orquestra. Viena: Universal Edition, 1923. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. **Fünf Orchesterstücke**: Op. 16. Leipzig: C. F. Peters, 1912. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. **Drei Klavierstücke**: Op. 11. Viena: Universal Edition, 1925a. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. **Suite für Klavier**: Op. 25. Viena: Universal Edition, 1925b. 1 partitura.

SCHOENBERG, Arnold; KANDINSKY, Wassily. **Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky** - Letters, pictures and documents. Trad. John C. Crawford. Londres: Faber and faber, 1984.

SHREFFLER, Anne C. **Webern and the lyric impulse**: Songs and fragments on poems of Georg Trakl. Londres: Clarendon Press, 1995.

\_\_\_\_\_. Anton Webern. In: SIMMS, Bryan R. (ed.) **Schoenberg, Berg and Webern: a companion to the Second Viennese School**. Londres: Greenwood press, 1999.

SIMMS, Bryan R. **Schoenberg 's Atonal Music**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2000.

\_\_\_\_\_. Arnold Schoenberg. In: SIMMS, Bryan R. (ed.) **Schoenberg, Berg and Webern: a companion to the Second Viennese School**. Londres: Greenwood press, 1999.

SOCHA, Eduardo. **Tempo musical em Theodor W. Adorno**. 2015. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SPENCER, Robert. Lateness and Modernity in Theodor Adorno. In: MCMULLAN, Gordon; SMILES, Sam (eds.). **Late Style and its Discontents**: Essays in art, literature and music. Oxford: Oxford University Press, 2016.

STEIN, Erwin. Anton Webern. In: **The Musical Times**. Londres, nº235, vol. 87, pp. 14-15, 1946.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. The origins of electronic music. In: **The Musical Times**. Londres, nº1541, vol. 112, pp. 649-650, 1971.

\_\_\_\_\_. **Stockhausen on music**: lectures and interviews. Londres: Marion Boyars, 1986.

\_\_\_\_\_. Da situação do métier: composição do som. In: MENEZES, Flo (org.). **Música Eletroacústica: História e Estética**. São Paulo: Edusp, 2009.

\_\_\_\_\_. Electronic music and instrumental music. In: COX, C.; WARNER, D. (eds.) **Audio Culture: readings in modern music**. Nova Iorque: Continuum, 2004.

STRUNK, Oliver. **Source readings in the history of music**. Nova Iorque: W. W. Norton & Co., 1950.

STUCKENSCHMIDT, H. H. **Schoenberg: His life, world and works**. Trad. Humphrey Searle. Londres: Oneworld Classics, 2011.

SUBOTNIK, Rose. **Developing Variations: style and ideology in Western music**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

SULZER, Johann Georg. General Theory of the Fine Arts: selected articles. In: **Aesthetics and the Art of Composition in the German Enlightenment**. BAKER, Nancy; CHRISTENSEN, Thomas (orgs.). Cambridge: Cambridge University press, 1995.

TARUSKIN, Richard. **Music in the Western World: A history in documents**. Nova Iorque: Schirmer Books, 1984.

\_\_\_\_\_. **Oxford History of Western Music**. Oxford: Oxford University Press, 2010. *E-Book*.

TILBURY, John. Introduction to Cage's *Music of Changes*. In: CARDEW, Cornelius. **Stockhausen Serves Imperialism**. Londres: Latimer, 1974.

TOMÁS, Lia. Breves apontamentos sobre as diretivas culturais do III Reich na França ocupada. **Artefilosofia**. Ouro Preto, No. 16, pp. 103-109, julho 2014.

TOOP, Richard. Messiaen/ Goeyvaerts, Fano/ Stockhausen, Boulez. In: **Perspectives of New Music**, Vol. 13, No. 1, Outono-inverno, 1974, pp. 141-169.

\_\_\_\_\_. Schoenberg: dead or alive? His reception among the postwar European avant-garde. In: SHAWN, Jeniffer; AUNER, Joseph (eds.). **The Cambridge Companion to Arnold Schoenberg**. Cambridge: The Cambridge University Press, 2010.

VIDEIRA, Mario. Crítica musical enquanto teoria estética em E.T.A. Hoffmann. In: **Artefilosofia**, n.8, pp. 91-105, abril de 2010.

\_\_\_\_\_. **A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão**. 2009. 244 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

WEBER, Max. **Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. Trad. Leopoldo Waizbort. São Paulo: Edusp, 1995.

WEBERN, Anton. **O Caminho para a Música Nova**. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Edusp, 2020.

\_\_\_\_\_. Schoenberg's music. In: FRISCH, Walter (org.). **Schoenberg and his World**. Princeton: Princeton University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. From the correspondence. In: EIMERT, Herbert; STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Die Reihe 2: Anton Webern**. Pensilvânia: Theodore Presser, 1958.

\_\_\_\_\_. **Sechs Bagatellen für Streichquartett: Op. 9**. Viena: Universal Edition, 1924a. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. **Drei Kleine Stücke: Op. 11**. Viena: Universal Edition, 1924b. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. **Symphonie: Op. 21**. Viena: Universal Edition, 1929. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. **Konzert: Op. 24**. Viena: Universal Edition, 1948. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. **Streichquartett: Op. 28**. Londres: Hawkes & Son, 1939. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. **Drei Volkstexte: Op. 17**. Viena: Universal Edition, 1955. 1 partitura.

WILLIAMS, Alastair. New Music, Late Style: Adorno's 'Form in the New Music'. In: **Music Analysis**, vol. 27, No. 2/3 (julho-outubro 2008), pp. 193-199.

WITKIN, Robert W. **Adorno on Music**. Nova Iorque: Routledge, 2005.

WOLPE, S.; CLARKSON, A. On New (And Not-so-New) Music in America. In: **Journal of Music Theory**, Vol. 28, No. 1 (Spring, 1984), pp. 1-45

ZAGORSKY, "Nach dem Weltuntergang": Adorno's Engagement with Postwar Music. In: **The Journal of Musicology**, vol. 22, No. 4 (Fall 2005), pp. 680-701.

\_\_\_\_\_. Material and History in the Aesthetics of 'Serielle Musik'. In: **Journal of the Royal Musical Association**, vol. 134, No. 2 (2009), pp. 271-317.