



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Braulyo Antonio Silva de Oliveira

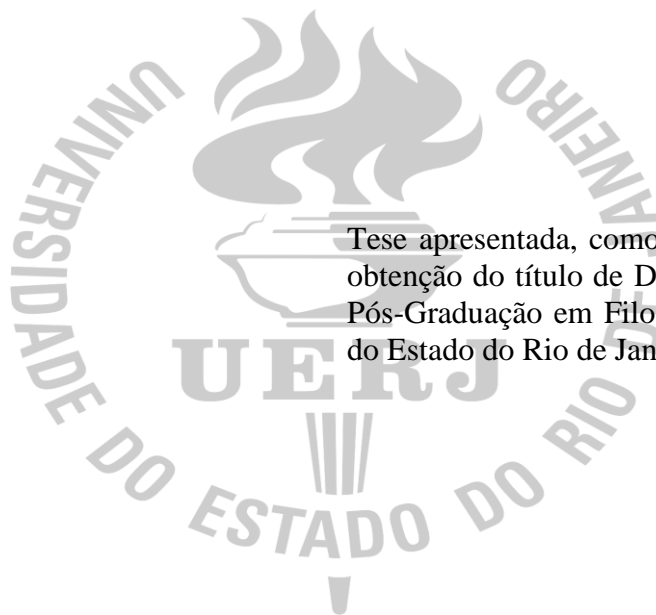
**O Adorno tardio e o jovem Schönberg**

Rio de Janeiro

2022

Braulyo Antonio Silva de Oliveira

**O Adorno tardio e o jovem Schönberg**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo José Corrêa Barbosa

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

S371 Oliveira, Braulyo Antonio Silva de.  
O Adorno tardio e o jovem Schönberg / Braulyo Antonio Silva de Oliveira. –  
2022.  
290 f.

Orientador: Ricardo José Corrêa Barbosa.  
Tese (Doutorado)– Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Schönberg, Arnold, 1874-1951 – Teses. 2. Música – Filosofia e estética – Teses. 3. Adorno, Theodor W., 1903-1969 – Teses. I. Barbosa, Ricardo José Corrêa, 1961-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 78.01

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Braulyo Antonio Silva de Oliveira

**O Adorno tardio e o jovem Schönberg**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 13 de abril de 2022.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Ricardo José Corrêa Barbosa (Orientador)  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

---

Prof. Dr. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho  
Universidade Estadual Paulista

---

Prof. Dr. Eduardo Socha  
Universidade Federal de São Paulo

---

Prof. Dr. Vladimir Pinheiro Safatle  
Universidade Estadual de São Paulo

Rio de Janeiro

2022

## AGRADECIMENTOS

A Deus.

À minha família, Carlos, Sandra, Bárbara, Oyama, Aline e minhas queridas tias, pelo apoio incondicional.

Ao Prof. Dr. Ricardo Barbosa, pela orientação, pelos seminários e pela paciência.

Aos membros da banca examinadora, Dr. Eduardo Socha, Prof. Dr Flo Menezes, Prof. Dr. Rodrigo Duarte e Prof. Dr. Vladimir Safatle, pelo interesse, pela disponibilidade e pela generosidade para com o trabalho.

A Michael Schwarz, do Theodor W. Adorno Archiv na Akademie der Künste (Berlim), pelas sugestões de leitura.

À Dr<sup>a</sup> Therese Muxeneder, do Arnold Schönberg Center, pela prontidão com a qual atendeu aos meus e-mails e pelo envio dos textos.

Aos funcionários do PPG-Fil da UERJ, Andreia, Daniel e Luis Claudio.

Ao DAAD, pela bolsa concedida no âmbito do Programa Winterkurs, em Berlim, de janeiro a fevereiro de 2020.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Uns bleibt ein Erdenrest  
Zu tragen peinlich,  
Und wär' er von Asbest  
Er ist nicht reinlich.

*Goethe*

Wenn zeitgenössische Musik eine Generation später noch nicht aufgehört haben soll zeitgenössisch zu sein, so muss eine Jugend, die für sie kämpft, imstande sein lang genug jung zu bleiben.

*Arnold Schönberg*

## RESUMO

OLIVEIRA, Braulyo Antonio Silva de. *O Adorno tardio e o jovem Schönberg*. 2022. 290 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

O presente trabalho busca investigar as razões que levaram Adorno a oferecer um curso sobre o jovem Schönberg em 1955 nos famosos *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, até então um destacado centro de desenvolvimento do serialismo integral. Através da análise imanente de alguns textos-chave da compreensão adorniana do significado da música de Schönberg, deriva-se um gesto compositivo fundamental: *Störungsgeste*. Num segundo momento, procura-se compreender a posição assumida por Adorno com relação às tendências que se manifestavam na produção dos compositores da “Escola de Darmstadt” sob a ótica do conceito de “envelhecimento”. Tal diagnóstico justifica, em parte, a perspectiva adorniana da necessidade de uma mudança de direção das práticas compositivas, mas não o porquê do jovem Schönberg simbolizá-las. Esse ponto ficará evidente num terceiro momento, quando se analisa a maneira pela qual Adorno, historicamente, interpretou o fenômeno Schönberg. Chega-se com isso a uma tese que tem um papel importante nas preleções de 1955, segundo a qual as inovações do “estilo” tardio de Schönberg já estavam contidas germinalmente no seu procedimento inicial. Para nós, interpretar o jovem Schönberg da perspectiva do tardio significará lê-lo do ponto de vista da *Störungsgeste*. Assim, finalmente, esforça-se por mostrar, através de análises musicais, a configuração e as marcas que esses elementos deixaram na estrutura concreta da música do jovem Schönberg.

Palavras-chave: Adorno. Jovem Schönberg. Filosofia. Música. Envelhecimento. Jovens compositores. Internationale Ferienkurse für Neue Musik. Darmstadt.

## ABSTRACT

OLIVEIRA, Braulyo Antonio Silva de. *Late Adorno and young Schönberg*. 2022. 290 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

The aim of the current study is to investigate the reasons leading Adorno to offer a course about young Schönberg in 1955, at the famous Internationale Ferienkurse für Neue Musik, which was a prominent center for integral serialism development at that time. The immanent analysis of some key texts addressing Adorno's understanding about the meaning of Schönberg's music highlights a fundamental compositional gesture, namely: Störungsgeste. Subsequently, the study addresses Adorno's position towards tendencies observed in the production of composers belonging to the "Darmstadt School", based on the concept of "aging". Such a diagnosis partly justifies the Adornian perspective about the need of changing the direction of compositional practices, although it does not explain why young Schönberg symbolized them. This point became evident when the way Adorno has historically interpreted the Schönberg phenomenon was analyzed. This factor leads to a thesis that played important role in the 1955 lectures; according to it, Schönberg's late "style" innovations have germinated in his initial procedure. In our opinion, interpreting young Schönberg from the "late" perspective means reading him from the Störungsgeste viewpoint. Finally, herein conducted musical analyses show both the configuration and marks left by these elements in the solid structure of young Schönberg's music.

Keywords: Adorno. Young Schönberg. Philosophy. Music. Aging. Young composers. Internationale Ferienkurse für Neue Musik. Darmstadt.



## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
1	<b>UM GESTO</b> .....	15
1.1	<b>Arnold Schönberg. Worte des Gedenkens zum 13. September 1951</b> .....	15
1.2	<b>Arnold Schönberg (1874-1951)</b> .....	32
1.3	<b>Entwicklung und Formen der Neuen Musik</b> .....	50
1.4	<b>O Gesto</b> .....	63
2	<b>CRÍTICA À MÚSICA NOVA</b> .....	65
2.1	<b>O envelhecimento da Música Nova</b> .....	74
2.2	<b>Música e Técnica</b> .....	103
2.3	<b>Dificuldades</b> .....	112
2.4	<b>O envelhecimento em perspectiva</b> .....	125
3	<b>O JOVEM SCHÖNBERG</b> .....	133
3.1	<b>O jovem Schönberg antes de 1950</b> .....	134
3.1.1	<u>Zur Zwölftontechnik (1929)</u> .....	136
3.1.2	<u>Zum Rundfunkkonzert vom 22. Januar 1931</u> .....	144
3.1.3	<u>Antwort eines Adepten (1934)</u> .....	149
3.1.4	<u>Arnold Schönberg (II) (1934)</u> .....	159
3.2	<b>O jovem Schönberg em 1950</b> .....	165
3.2.1	<u>Zum Verständnis Schönbergs (1955)</u> .....	166
3.2.2	<u>Arnold Schönberg (I) (1957)</u> .....	176
3.3	<b>O gesto e o nome</b> .....	184
4	<b>ADORNO E O JOVEM SCHÖNBERG EM DARMSTADT</b> .....	188
4.1	<b>Os Vier Lieder, op. 2 (1899 – 1900)</b> .....	197
4.2	<b>Verklärte Nacht, op. 4 (1899)</b> .....	213
4.3	<b>Gurrelieder (1900-1911)</b> .....	230
4.4	<b>Primeiro quarteto de cordas, op. 7 (1905)</b> .....	248
4.5	<b>O envelhecimento da Música Nova (II)</b> .....	259
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	263
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	271
	<b>APÊNDICE A - Der junge Schönberg noch einmal</b> .....	282

## INTRODUÇÃO

Num texto de 1953 sobre a relação entre música e filosofia, Adorno afirmou a existência de um elemento enigmático na música, cujo fundamento estaria na impossibilidade de se estabelecer um “momento geral” que vá além da sua descrição, mas que também indique “o seu sentido e a sua justificação.”<sup>1</sup> O momento geral está em oposição à abordagem mais concreta: a descrição da música. Isso coloca a filosofia numa posição delicada: ou bem ela se conforma com a mera descrição, ou bem ela se cala diante da concretude musical, interpretando o fenômeno como projeção subjetiva ou suprassensível. Na conclusão do texto é dito que, assim como para a filosofia, o único caminho que ainda se encontrava aberto para a música era o da crítica. Assim, uma filosofia que se debruça sobre a música só pode ser exercida criticamente. Mas tal crítica só pode ser verdadeiramente justificável se encontrar no objeto os seus pressupostos. Caso contrário, poder-se-ia muito bem perguntar o porquê de então não se abandonar a crítica e permanecer com a música! Por isso, ela não pode ser aquilo que normalmente se compreende por crítica musical: instruções que auxiliam e orientam o ouvinte, um relato mais ou menos descompromissado com a música viva. Para ser mais, é necessário que seja exigida pela música.

No prefácio ao *opus 9* de Webern, Schönberg escreveu que a música expressa algo que só pode ser dito musicalmente. Ela é apresentada como uma arte *sui generis*, pois, diferentemente das demais, não possui um objeto: ela se distancia tanto do visual quanto do conceitualmente determinado. Nesse sentido, pode-se dizer que o lugar da música, ao contrário das outras artes, seria junto àquilo que é não-intencional. No entanto, a sua efetivação exige a participação numa lógica altamente racionalizada. O “musicalmente” ao qual Schönberg se referiu aponta para a mediação de todos os instantes, já que a música não se esgota no som absoluto, necessitando de um desdobramento temporal. Isso produz um momento de interferência: por um lado, os seus sons não indicam nada a não ser eles mesmos; por outro, ao tomar parte na racionalidade, eles se utilizam de um aparato voltado para o intencional, prometendo assim algo cheio de significações. Da dialética entre a não-intencionalidade e a

---

<sup>1</sup> ADORNO, T. Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik. *Musikalische Schriften V*, Gesammelte Schriften, Bd. 18, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, p. 152. Doravante, as referências aos Gesammelte Schriften serão apresentadas como GS, sendo seguido pelo volume e pela paginação.

sua manutenção através do imensamente racional surgem elementos de tensão, cuja manifestação objetiva transforma a obra perfeita em utopia. A função da crítica seria determinar os momentos de “falibilidade das obras”: “a crítica ajudaria as obras ao expressar a lógica de suas inadequações e limitações.”<sup>2</sup> Nesse sentido, podemos dizer que cada peça traz consigo a sua própria crítica como um meio de desdobramento da sua verdade.

Essa crítica exige, portanto, que se coloque o dedo na ferida, que se adentre o local onde estão registrados os desacordos e as contradições: a estrutura mais interna da peça. Isso quer dizer que a crítica da música pressupõe a análise minuciosa das obras. O problema, no caso de Adorno, é que ele, não raras vezes, poupa o leitor dessas análises, gerando a impressão de um desligamento parcial entre o que é dito e a concretude das peças. Na leitura da *Filosofia da nova música*, por exemplo, somos, a todo o momento, tentados a utilizar os mesmos esquemas interpretativos da *Dialética do esclarecimento*. Obviamente, uma aproximação desse tipo não poderia passar sem mal-entendidos, cujo reconhecimento levou Adorno a uma reconsideração:

*A Filosofia da nova música*, cujo método dialético não deveria ter hesitado diante de Schönberg, tem sido, por esse motivo, ocasionalmente adotada tanto pela reação musical mais aberta quanto pela disfarçada. Isso só é possível porque o livro não obedeceu tão estritamente ao seu próprio princípio quanto deveria. Em certas seções, ao invés de se entregar sem reservas às experiências das obras, ele tratou o material como tal e o seu movimento – principalmente a técnica dodecafônica – quase abstratamente, independentemente da sua cristalização nas próprias obras [...] isso deu a impressão de que a música pudesse ser completamente dissolvida no conhecimento.<sup>3</sup>

O que Adorno reconheceu é que faltara música à *Filosofia da nova música*. Toda vez que interpretamos as considerações de Adorno sem levar em conta a sua cristalização nas obras, comportamo-nos abstratamente, e corremos o risco de perder aquilo que era o mais importante para ele: a música, cuja existência, ao contrário da crítica, não exige nada que não seja propriamente musical. Assim como cada peça traz consigo a sua crítica, a crítica adorniana traz consigo a sua análise musical, mesmo quando ela não está claramente indicada. Portanto, entender a filosofia de Adorno também significa compreender como a experiência que ela traduz se cristaliza nas próprias obras.

O curso de Adorno em Darmstadt sobre o jovem Schönberg (1955) nos apresenta o caminho contrário do seguido pela *Filosofia da nova música*. Dizemos isso por dois motivos específicos: (1) pela presença de exemplos e de análises, através das quais se busca demonstrar nas estruturas mais internas das peças as suas inadequações, limitações e os seus conflitos; (2) pelo destaque de um período compositivo que fora deixado de lado no projeto do livro: a

<sup>2</sup> ADORNO, T. Reflexionen über Musikkritik. *Musikalische Schriften VI*, GS, 19, p. 574.

<sup>3</sup> ADORNO, T. Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik. *Musikalische Schriften V*, GS, 18, p. 165.

juventude de Schönberg.<sup>4</sup> Em outras palavras, essas preleções nos dão a oportunidade de vermos de uma forma cristalina o trabalho minucioso que ocorre, por assim dizer, nos bastidores, longe das formulações mais intrincadas – normalmente entendidas como as mais “filosóficas” – de Adorno. Podemos dizer que através dessas preleções entramos em contato não só com o que Adorno diz, como também com aquilo que ele viu/ouviu na música de Schönberg.

De uma perspectiva orientada pelas tendências que se efetivam temporalmente na obra do compositor, pode-se falar de seis períodos. O primeiro engloba as composições iniciais até o op. 5. Nele se destacam obras como a *Verklärte Nacht*, op. 4 e os *Gurrelieder*. O que o caracteriza é a predominância de peças vocais ou, como no caso do op. 4, fortemente apoiadas num texto. Ao contrário do primeiro, o segundo período pode ser descrito como uma fase em que Schönberg se volta à composição puramente instrumental. Símbolo disso são os dois primeiros quartetos, op. 7 e op. 10, e a *Primeira sinfonia de câmara*, op. 9. O terceiro período está relacionado com a fase expressionista. Ela é mais conhecida pela introdução da atonalidade. Sem dúvida alguma, um dos momentos mais produtivos do compositor. O quarto e o quinto períodos correspondem à técnica dodecafônica. A diferença entre os dois está no domínio exercido sobre ela. No quarto, a técnica se expõe de tal forma que a habilidade de Schönberg quase não consegue superar a dureza produzida. Quando, ao contrário, ele demonstra um domínio absoluto e compõe dodecafonicamente sem que a sua inspiração seja inibida pela técnica, como ocorre, por exemplo, em *Von heute auf morgen*, ele desfruta de um novo começo. O sexto e último é caracterizado pela retomada de procedimentos que marcaram os três períodos iniciais, mas só que agora ligados inteiramente às conquistas adquiridas pela técnica dodecafônica. O *jovem Schönberg*, objeto do nosso estudo, diz respeito aos dois períodos iniciais, abrangendo assim as obras escritas entre o op. 1 e o op. 10.

Com relação a Adorno, a divisão em períodos, principalmente quando se leva em conta o conteúdo ou os interesses do autor, é muito mais complicada e alvo de controvérsias. Por isso, optamos por uma mera divisão histórica. O que entendemos aqui como Adorno tardio é simplesmente a reflexão produzida por ele após o seu retorno à Alemanha, depois de aproximadamente 15 anos de exílio. Todavia, cabe ressaltar que o Adorno tardio do presente

---

<sup>4</sup> “A totalidade do material não é uma condição da intenção filosófica nem de uma teoria estética do conhecimento que espera obter da insistência num objeto particular algo mais do que a unidade característica de muitos objetos comparados entre si. Escolhemos o que demonstrou ser o mais fecundo para a construção da ideia e não consideramos, *entre muitas outras coisas, as obras da rica juventude de Schönberg*” (ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 30).

trabalho é o de Darmstadt: alguém não só interessado nas discussões musicais, mas também alguém que se ligava visceralmente a tudo que ocorria naquele universo musical. Como um compositor, apresentava as suas composições; como um crítico, analisava as composições dos seus colegas; como intérprete, executava tanto as suas próprias peças quanto as de outros. Nas suas participações nos *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, Adorno parece recobrar aquele olhar penetrante que horrorizara Schönberg e aquela proximidade que o levava a dizer: “Como se pode desejar respirar o que a outra pessoa já expirou?”<sup>5</sup> Isso se materializa na sua declaração de vinculação: “Embora eu não possa e nem queira negar as *minhas origens na Escola Vienense*, está longe da minha mente fazer algo como uma iniciação a partir da *minha filiação a esta escola*”.<sup>6</sup> Na versão final do ensaio, esse ponto fica ainda mais destacado: “*Meu pertencimento à Escola de Viena de Schönberg* não me confere a autoridade do iniciado que teria resposta para tudo.”<sup>7</sup> Assim, o *Adorno tardio* ao qual nos referimos aqui poderia ser entendido, seguindo a definição de Walther Friedländer, como “um músico entre os músicos”.<sup>8</sup>

Quando pensamos em um festival voltado para a *música nova*, não podemos deixar de ter a impressão de que um curso, em 1955, sobre o jovem Schönberg parece estar deslocado e não se comunicar com o pretendido pelo próprio evento. O estranhamento gerado pela presença desse convidado insólito levanta naturalmente uma série de perguntas: qual contribuição ele poderia dar aos jovens compositores? Como isso os ajudaria nas práticas mais contemporâneas? Afinal, onde residiria a sua atualidade? Nesse sentido, o nosso trabalho é motivado antes de tudo por esse estranhamento, pela aparição de um compositor basicamente tonal dentro de um cenário em que as forças musicais se moviam em direção a uma superação de tudo aquilo que ele supostamente representava. Todavia, esse estranhamento não se restringe somente à presença do jovem Schönberg, mas fica ainda mais acentuado se pensarmos na própria filosofia de Adorno. Ele é o defensor do progresso do material, no sentido específico dos meios e das formas que se atualizam. Ao retornar ao jovem Schönberg, não estaria Adorno a serviço da restauração ou da regressão? O filósofo da Música Nova convertera-se no seu maior inimigo?

---

<sup>5</sup> SCHÖNBERG, A. Wiesegrund. MORAZZONI, Anna Maria (org.) “*Stile herrschen, Gedanken siegen*”: *Ausgewählte Schriften*. Mainz: Schott Music, 2017, p. 158. Doravante: título do texto, “*Stile herrschen, Gedanken siegen*” e paginação.

<sup>6</sup> ADORNO, T. *Vers une musique informelle* (1961). *Nachgelassene Schriften – Abteilung IV, Kranichsteiner Vorlesungen*, Bd. 17, Suhrkamp Verlag: Berlim, 2014, p. 384 (grifo nosso). Doravante: título da *Vorlesung*, KV, volume e paginação.

<sup>7</sup> ADORNO, T. “*Vers une musique informelle*”. *Quasi una fantasia*. São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 376 (grifo nosso).

<sup>8</sup> FRIEDLÄNDER, W. *Musikalische Alchimie. Frankfurter Hefte*, April 1952, p. 261.

No presente trabalho buscamos compreender a visão de Adorno das possíveis contribuições do jovem Schönberg para a música do pós-guerra. Ele se organiza em quatro capítulos. O primeiro, “Um gesto”, encara a dificuldade de todo o começo: a necessidade de um ponto de partida seguro, imanente, derivado da própria abordagem adorniana. Nós o encontramos a partir da análise de três textos, cuja origem está associada tanto a uma reação à morte de Schönberg quanto a uma reflexão da música após a sua morte: “Arnold Schönberg. Worte des Gedenkens zum 13. September 1951” (1951), “Arnold Schönberg (1874-1951)” (1952) e “Entwicklung und Formen der Neuen Musik” (1952). O silêncio imposto a Schönberg pela morte se transforma num símbolo do silêncio que ameaçava a própria música de então. Da análise desses três textos surge um gesto interpretativo que se mostra constitutivo do tratamento dado ao jovem Schönberg e que se traduz no seguinte enunciado: “todas as inovações decisivas de Schönberg já estão contidas nas suas obras iniciais”.<sup>9</sup> Adorno aborda o jovem Schönberg, pondo em perspectiva as inovações do tardio. Isso significa que as obras da juventude já possuíam “o elemento da incompreensão” – característico das obras tardias – “sob a capa compreensibilidade”.<sup>10</sup> Nós denominamos essa abordagem de gestual, pois ela não surge de uma análise isolada do jovem Schönberg, e sim de um procedimento que buscou a unidade nos seus momentos mais diversos.

No segundo capítulo, “Crítica à música nova”, tentamos mostrar contra o quê esse gesto se move. Trata-se da avaliação de Adorno da música do pós-guerra e da sua incapacidade de produzir uma nova imediaticidade. O novo, assim, não está relacionado somente a uma determinação temporal, mas decorre da geração de uma experiência primária e renovada com a música. Na *Teoria estética*, Adorno comparou o novo a uma “mancha”<sup>11</sup> – o mesmo termo com o qual ele já havia se referido àquelas passagens da música de Schönberg que “perturbam a superfície”.<sup>12</sup> Nelas estaria registrada a recusa à conciliação entre o universal – as regras e convenções da tradição musical – e o particular. Sendo assim, o novo adquire a sua substância daquilo que é comunicado por essas manchas. No entanto, os mesmos princípios que, num certo momento, foram utilizados para romper com o universal podem se transformar em fetiche, em fórmula, gerando assim uma estagnação da paisagem musical. É justamente isso que levou Adorno a criticar uma geração de compositores do pós-guerra, em especial, os serialistas. O que lhe chamou a atenção foi a presença do “sempre-semelhante”, a despeito da liberação do

<sup>9</sup> ADORNO, T. Der junge Schönberg. KV, 17, p. 11.

<sup>10</sup> ADORNO, T. Was ist Musik? *Musikalische Schriften VI*, GS, 19, p. 618.

<sup>11</sup> Cf. ADORNO, T. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 43.

<sup>12</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 40.

material. Em outras palavras, mesmo que o material aparentasse um certo frescor, o que se produzira com ele não tinha força suficiente para criar, de fato, uma ruptura. Em linguagem adorniana, isso poderia ser chamado de estagnação, neutralização, estabilização etc., mas como esse fenômeno ocorre no interior da tendência mais vanguardista, Adorno decidiu denominá-lo “envelhecimento”.

No terceiro capítulo, “O jovem Schönberg”, nos preocupamos em demonstrar o tratamento dado por Adorno ao compositor fora do ambiente de Darmstadt. É interessante observar que o olhar para o jovem Schönberg fora motivado, em grande parte, pelo estabelecimento da técnica dodecafônica. Depois de consolidada, surgiu a exigência de uma justificativa que se contrapusesse à recepção geral, caracterizada pela crença de que a criação de Schönberg era abstrata, cerebral, externa e distante dos procedimentos tradicionais. Os defensores do dodecafonismo e das conquistas do compositor se esforçaram em mostrar e demonstrar que a nova forma de compor não tinha a ver com algo externamente imposto ao material, e sim com o desenvolvimento de tendências imanentes. Assim, um olhar progressivo sobre a história da música foi mobilizado para justificar o estágio do material. Mas houve também uma outra forma de abordar o dodecafonismo: através da explicitação do desenvolvimento interno do próprio Schönberg. Tratava-se de reconstruir os problemas e as soluções, para os quais “o dodecafonismo adquiriu um significado que dificilmente lhe teria sido atribuído se fosse meramente uma técnica, um procedimento capaz de ser descrito em poucas sentenças”.<sup>13</sup> Essa aproximação interna propiciou o surgimento de um Schönberg qualitativamente jovem, pois não se deixava definir por estilos, escolas, modas ou orientações. Os olhares, então, se voltaram para as suas composições tonais na expectativa de encontrar ali o germe de todo o movimento posterior. Dessa forma, o jovem Schönberg foi visto como a condição necessária para o desenvolvimento seguinte. Em outras palavras, havia alguma coisa no jovem Schönberg, sem a qual as características que marcam decisivamente a linguagem do Schönberg tardio não existiriam. Como veremos, Adorno tentou arduamente definir esse elemento.

No quarto e último capítulo, “Adorno e o jovem Schönberg em Darmstadt”, analisamos as três aulas do curso de 1955, cujo protagonista é o jovem Schönberg. Nessas *Vorlesungen*, Adorno parecia estar completamente à vontade. Com as partituras em mãos, ele caminhava até ao piano e, não raras vezes, não resistia ao encanto das peças e se punha a cantar de uma forma

---

<sup>13</sup> DAHLHAUS, C. Schoenberg's poetics of music. *Schoenberg and the new music: essays by Carl Dahlhaus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 80.

que só é permitida àquele que chama a música pelo seu próprio nome. Aqui ele não se apresentou somente como um membro da Escola de Schönberg, mas também como um especialista na música do compositor, se colocando ao lado de Kolisch e Leibowitz<sup>14</sup>: não era apenas um convidado, estava em casa. O que une esta abordagem de Adorno às precedentes é a procura dessas características essenciais de Schönberg. No entanto, nas *Vorlesungen*, Adorno buscou defini-las ostensivamente. Ora, isso nos remete ao modelo “adorniano” de crítica musical. Com isso as inadequações e as limitações das obras são vistas como o que há de mais precioso, aquilo que garante verdadeiramente o seu frescor.

Nós estamos diante de uma constelação: a *atualidade do jovem Schönberg*, a *música envelhecida dos jovens compositores*, a *música nova*, o seu *envelhecimento* etc. A dinâmica do movimento desses conceitos descreve, na verdade, a relação entre o novo e o envelhecido. Na leitura do trabalho seria importante ter em mente a consideração feita por Ferruccio Busoni nos seus *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907):

Arquitetura, escultura, poesia e pintura são artes *velhas* [*alte*] e *maduras* [*reife*]. Suas concepções estão estabelecidas e seus objetos garantidos. Elas encontraram o caminho ao longo de incontáveis séculos e, como os planetas, descrevem suas órbitas regulares. A música, comparada com elas, é uma criança que aprendeu a caminhar, mas ainda tem que ser conduzida.<sup>15</sup>

Na sequência, ele acrescenta:

Mesmo *jovem* como ela é, esta criança, já é possível reconhecer que possui um atributo radiante que a distingue de todas as suas irmãs. Os formuladores de leis não querem vê-lo, pois, caso contrário, as suas leis seriam jogadas ao vento. A criança levita [*schwebt*]! Ela não toca a terra com os seus pés; não está submetida à gravidade; é quase incorpórea; sua matéria é transparente [...] ela é livre.<sup>16</sup>

Embora Busoni na sua comparação entre arte velha e jovem pensasse mais propriamente em termos temporais, a sua descrição nos possibilita uma compreensão mais ampla. Segundo ele, as artes velhas possuem concepções estabelecidas e objetos garantidos; a arte jovem, ao contrário, não toca a terra com os pés, ela flutua, não está submetida à gravidade. Basta ligarmos diretamente essas características aos atributos jovem e velho para percebermos que não se trata de uma mera qualificação temporal. A música não é jovem por conta da sua idade, e sim devido aos seus atributos maravilhosos. Da mesma forma, as outras artes são velhas por possuírem seus objetos garantidos e suas concepções fixadas. Ora, toda vez que se opera na música com

<sup>14</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg*. KV, 17, p. 18.

<sup>15</sup> BUSONI, F. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Insel-Verlag, 1916 (2ª ed.), p. 7 (grifo nosso).

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 7 (grifo nosso).



técnicas, procedimentos e sistemas que garantem previamente a ordem das coisas, perde-se com isso algo desses atributos maravilhosos que fazem da música uma arte *jovem*: ela se torna *envelhecida*! Se, como afirma Busoni, o destino da música é de fato ganhar a sua liberdade, então a questão central é sobre o porquê de ela ainda não ter sido alcançada. Tal liberdade se assemelha a uma *ideia*, pois ela “não se perde no tempo futuro, e sim pulsa em todos os tempos nos quais a música se fez ouvir como uma expressão da liberdade. A *ideia* é histórica; mas, tal como a liberdade, jamais envelhece.”<sup>17</sup> Nós acreditamos que a filosofia da música de Adorno pode ser entendida como uma reflexão contínua sobre esse problema.

---

<sup>17</sup> BARBOSA, R. T. W Adorno e a dialética da expressão na música. *Artefilosofia*, V. 15, Edição especial, p. 171-186, dezembro 2020.

## 1 UM GESTO

No seu sentido mais tradicional, o gesto<sup>1</sup> serve para designar um conjunto de figuras que se repetem na obra e que repartem entre si uma similaridade na sua forma ou função. O gesto não expressa necessariamente uma uniformidade intervalar, rítmica ou melódica; ele pode ser entendido através do seu aspecto mais concreto: o movimento. Resquício do elemento mimético na música, ele confere aos objetos individuais um sentido musical que, semelhante ao gesto corporal, é delimitado por modulações nos seus mais variados parâmetros. No seu uso musical mais comedido e tradicional, o seu objetivo é conferir unidade ao discurso sonoro.

É justamente da perspectiva do gesto que gostaríamos de analisar os textos “Arnold Schönberg. Worte des Gedenkens zum 13. September 1951”, “Arnold Schönberg (1874-1951)” e “Entwicklung und Formen der Neuen Musik”. Esses textos que distam entre si um pouco mais de um ano possuem, além da familiaridade entre os temas, uma forma e um certo movimento discursivo que, a nosso ver, são significativos para a compreensão do papel desempenhado pelo jovem Schönberg no pensamento de Adorno, principalmente a partir dos seus encontros com os compositores da década de 1950.

### 1.1 Arnold Schönberg. Worte des Gedenkens zum 13. September 1951

Um dos últimos desejos de Gustav Mahler antes de morrer teria sido uma instrução sobre a inscrição em sua lápide: “Nada a não ser o nome Mahler deve estar sobre ela. Os que me procuram sabem quem eu fui, os outros não precisam saber.”<sup>2</sup> Pode-se encontrar no texto de Adorno algo da resistência que leva em conta aquilo que deve perdurar como ideia e recordação. Poucos meses depois do falecimento de Schönberg, Adorno foi convidado a

---

<sup>1</sup> O gesto parece ter se tornado na música mais recente uma categoria extremamente valiosa tanto para a composição quanto para a análise (cf. BERIO, L. Du geste et de Piazza Carità. *Contrechamps*. Paris, V. 1, n.1, p. 83-90, 1983; FERNEYHOUGH, B. Shattering the vessels of received wisdom: In conversation with James Boros (1990). Amsterdam: Harwood, 1998, p. 369-405 (Collected Writings), em especial as páginas 384-386). Nós, no entanto, o utilizamos mais comedido, afastado, portanto, das disputas mais recentes. No presente trabalho, trata-se antes de tudo de uma *ferramenta interpretativa* que ao longo do texto – pelo menos é o que esperamos – ganhará a sua forma mais concreta.

<sup>2</sup> Mahler, Alma Maria. *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*. Amsterdam: Allert de Lange Verlag, 1940, p. 241.

introduzir um programa de rádio em homenagem ao compositor no dia em que ele completaria 77 anos.<sup>3</sup> Nessa ocasião, Adorno se contrapôs a uma recepção equivocada da obra de Schönberg tanto no campo musical quanto histórico. O instrumento utilizado contra essa recepção foi a memória. *Worte des Gedenkens* nas mãos de Adorno foi muito além de uma homenagem póstuma, pois com ele pretendeu-se, através da memória, pôr em movimento aquilo que se estagnara ao redor do nome de Schönberg. Assim como em Mahler, ele visou a combater aquilo que, além do seu nome, havia sido escrito na sua lápide.

Adorno se deparou com descrições que relacionavam a figura de Schönberg com a do “pai da música dodecafônica”. Era homenageado como o criador de um sistema, o inventor da Música Nova. Essas definições mostravam que a recepção ainda estava muito aquém da obra do compositor. Para Adorno, poder-se-ia ler nessas expressões a ideia do desbravador, do pioneiro, de uma figura trágica que não realizara os seus propósitos, mas havia sido superado historicamente por aqueles que o sucederam. Uma escuta atenciosa da música de Schönberg bastaria para acabar com esses pré-conceitos. Somado a isso, ele se pergunta: qual compositor havia se comprometido de tal maneira com o desenvolvimento musical a ponto de representar uma cisão na sua história? Diante do que fora alcançado por Schönberg, aqueles que, em nome de uma relação mais imediata com a vida, abriam mão do nível compositivo atingido eram constrangidos.

O comprometimento sem concessões está ligado a uma capacidade de formar o material musical a partir de si, sem recorrer à segurança fornecida pelos modelos tradicionais. Ao ter rompido com a superfície musical, ou seja, com aquilo que havia garantido de antemão a unidade do discurso, formando-o a partir da sua própria substância, Schönberg havia permanecido fiel à tradição de Bach, Mozart, Beethoven e Brahms. Mas o que justificava a inserção de Schönberg, um compositor que parece ter se afastado consideravelmente da tradição, nesse seleto grupo?

Adorno se justificou da seguinte forma: Schönberg havia conservado a tradição ao se afastar dela. Isso se torna mais notável no momento em que se inverte essa justificativa: aquele que pretendesse conservar a tradição a partir do uso de modelos tradicionais, se afastaria dela na tentativa de conservá-la. Essa visão se baseia numa compreensão bipartite. Na superfície, estaria uma estrutura – que na música tradicional se manifestava nas regras formais, harmônicas etc. e na música dodecafônica nas regras de manipulação da série – entendida como externa, isto é, anterior à composição. Sob ela aconteceria aquilo que Adorno, juntamente com a escola

---

<sup>3</sup> Schönberg faleceu no (tão temido) dia 13 de julho de 1951. Ele completaria 77 anos no dia 13 de setembro.

de Schönberg, entendia por composição. Quando Schönberg afirmou que a coerência na música clássica fora garantida por fatores estruturais como ritmos, motivos, frases e a referência ao centro de gravitação harmônico e melódico, e que a renúncia ao papel unificador da tônica não acarretaria a perda da coerência, ele se referia àqueles elementos compositivos mais internos, ou seja, que estavam, ao contrário da gravitação harmônica e melódica ao redor da tônica, sob a superfície. Disso resultou a ideia de que grandes compositores da tradição, mesmo que sujeitos à força formal e harmônica, haviam assumido a completa responsabilidade pela criação das suas obras; essas estruturas não haviam lhes servido como muletas. Um dos exemplos muitas vezes citados por Schönberg que comprovaria isso era a estrutura frasal irregular utilizada tanto por Mozart quanto por Brahms: “Essa irregularidade da duração das partes formais é uma característica de todas as minhas obras. Eu consideraria que a capacidade de escrever dessa forma é inata se eu não soubesse que devo isso a dois mestres: Mozart e Brahms.”<sup>4</sup>

Se Adorno considerava Schönberg um dos grandes compositores da tradição musical, isso não poderia ser baseado na manutenção dos seus aspectos externos, mas sim pelo fato de ter realizado em sua obra aquilo que unificaria todos os grandes compositores: a não concessão a aspectos formais que não surgissem da própria lógica do seu material. Deve-se notar que a conservação dessa força estética – no nosso caso, o elemento tradicional de Schönberg – fora o motivo do rompimento com a própria tradição. Dito de outro modo, a transformação empreendida por Schönberg se deu em nome da tradição, da realização de algo que já habitava o subconsciente musical.

As muletas não estariam ausentes apenas para os compositores, pois isso toca profundamente aquilo que se espera do ouvinte. Se a escuta de Bach, Mozart, Beethoven e Brahms se orienta apenas pelas relações harmônicas e formais, então se perde a verdadeira riqueza das suas obras, que se encontra, por assim dizer, nas suas células mínimas. Já que na música de Schönberg essas células são trazidas para o primeiro plano, um músico já educado na tradição musical estaria à altura de compreendê-la. Para apreciá-la não é necessário um conhecimento prévio das regras do jogo, “o importante é abrir-se para essas obras sem opiniões preconcebidas e sem se esconder por trás de ideias prontas.”<sup>5</sup> Nesse aspecto, ela é tão intelectualista quanto a obra de Beethoven ou Brahms, o que justifica o anseio de Schönberg

---

<sup>4</sup> SCHÖNBERG, A. On text and music, brevity, and expressionism. AUNER, J. (ed.) *A Schoenberg reader: documents of a life*. London: Yale University Press, 2003, p. 136. Doravante, título do texto, ASR e paginação.

<sup>5</sup> ADORNO, T. Arnold Schönberg. Worte des Gedenkens zum 13. September 1951. *Musikalische Schriften V*. GS, 18, p. 624.

manifestado a Hans Rosbaud de que as pessoas pudessem conhecer as suas músicas e “assobiá-las”.<sup>6</sup> Ao mesmo tempo, ele não estava disposto a dar um passo atrás no estágio de desenvolvimento alcançado: “A capacidade de pensamento e sentimento musical do ouvinte deve estar à altura das exigências impostas pela obra. Da mesma forma, a obra deve atender a todas as suas próprias exigências, ser tudo o que se exige de uma obra de arte.”<sup>7</sup>

Uma obra de arte elaborada sobre a sua própria ideia e que segue as condições que essa ideia estabelece parte do princípio de que a forma não é um molde preconcebido, no qual ela deve se encaixar. Isso aponta para uma das maiores dificuldades da música de Schönberg. Nela, todos os momentos são individuais. Na música erudita tradicional, as ideias tinham sido desenvolvidas e elaboradas através de “derivativos e repetições”, na maioria das vezes, “sem variação”.<sup>8</sup> A obra atuava como uma espécie de tutora. Ao mesmo tempo em que expunha o problema, mostrava a sua resolução e desdobramento. É contra esse comportamento infantil que a música de Schönberg havia se revoltado. O meio para isso foi a variação continuada. Nada deveria ser repetido que não tivesse sido variado: “variação é o sinal de cérebros mais desenvolvidos e por isso deve estar presente em cada parte vital da obra de arte.”<sup>9</sup> Ao convidar o ouvinte a descobrir os estágios intermediários por ele mesmo, a obra já não age como tutora. Ouvi-la significa abandonar a comodidade da menoridade tutelada e se esforçar por uma escuta viva e ativa. Para compreendê-la, o ouvido deve acompanhá-la de maneira dinâmica e ativa, apegando-se às contínuas mudanças, como se a peça pudesse ser descrita, nas palavras de Adorno, como “a história dos seus temas”.<sup>10</sup>

O desenvolvimento de todas as dimensões musicais é o símbolo da distância em relação aos elementos infantis da música. Como observa Adorno: “Harmonia, melodia, contraponto, cor e forma [...] estão integrados e fundidos ao processo de composição.”<sup>11</sup> Ele se caracteriza pela constante variação e diferenciação dos acontecimentos; logo as melodias não são acompanhadas nem por fórmulas harmônicas ou rítmicas. Os momentos são totalmente individualizados e se mantêm por si mesmos. Todas as dimensões são trazidas a uma unidade funcional sem que a autonomia das respectivas dimensões seja perdida. A complexidade musical alcançada através desse processo levantava suspeitas sobre a sua origem. É bem provável que a crítica mais comum feita à música de Schönberg era a de cerebral, construída,

<sup>6</sup> SCHÖNBERG, A. Letter to Hans Rosbaud. ASR, p. 374.

<sup>7</sup> SCHÖNBERG, A. Reforming concert life. ASR, p. 43.

<sup>8</sup> SCHÖNBERG, A. A style of concision and brevity. ASR, p. 52.

<sup>9</sup> SCHÖNBERG, A. On his character, contemporary composers, and conducting. ASR, p. 305.

<sup>10</sup> ADORNO, T. Arnold Schönberg. Worte des Gedenkens zum 13. September 1951, p. 624.

<sup>11</sup> Idem, p. 624.

não espontânea etc. Tais afirmações estabeleciam uma separação que não era real na própria experiência do compositor. Algumas partes do seu primeiro quarteto, por exemplo, uma obra tão complexa e rica em contraponto, e que muitos julgavam como cerebral, de acordo com ele, haviam sido compostas durante uma caminhada matinal. Por outro lado, algumas de suas belas melodias haviam exigido trabalho duro.

Para Schönberg, a lógica e a espontaneidade (cérebro e coração) estavam tão intimamente ligadas que, ao se analisar qualquer acontecimento musical, seria impossível determinar em qual parte uma prevalecia frente a outra. Ele mesmo destacou:

Não é somente o coração que cria tudo o que é belo, emocional, patético, afetuoso e encantador; nem é somente o cérebro que é capaz de produzir o que é bem construído, o sonoramente organizado, o lógico e o complicado. Em primeiro lugar, tudo o que possui um valor superior na arte deve mostrar tanto coração quanto cérebro. Em segundo lugar, o verdadeiro gênio criativo não tem dificuldade em controlar seus sentimentos mentalmente, nem o seu cérebro deve produzir somente o que é sem vida e desagradável ao se concentrar na correção lógica.<sup>12</sup>

Egon Wellesz se referiu ao *Primeiro quarteto de cordas* de Schönberg, op. 7, da seguinte forma: “cada ideia é concebida imediatamente com todos os seus contra-temas”.<sup>13</sup> Ora, se a coerência dessa obra não havia sido o resultado de um processo orientado externamente e se, para Schönberg, sem inspiração nada poderia ser realizado, então o que se manifesta aqui é a *fantasia*.

Para adentrar na psicologia de sua criação, os cadernos de rascunhos que ele usou de maneira exaustiva durante a época do Primeiro e do Segundo quartetos e da Sinfonia de câmara, as canções e os esboços dessa época são de grande valor. Ninguém que os examine será capaz de dizer que a música de Schönberg é artificial, intelectualizada ou qualquer outro slogan utilizado para negar a superioridade da sua *fantasia* sem limites.<sup>14</sup>

Esse mesmo termo também foi empregado por Adorno. Segundo ele, a “*fantasia* intensa e sem precedentes”<sup>15</sup> de Schönberg fora a responsável por condensar num único instante uma riqueza de acontecimentos que, habitualmente, ocorriam de forma sequenciada. Destacam-se dois pontos: a origem desse fenômeno e o papel exercido pela *fantasia*. Ao se referir à unidade dos acontecimentos musicais, Adorno não pensa num processo *a posteriori* como se a fantasia recolhesse os resultados obtidos em todas as dimensões e os sintetizasse num evento único. Na fantasia, o objeto surge já articulado. Ele não necessita ser submetido a uma lógica diferente

<sup>12</sup> SCHÖNBERG, A. Heart and brain in music. *Style and Idea: selected writings*. Berkley: University of California Press, 1984, p. 75. Doravante, título do texto, *Style and Idea*, paginação.

<sup>13</sup> WELLESZ, E. *Arnold Schoenberg*. London: Dent, 1925, p. 19.

<sup>14</sup> Idem, p. 19.

<sup>15</sup> ADORNO, T. Arnold Schönberg. *Worte des Gedenkens zum 13. September 1951*, p.625.

daquela que ele já traz consigo.<sup>16</sup> A ideia que está por trás disso é a do *organismo*.<sup>17</sup> Um exemplo do papel exercido pela fantasia é a descrição do processo compositivo da *Sinfonia de câmara*. Segundo Schönberg, ao término da composição do op. 9, ele percebera que, aparentemente, os dois principais temas não possuíam nenhuma relação. Mesmo que o seu impulso inicial, dada a aparente falta de relação entre os temas, tivesse sido o de refazer o segundo, ele o ignorara. Vinte anos depois, essa decisão se mostrou acertada, pois ele, finalmente, entendeu qual era a relação existente entre os temas. Portanto, não faltava àquela peça um fundamento lógico. Vale notar que a dúvida quanto à ligação lógica dos temas só surgiu para Schönberg no momento em que a peça já se encontrava finalizada. Segundo o compositor: “Dirigido somente pelo meu sentimento formal e o fluxo de ideias, eu não me fiz tais perguntas enquanto estava compondo”.<sup>18</sup> Se o processo compositivo não tinha sido orientado para cumprir uma norma externa e se os requerimentos lógicos formais da peça foram cumpridos, então eles haviam se originado no próprio “fluxo de ideias”. Schönberg atribuía isso ao trabalho involuntário do subconsciente, mas, de uma perspectiva adorniana, pode se falar do trabalho da *fantasia*.

Na sequência, Adorno introduziu o *Segundo quarteto de cordas*. Provavelmente, o op. 10 foi a obra escolhida para ser executada no programa. Adorno, então, inseriu na sua homenagem um pequeno comentário. Mas pode haver uma outra justificativa para a escolha desse opus. Adorno concordava com a opinião de que o quarteto continha todo o desenvolvimento de Schönberg. Ele observou o seguinte: “H.F. Redlich chamou a atenção para o fato de que este quarteto representa, como um microcosmos, toda a evolução de Schönberg,

---

<sup>16</sup> Em seu *Tratado de harmonia*, Schönberg escreveu: “Primeiro, tenha-se o seguinte: não se harmoniza, porém, inventa-se com harmonia. Eventualmente, corrige-se depois; contudo, não é a teoria o que chama a atenção para as passagens defeituosas, mas sim o sentido de forma; e também o aperfeiçoamento não será encontrado teoricamente, senão, através de muito experimentar, para lá e para cá; porém, na maioria dos casos, mediante uma ideia feliz, ou seja: intuitivamente, por meio da sensibilidade formal, através da fantasia” (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, São Paulo: Editora Unesp, 2001, p. 403).

<sup>17</sup> Assim como um ser vivo já nasce com as suas partes concebidas e arrançadas, mesmo que em estágio germinal, o pensamento musical já nasce com certas determinações. Tomemos a harmonia como um exemplo: “Deve-se admitir que, no fazer dos iniciantes, às vezes mostra-se em um ponto qualquer de uma ideia bastante utilizável, uma espécie de fraqueza harmônica cuja correção exige uma outra harmonização de todo o plano concebido. Porém, em ambos os casos não acontece o que propriamente se entende por harmonizar. Não ocorre, em ambos os casos, o acréscimo de uma harmonia a uma melodia dada sem harmonizar, mas sim existe uma *melodia articulada harmonicamente*, de cuja harmonia e articulação o seu autor é consciente e na qual ele apenas efetua modificações” (Ibidem, p. 403, grifo do autor). A fraqueza harmônica seria o resultado de uma falha ligada à incapacidade de se escutar adequadamente os impulsos harmônicos já contidos na ideia inicial.

<sup>18</sup> SCHÖNBERG, A. *Composition with twelve tones (I)*. *Style and Idea*, p. 222.

tanto retrospectiva quanto prospectivamente.”<sup>19</sup> Esse desenvolvimento se mostra nas características principais de cada um dos quatro movimentos:

Com uma extraordinária riqueza de graus e perfis temáticos, o primeiro movimento extrai, como se estivesse apoiado sobre um pé só, tudo aquilo que um tonalismo já exposto a um olhar soberano e explorado conscientemente como meio de exposição é capaz de oferecer. O segundo movimento, uma espécie de *scherzo*, libera toda a vívida brancura e as caricaturas negras do expressionismo de Strindberg: os demônios dilaceram a tonalidade. No terceiro movimento variações líricas sobre a *Litania* de George, a música medita sobre si mesma. O tema reúne, de maneira serial, partes dos motivos principais do material dos dois primeiros movimentos. A construção integral consegue conter a explosão do luto. Mas o último movimento, novamente com canto, ressoa como se viesse do reino da liberdade, e, apesar do fá sustenido maior do final, é o testemunho mais puro da música nova, utopicamente inspirada como nenhuma outra antes.<sup>20</sup>

Essas características podem ser resumidas da seguinte forma: 1º movimento = exploração dos limites da tonalidade; 2º movimento = extrapolação da tonalidade; 3º movimento = variação e desenvolvimento; 4º = Música Nova e liberdade. Gostaríamos de nos concentrar nos elementos musicais concretos que podem nos ajudar a entender melhor o destaque que Adorno deu para essa obra.

Exemplo 1 – Grupo de temas principais, op. 10 (c.1-21)

Fonte: SCHÖNBERG, 1987, f. 83.

O primeiro movimento do Quarteto fora concebido dentro da forma-sonata ou *allegro*-de-sonata. Tradicionalmente, ela é composta por três ou quatro partes a depender da existência ou não da coda. No caso do op. 10, as partes estão dispostas da seguinte maneira: exposição (c. 1-89<sup>21</sup>), desenvolvimento (c. 90-145), recapitulação (c.146-201) e coda (c. 202-233). Embora o 1º movimento como um todo represente a ideia da exploração dos limites da tonalidade,

<sup>19</sup> ADORNO, T. Arnold Schoenberg (1874 – 1951). *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 157.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 158. Optamos pela citação do texto “Arnold Schoenberg (1874 – 1951)” e não a do texto analisado no momento, pois acreditamos que aquela é mais completa do que essa e também por entender que as duas repartem entre si o mesmo espírito. Nesse mesmo sentido, poderíamos citar a referência feita por Adorno ao *opus* 10 no curso de 1955: “Vocês sabem que o Quarteto op. 10, o segundo quarteto, de certa forma, reúne em si todo o processo de desenvolvimento, na medida em que o primeiro movimento expõe um grau extremo de construção tonal; o segundo, de uma forma visionária, vai aos limites extremos em termos de expressão; o terceiro relaciona os movimentos anteriores através de um desenvolvimento variado, enquanto que o último movimento rompe verdadeiramente com a tonalidade e, assim, entra no reino da liberdade” (ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), KV, 17, p. 21).

<sup>21</sup> Indicação numérica dos compassos.



Adorno conferiu uma atenção particular à recapitulação. Anteriormente, mencionamos que, segundo Adorno, cada obra de Schönberg poderia ser entendida como a história de seus temas. Nesse sentido, a recapitulação tem como principal função o restabelecimento do equilíbrio formal após a seção do desenvolvimento. Mas, ao serem submetidos à elaboração, os temas, dificilmente, podem retornar inalterados, como se nada houvesse ocorrido com eles. De acordo com o próprio ensinamento de Schönberg: “As ‘aventuras’ dos temas durante a elaboração, e as mudanças funcionais relativas à sua colocação na forma, quase sempre exigem modificações”.<sup>22</sup> Isso significa que os temas devem variar de uma forma que as suas repetições sejam reconhecíveis.

Exemplo 2 – Grupo de temas secundários, op. 10 (c. 58-59)

Fonte: SCHÖNBERG, 1987, f. 85.

Nos exemplos acima (1.1 e 1.2), apresentamos os temas nas suas formas originais. O primeiro grupo é composto por dois temas (A, B) e o segundo, por três (C, D e E<sup>23</sup>). Os temas, da perspectiva dos seus respectivos grupos, apresentam ideias que são bem contrastantes entre si. No primeiro grupo, por exemplo, o caráter incisivo do primeiro tema é contrastado com o caráter mais lírico do segundo. Isso se torna ainda mais evidente quando se compara as figuras predominantes no tema A com as do tema B. Enquanto que em A há predominância de semínimas e colcheias, em B as mínimas e semínimas aparecem em maior número. O primeiro período de A é composto por 16 figuras. Por outro lado, o primeiro período de B possui 11, sendo duas delas pausas, ou seja, quase a metade das figuras de A.

Tradicionalmente, o grupo de temas secundários numa sonata tem como objetivo proporcionar contraste com o grupo principal. Esses contrastes podem ser de caráter, ritmo, formas-motivo etc. Se compararmos o tema B – que pertence ao grupo de temas principais – com o tema C do grupo de temas secundários, pode-se notar que onde deveria existir contraste há familiaridade. Os primeiros compassos de C diferem ritmicamente de B por uma variação mínima. As notas e o passo de semitom característicos de B são conservados em C (com uma alteração no segundo intervalo e na altura). Os compassos 3,4 e 5 de B são encurtados em C

<sup>22</sup> SCHÖNBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 254.

<sup>23</sup> Não apresentado nos exemplos.

com a manutenção do passo de semitom final e a característica rítmica do conjunto. A segunda parte de C reforça o passo de semitom inicial de B e a sua terminação dó-dó-sib tem uma familiaridade com o sol-sol-fá de B. Da mesma forma, A e D possuem seus aspectos semelhantes. Uma das células rítmicas mais exploradas em A é a colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia. Das suas seis aparições, por três vezes, ela é precedida por colcheias assim como em D. Se fosse possível traçar um perfil melódico de D teríamos um traço descendente, ascendente e, para finalizar, um descendente. Esse perfil tem o seu modelo em A no final do compasso 1 e na sua sequência, o compasso 2; falta, contudo, esse gesto de finalização contido em D e que, por motivos óbvios, não pode existir em A.

Apesar das diferentes funções que cada tema possui no seu respectivo grupo, as suas características comuns indicam que Schönberg não estava tão interessado em explorar o dualismo entre os grupos temáticos, mas sim a oposição de caráter que se origina dentro do próprio grupo. Essa oposição é apresentada na sua forma mais nítida na recapitulação onde os temas semelhantes são apresentados conjuntamente (A com D e B com C). A oposição interna dos grupos rompe com a sua unidade. Isso significa que o desenvolvimento não faz outra coisa senão elevar essa contradição ao máximo, ao ponto de romper a unidade interna e promover a dissociação de suas partes. Agora livres, eles se unem por uma espécie de força gravitacional na qual A e B se repelem na mesma intensidade com a qual atraem os seus pares. Schönberg não procurou resolver esse conflito. O desdobramento musical mostra que a unidade inicial dos temas era falsa e que ela só poderia existir na sua forma estagnada. No momento em que o dinamismo próprio da sonata entra em ação, essa unidade se dissolve e se transforma. Schönberg parece ter sentido, até mesmo contra a sua própria vontade, a impossibilidade de uma posição conciliadora na música. O primeiro movimento termina em tom de despedida, nele ainda pode-se ouvir em sussurros a oposição dos temas que, num último fôlego, se sentem incapazes de restabelecer a unidade inicial.

Com relação ao segundo movimento, Adorno enfatizou o rompimento com a tonalidade. Esse aspecto se torna evidente na entrada do Trio. O que se destaca nessa seção é uma passagem (ex. 3), na qual a liberdade melódica se associa com o uso irrestrito de toda a gama cromática. Nela, a melodia “viaja” livremente por todas as notas. O seu caráter expressivo é acentuado sobretudo pela falha em se estabelecer com precisão um centro tonal, apesar da presença do acorde dominante nos compassos 104, 107 (segunda inversão) e 108. O que ocorre aqui é uma espécie de corrosão da tonalidade. Essa passagem consiste em um tema de quatro compassos seguido por notas que se somam ou à estrutura de um acorde ou ao dinamismo das outras vozes.

Podemos dividi-lo em duas frases de dois compassos. No interior da primeira frase, tem-se um acorde de quinta aumentada arpejado. Ele se origina da divisão da oitava feita pelo primeiro violino, onde, nos seis primeiros compassos, o primeiro tempo é marcado pelas notas fá#, ré e lá# – fá#, si, sol#. A aparição em sequência dessas notas parece implicar a tonalidade de si menor. A segunda frase no *cello*, distante uma quinta justa da primeira, parece confirmar isso com a aparição do si entre o dó# e o fá#, o seu quarto e quinto graus respectivamente. No entanto, dois eventos perturbam uma clara referência ao centro tonal. Se entendermos as figuras do primeiro violino como um acompanhamento ao tema do *cello*, então, devido à sua composição cromática, ele desestabiliza uma referência inequívoca, pois, do primeiro ao quinto compassos, todas as notas da escala cromática são ouvidas. O que acontece ao final do tema também dificulta a percepção tonal da passagem. Uma série de acordes que num primeiro momento (c.100-107) conduz ao acorde de lá maior e no segundo, ao acorde de dó (c. 112-119). Portanto, na mesma medida em que uma tonalidade é mencionada, ela é desarranjada e, por conseguinte, impedida de se estabilizar.

Exemplo 3 – I violino e Cello, op. 10 (c. 98-107)



Fonte: SCHÖNBERG, 1987, f. 88.

A parte mais conhecida do *scherzo* é a citação da canção popular “Ach, du lieber Augustin” (c.185-192). Aqui se repete num grau ainda maior o confronto que vimos no exemplo anterior. Nesse caso, não se trata apenas de desestabilizar a compreensão tonal, e sim de produzir a desestabilização a partir da tonalidade. Para se compreender esse ponto é importante notar algo típico no comportamento de Schönberg: o peso que a tradição exerce sobre os seus procedimentos. Ele mesmo se definia como um conservador obrigado a se tornar radical. Daí o título dado a ele por Willi Reich de “o conservador revolucionário” e a observação de Leibowitz, em termos da recepção, de que “a sua obra não é muito aceita pelos ‘conservadores’ que a julgam ‘revolucionária’ demais nem pelos ‘revolucionários’ que acham-na muito conservadora”.<sup>24</sup> Schönberg, aparentemente, concordava com os seus detratores. Num texto de 1931 intitulado “Zu Nationale Musik”, depois de descrever os seus débitos com compositores como Bach, Mozart, Beethoven, Wagner e Brahms, ele afirma: “a minha originalidade vem do fato de que eu sempre imitei, tão logo quanto pude, todo o ‘bem’ que tenha percebido [...] Além

<sup>24</sup> LEIBOWITZ, R. *Schoenberg*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 29.

disso, nunca estacionei simplesmente no que vi: eu o conquistei a fim de possuí-lo e isto me levou a fazer o ‘novo’.”<sup>25</sup> Como pode-se notar, o “novo” em Schönberg está arraigado na tradição dos grandes compositores. Isso quer dizer que cada passo que ele dava em direção ao novo, correspondia a um vínculo mais profundo com a tradição. A ideia de uma revolução era quase que intragável para Schönberg e, ao mesmo tempo em que ele reconhecia os novos parâmetros estabelecidos pela sua música, buscava nos grandes mestres algo que pudesse tirar de seus ombros essa responsabilidade. Dessa forma, a aparição da canção popular pode ser compreendida em dois sentidos: 1) ela propicia um fundamento sólido, sobre o qual a atonalidade pode ser produzida, pois ela não surge a partir de si mesma, mas de algo que já estava presente como um germe no próprio sistema tonal; 2) um fortalecimento dos laços com a tradição vienense.

Com relação a este segundo aspecto, Dika Newlin no seu livro *Bruckner, Mahler e Schoenberg* mencionou que a mistura de nacionalidades fora crucial para a criação do estilo vienense. Segundo ela, essa mistura tinha sido responsável pela introdução de elementos folclóricos e provincianos na música. Os frutos dessa influência podem ser vistos nas sinfonias e nas *serenatas* ou *divertimentos*. Nas sinfonias, ela se manifestara nos minuetos das sinfonias de Haydn, nos *scherzos* das sinfonias de Bruckner e nas sinfonias de Mahler. Todos esses haviam transferido o material das danças folclóricas para a sinfonia. No campo do divertimento, Newlin mencionou o *Divertimento em si bemol maior* e *Eine kleine Nachtmusik* de Mozart, o *Septeto em mi bemol maior*, op. 20, de Beethoven, o *Octeto em fá maior*, op. 166, de Schubert, a *Serenata 1 e 2*, op. 11 e op. 16, de Brahms, e, de Schönberg, a *Serenata*, op. 24, e a *Suíte para piano, três instrumentos de madeira e três de corda*, op. 29, na qual o próprio autor considerava o terceiro movimento “uma verdadeira canção folclórica alemã”.<sup>26</sup>

Com relação ao primeiro aspecto é importante prestarmos atenção ao processo de transformação do tema: na sua primeira aparição no II violino e na reexposição na viola, o tema ocupa quatro compassos. Em seguida ele é reduzido ao seu motivo inicial. Esse motivo sofre uma série de modulações, na qual, num espaço de quatro compassos, onze notas diferentes são ouvidas. Após a pausa, ele se estabiliza e então é reduzido a três notas: dó#, ré e dó natural. Esse processo de liquidação traz consigo consequências que vão além da simples redução do tema. *Ach, du lieber Augustin*, assim como a maioria das canções folclóricas/populares, pode ser considerada um exemplar do sistema tonal. A sua redução, portanto, põe em questão os seus elementos

<sup>25</sup> SCHÖNBERG, A. Zu Nationale Musik. “*Stile herrschen, Gedanken siegen*”, p. 158.

<sup>26</sup> SCHÖNBERG, A. apud NEWLIN, D. *Bruckner, Mahler, Schoenberg*. New York: King’s Crown Press, 1947, p. 6.

constitutivos. A liquidação do tema é também uma liquidação harmônica. Enquanto o tema ocupa inicialmente quatro compassos, as vozes que o acompanham são marcadas por motivos independentes que possuem diferentes proporções. O que os une é justamente o processo de liquidação. No I violino, a expansão do seu motivo inicial prepara o seu fim. No *cello*, a marcação rítmica e melódica que se manteve constante por onze compassos, ao perceber que já não tem o que acompanhar, é reduzida a uma nota. Isso nos coloca uma questão importante, o nascimento da atonalidade em Schönberg não tem a ver exclusivamente com a sobreposição harmônica de terças, mas, ao contrário, com um processo constante de liquidação, ou como Adorno chamou, dilaceração.

Exemplo 4 – Transformação do tema “Ach du lieber Augustin”, op. 10 (c. 165-181)

Fonte: SCHÖNBERG, 1987, f. 91.

Com relação ao terceiro movimento, Adorno ressaltou a força construtiva de Schönberg, pois *Litanei* se organiza na forma de tema e variações. Ela consiste em cinco variações, uma coda e um poslúdio. Schönberg justificou a escolha da forma desse movimento do seguinte modo:

variação devido às vantagens da recorrência de uma unidade estrutural. Mas eu devo confessar que foi um outro motivo que me levou a escolher essa forma. Eu temia que a grande emocionalidade dramática do poema pudesse ultrapassar a fronteira do que deveria ser admitido na música de câmara. Eu esperava que a elaboração séria exigida pela variação me impedisse de me tornar dramático demais.<sup>27</sup>

Ele havia sentido a necessidade de contrabalançar a emocionalidade dramática do poema para evitar o desmoronamento da estrutura do quarteto. A escolha da forma *Tema e Variações* tem a ver com a maneira como Schönberg a concebera. Robert Nelson relembra que na primeira aula do curso de 1948 sobre alguma de suas obras, Schönberg descreveu *Tema e Variações* como “uma forma estrita na qual a liberdade é absolutamente proibida”.<sup>28</sup> Mas um outro fator também pode justificar a utilização dessa forma.

<sup>27</sup> SCHÖNBERG, A. *Schoenberg, Berg, Webern. The String Quartets: A Documentary Study*. Ursula von Rauchhaupt (ed.), Hamburg: Deutsche Grammophon Gesellschaft, 1971, p. 48.

<sup>28</sup> NELSON, R. Schoenberg's Variation Seminar. *The Musical Quarterly*, Oxford, 50, n.2, p. 141-164, abril 1964.

Embora o *scherzo* tenha sido o último movimento terminado, *Litanei* foi o último a ser concebido. Schönberg parece ter sentido a utilidade de empreender um movimento que promovesse o desenvolvimento dos acontecimentos passados, já que, segundo ele, no segundo movimento não havia desenvolvimento e no primeiro havia pouco. Uma das características do *Tema com Variações* é o estabelecimento de uma unidade apesar da diversidade trazida pelas mudanças temáticas. Conforme o ensino de Schönberg: “Antes de tudo as variações são repetições que tornar-se-iam intoleráveis se não houvesse uma constante reestimulação do ouvinte”.<sup>29</sup> Da perspectiva do material temático, todo desenvolvimento é também uma reexposição. Ao empregar o material proveniente dos movimentos anteriores, Schönberg se utilizou dessa seção também como uma recapitulação. Portanto, a estruturação dessa seção serve como reexposição e desenvolvimento (ex. 6).

O tema de *Litanei* é formado por quatro motivos marcados por características bem peculiares. O motivo A, por exemplo, se organiza em torno da tríade de mi bemol menor; o B tem como elemento característico o passo de semitom ascendente e descendente; o C, com o seu rápido movimento ascendente, contrasta com os motivos que o antecederam; as figuras pontuadas ajudam a enfatizar esse contraste. O D é um motivo de transição que conduz para a primeira variação. Nele transparece um jogo que caracteriza o tema como um todo (ex. 5)

Exemplo 5 – Tema de “Litanei”, op. 10-III (c. 1-9)

Fonte: SCHÖNBERG, 1987, f. 110.

Nos motivos A, B e C a nota sol em sua forma natural torna a compreensão inequívoca da tonalidade de mi bemol menor, sugerida desde o início do movimento, difícil. A segunda metade do motivo C deixa isso claro. Nela, o sol natural faz parte de uma cadência típica que conduz o tema para a tonalidade de si bemol menor caracterizada pela presença das notas dó e lá natural, iniciando, assim, o motivo D. Mas a sua segunda metade, por conta da aparição do ré natural, frustra novamente a percepção do ouvinte, pois deixa claro o caráter efêmero da centralidade harmônica. Essa parte do motivo D prepara a retomada de A, ou seja, ela funciona como uma dominante para a retomada de mi bemol menor.

<sup>29</sup> SCHÖNBERG, A. *Fundamentos da composição musical*, p. 254.

## Exemplo 6 – Derivação motívica



a)



b)



c)



d)

Legenda: a) motivo A: compassos 1 e 2 do movimento I; b) motivo B: compassos 12 e 13 do movimento I; c) motivo C= compassos 15 e 16 do movimento II; d) motivo D: compasso 58 do movimento I.

Fonte: O autor, 2022.

Adorno frisou dois elementos do último movimento que expressam o momento utópico e visionário: a introdução (c. 1-21) e a exposição da quarta estrofe do poema (c. 51-66). A imagem utilizada para falar da introdução de *Entrückung* foi a de uma música libertada dos seus “grilhões” e lançada sobre abismos em direção ao “outro planeta” evocado pelo poema de Stefan George. Embora essa referência possa ser interpretada poeticamente, ela é sobretudo musical. Ser lançada significa que os acontecimentos musicais da introdução geram o impulso necessário para os eventos musicais relacionados à entrada do poema.<sup>30</sup> Isso é, ela apresenta algo de fundamental para o desenvolvimento da música.

A introdução pode ser dividida em três partes: a primeira do compasso 1 ao 9, a segunda do 10 ao 15 e a última do 16 ao 21. Elas têm em comum o início sutil e a terminação em um acorde. A figura que inicia o movimento consiste em oito notas dispostas em fusa que parte do *cello* e prossegue para os outros instrumentos. Se partirmos da ideia de Adorno de que “o último movimento [...] aproxima-se do não temático, apesar das vagas reminiscências motívicas e da separação drástica em duas partes [...] que posteriormente se repetem”,<sup>31</sup> então essa figura é

<sup>30</sup> Por vezes, a maneira poética como Adorno se expressa em relação a algumas obras ou trechos de obras pode ocultar os elementos propriamente musicais que fundamentam o seu juízo. Ao se interpretar tais expressões descoladas do seu contexto musical mais concreto, perde-se profundidade, riqueza e o conteúdo delas.

<sup>31</sup> ADORNO, T. Vers une musique informelle. *Quasi una fantasia*. São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 501.

muito mais uma constelação sonora que apresenta um determinado material intervalar e que possui um gesto musical específico (ex. 7). O que a caracteriza é o intervalo de semitom entre as notas 3 e 4 e entre as notas 7 e 8. No meio desses intervalos ouve-se o arpejo de um acorde aumentado com as notas 4,5 e 6. Ao prosseguir para os outros instrumentos, essa figura é transposta em quintas. A nota de entrada da figura no *cello* é sol#, na viola, ré#, no II violino, sib (lá#) e no I violino, fá natural (mi#). Essa transposição em quintas produz uma tendência ao desenvolvimento cromático. Primeiramente, nos acordes de quinta aumentada que, ao final de suas quatro transposições, apresentam todas as notas do total cromático (ex. 8) e, em segundo lugar, nos intervalos de meio tom que, junto com as notas iniciais (N.I), produzem a sequência cromática (ex. 8).

Exemplo 7 – “Entrückung”, op. 10 (c.1)

Fonte: SCHÖNBERG, 1987, f. 118.

Exemplo 8 – Tendência ao cromatismo no primeiro compasso de “Entrückung”

Fonte: O autor, 2022.

O segundo compasso inicia-se com uma figura em ostinato no violino. Dessa vez, ela começa com o arpejo aumentado e termina com o intervalo de meio tom descendente. Esse ostinato se origina de um corte realizado na transposição da figura inicial no I violino. A figura resultante e implementada no II violino possui as notas 4,5,6,7 e 8 da figura precedente. O que se pretende com isso é destacar o acorde aumentado que passa a controlar o desenvolvimento dessa seção. Mas esse destaque possui uma função estrutural muito importante nesse contexto. Olhada mais atentamente, a figura-ostinato apresenta, de uma maneira totalmente artística, a escala de tons inteiros (ex. 9).



## Exemplo 9 – Figura ostinato e escala de tons inteiros (c. 2 e 3)



Fonte: O autor, 2022.

No compasso 3, a viola e o *cello* iniciam uma sequência de quintas que, em certo sentido, podem ser entendidas como complementares. Na viola: fá, sib, mib, láb; no *cello*: mib, láb, réb, solb (ex. 10). O mais interessante, no entanto, é que a sequência de quintas na viola realiza exatamente o *retrógrado* da soma das notas iniciais da primeira figura no *cello*, viola, II violino e I violino (c. 1): sol#, ré#, sib (lá#) e fá (mi#). Enquanto isso a figura-ostinato é executada pelo I e II violinos que, ao final das quintas das vozes inferiores, inicia um movimento descendente coordenado pela escala de tons inteiros (c. 4).

## Exemplo 10 – Viola e Cello, op. 10-IV (c. 3).

Fonte: SCHÖNBERG, 1987, f. 118.

Na sequência, o acorde aumentado altera a sua disposição interna. Na figura-ostinato cada violino executa uma unidade (acorde aumentado + passo de meio tom). No quinto compasso essa figura é unificada. Dois acordes aumentados são unidos por dois intervalos de semitom na *mesma voz*. Os acordes apresentam as seguintes notas: mi, dó, láb (descendente) – fá#, lá#, ré (ascendente), no II violino e si, sol, mib (descendente) – dó#, fá, lá (ascendente), no I violino. Até agora, havia uma alternância dos elementos que organizavam o movimento das vozes, pois ora era coordenado pelas quintas, ora pela escala de tons inteiros. Na figura em questão pode-se ver a maneira engenhosa como Schönberg unificou esses princípios de coordenação. Da perspectiva das vozes individuais forma-se a escala de tons inteiros. Da perspectiva de uma relação ampliada, formam-se relações de quintas (ex. 11).

## Exemplo 11 – Escala de tons inteiros e relação de quintas

The image shows a musical score for two violins. The first violin (I Vln) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second violin (II Vln) is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Brackets and labels indicate 'Escala de tons inteiros' (Whole tone scale) and 'Distância de 5ª' (Fifth interval).

Fonte: O autor, 2022.

O ponto de tensão dos compassos iniciais pode ser localizado no terceiro, onde as vozes superiores são ordenadas por quintas e as vozes inferiores pela escala de tons inteiros. No sexto compasso, Schönberg expandiu a unidade formada no compasso precedente. No I violino com as notas fá, mib, réb e dób, mediadas por intervalos de quinta, produzem a escala de tons inteiros. Mas, no *cello* e na *viola*, ocorre algo interessante. Claramente, eles executam um ciclo de quintas:

	1ª metade	2ª metade
Viola	Mib – láb	Fá – sib
<i>Cello</i>	Láb – réb	Sib – mib
Viola	Réb – solb	Mib – láb
<i>Cello</i>	Solb – dób	Láb – réb (mi (c. 7))

Para completar o ciclo faltam quatro notas: lá, ré, sol, dó. São justamente essas notas que Schönberg utilizou no *cello* e na *viola* como parte do acorde final dessa fase (c.9). A partir desse momento, essa configuração de notas passa a ter um papel fundamental. Por exemplo, ela aparece nos compassos 13, 14 e 15, ao final da segunda seção. Mas a sua aparição mais importante se dá na entrada da voz, nos compassos 21 e 22 com a famosa citação: “Ich fühle Luft von anderem (sic.) Planeten” (ex. 12).

## Exemplo 12 – Entrada da voz, op. 10 – IV (c. 21-23)

The image shows a musical score for a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics "Ich fühle luft" are written below the notes.

Fonte: SCHÖNBERG, 1987, f. 121.

Anteriormente havíamos dito que a relação estabelecida por Adorno entre a introdução e a primeira estrofe do poema não deveria ser entendida apenas poeticamente. A introdução expõe os meios organizacionais mais significativos do movimento: relação de quintas, estruturas de tons inteiros, progressões de meio tom e cromatismo. O “ser lançada”, tomada em

seu sentido musical, aponta também para o papel desenvolvido pela introdução como um meio de produção daquilo que serve como material para a entrada do poema. Aqui a lógica musical age com toda a sua força. O que surge é resultado de algo que acontece internamente e só pode ser justificado desse modo.

Adorno terminou a sua homenagem lembrando a introdução que Schönberg escrevera às *Seis bagatelas para quarteto de cordas*, op. 9, de Webern. Embora no início dessa introdução Schönberg tenha assumido a posição de advogado dessas obras, já no terceiro parágrafo, ele renuncia a esse papel, agindo muito mais como um profeta. Palavras como fé e crença assumem o primeiro plano. Ele desiste de propor qualquer argumento musical para justificar ou explicar a forma reduzida dessas obras. No lugar disso, ele se dirige para os da mesma fé: “Essas peças só serão compreendidas por aqueles que repartem a fé de que os sons expressam algo que só pode ser dito através dos sons.”<sup>32</sup> Depois de ter definido o público dessas peças, Schönberg se pergunta por aqueles que não repartiam da mesma fé, os chamados “gentios”. Segundo ele, não havia com o que se preocupar, pois a “espada e o fogo” – dois símbolos claros do juízo divino – poderiam mantê-los sossegados. Se esse estado de quietude é alcançado pela violência com relação aos não adeptos, para os fiéis, ela seria consequência de um encanto que surgia da capacidade de expressar uma sinfonia num único gesto. Para estes últimos Schönberg desejava: “que este silêncio lhes soe!”<sup>33</sup>

Ao lembrar as palavras com as quais Schönberg finalizara a introdução das obras de Webern, Adorno introduziu o silêncio. É claro que nesse contexto, ele se refere àquilo que nos silencia definitivamente, a morte. Mas ao considerá-lo como uma característica que a música de Schönberg manifesta, Adorno parece dizer algo mais: “Em tal espírito, expressamos nossa reverência pelos mortos, ao permanecermos em silêncio por cinco minutos e fazermos, literalmente, o silêncio soar, antes que a música que cumpre tal silêncio se realize.”<sup>34</sup> Nesse trecho, Adorno claramente parafraseia Schönberg. Da mesma forma como o silêncio soa nas peças de Webern, o silêncio é cumprido pela música de Schönberg.

## 1.2 Arnold Schönberg (1874-1951)

O ensaio “Arnold Schönberg (1874-1951)”, escrito em 1952, pode ser considerado uma versão estendida do texto que acabamos de analisar. Adorno propôs uma defesa do compositor

---

<sup>32</sup> SCHÖNBERG, A. Anton Webern: Foreword to his *Six Bagatelles* (1924). *Style and Idea*, p. 484.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 484.

<sup>34</sup> ADORNO, T. Arnold Schönberg. *Worte des Gedenkens zum 13. September 1951*, p. 626.

a partir de suas principais peças. O que estava em jogo era a consideração do seu desenvolvimento como algo orgânico, ou seja, que se dá concomitantemente com o desdobramento do material musical. Ao demonstrar que as inovações de Schönberg tinham se derivado de um conhecimento profundo das tendências contidas em sua própria música, Adorno pretendia desmistificar uma certa visão mecanicista e cerebral das suas obras, principalmente no que dizia respeito à origem da técnica dodecafônica. Estruturalmente, o ensaio se orienta cronologicamente. Essa maneira de exposição – como veremos especialmente no terceiro capítulo – é bem marcante nos escritos de Adorno sobre Schönberg, e visa produzir uma visão unitária da sua produção. Uma unidade que se baseia na relação entre os diferentes momentos que marcam a história do compositor. Busca-se um elemento característico, a partir do qual todos os desdobramentos futuros adquirem sentido. Isso é próprio de uma visão crítica, não somente pela busca de um fundamento concreto, histórico e musical, mas porque ela pretende restituir algo que foi reificado. Através dessa dinamização, procurava-se restaurar as mediações e os elementos que haviam sustentado certos procedimentos.

Ela também pode ser considerada crítica, porque se contrapôs a uma posição dominante, a chamada “consciência pública”.<sup>35</sup> Nesse sentido, o seu ponto de partida é semelhante ao do texto anterior. O que caracterizava essa consciência era uma aproximação deficiente do fenômeno musical: a absorção da música em termos estilísticos. Ela era composta por um grupo extremamente heterogêneo que englobava não só ouvintes e apreciadores da música, mas até mesmo compositores e intérpretes. Embora a crítica se dirigisse para uma consciência pública no seu sentido mais amplo, parece que Adorno tinha um interesse especial nos jovens compositores e na recepção da técnica dodecafônica em termos de um sistema: “Recentemente, é verdade, inúmeros jovens compositores se entregaram a essa técnica, porém mais como um refúgio onde eles podem encontrar abrigo do que como um resultado das necessidades da própria experiência”.<sup>36</sup> Ao ter contraposto a técnica como um refúgio à técnica como resultado, Adorno evidenciou a situação deficitária da consciência musical do seu tempo.

Ele se utilizou da expressão “recalque” para descrever um modo de tratar as conquistas musicais, principalmente as de Schönberg. O conceito psicanalítico denota um mecanismo de defesa, através do qual o indivíduo busca resistir a alguma representação que lhe cause desprazer. Daí a ideia da técnica dodecafônica como refúgio, abrigo, fuga de uma experiência musical que não seja mediada previamente por algum sistema. A origem desse desprazer estaria

---

<sup>35</sup> ADORNO, T. Arnold Schoenberg (1874 – 1951), p. 145.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 146.

nas dificuldades impostas pela música de Schönberg a “uma audiência moldada pela indústria cultural”<sup>37</sup>. O problema gira em torno da dificuldade de apreensão dessa música e da recepção das suas conquistas. É importante notar que as dificuldades atingiam até os setores mais avançados da cultura musical, pois elas não se restringiam somente aos ouvintes, mas afetava também os intérpretes, que depois de tanto tempo ainda não tinham aprendido a executar as peças apropriadamente, e os jovens compositores, que não se preocupavam com a função que a técnica dodecafônica havia assumido “na obra do próprio Schönberg”.<sup>38</sup> Entendida como uma forma de aproximação do fenômeno musical, a consciência pública tem a ver muito mais com um comportamento sociopsicológico que, independentemente do setor cultural, é reforçado pela indústria cultural.

Num ensaio de 1966 sobre as dificuldades de compreensão da Música Nova, Adorno ressaltou que elas se deviam à falta de “*fórmulas correntes de comunicação*”.<sup>39</sup> Num texto de mesma inspiração, Alban Berg afirmara que o conteúdo musical das obras de Schönberg, os seus meios de expressão composicional, deveriam ser considerados adequados somente quando relacionados ao objeto apresentado. Isso significa duas coisas: a linguagem compositiva de Schönberg se provava adequada no fenômeno musical mesmo e que ela se formara nas obras individuais:

Entender completamente essa linguagem e compreender os seus detalhes significa, em geral: reconhecer o início, o meio e o fim de cada melodia, ouvir a simultaneidade das vozes não como um fenômeno acidental, mas como harmonias e progressões harmônicas e perceber as maiores e menores relações e contrastes como tais, em resumo: seguir uma peça musical como se segue as palavras de um poema escritas num idioma que se conhece perfeitamente.<sup>40</sup>

Pensar musicalmente pode ser descrito como a capacidade de pensar o particular a partir dos seus próprios atributos, sem submetê-lo a algum universal previamente dado. Mas isso só pode ser bem-sucedido onde a música rompe com as fórmulas correntes de comunicação ou onde elas não são determinantes para a produção do decurso musical. Dito de outra forma, onde a música se encontra totalmente composta, mesmo que essas fórmulas de comunicação estejam presentes, o seu conteúdo é elaborado de acordo com uma lei interna própria. Decifrar esse idioma é a base da compreensão musical. Essa concepção é característica do modo de pensar dos compositores da segunda escola de Viena. A maneira como Schönberg havia se aproximado

---

<sup>37</sup> Ibidem, p. 146.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 146.

<sup>39</sup> ADORNO, T. Schwierigkeiten in der Auffassung neuer Musik. *Impromptus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1968, p. 125 (grifo nosso).

<sup>40</sup> BERG, A. Why is Schoenberg's music so difficult to understand?. *Pro mundo – pro domo: The writings of Alban Berg*. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 184.

das obras dos grandes mestres é um símbolo disso. Nas análises que se encontram nos *Fundamentos da composição musical*, ele partiu do menor elemento organizacional da peça, o motivo, descrito como o “germe da ideia”, o “mínimo múltiplo comum”, o “máximo divisor comum” etc. O esforço de compreensão era dirigido para as particularidades da peça e não para os seus elementos idiomáticos como, por exemplo, as progressões harmônicas tonais. Se o pensamento propriamente musical é aquele que abdica das determinações prévias em prol do fenômeno concreto, então Adorno parece afirmar que a audiência moldada pela indústria cultural se comportava de uma forma não musical com relação à música, isto é, com uma postura contemplativa e infantil. Contemplativa, porque a música era percebida como uma sequência de estímulos sensoriais agradáveis e infantil devido à necessidade de fórmulas, sob as quais o acontecimento musical particular pudesse ser organizado.

Se a música de Schönberg “exige que o ouvinte componha em conjunto espontaneamente seu movimento interno”,<sup>41</sup> isso se deve ao processo inerente do próprio discurso musical. O desdobramento da música a partir da sua própria substância havia exigido do compositor uma devoção irrestrita às exigências do objeto. Aquilo que fora dito por Schönberg para caracterizar a música de Webern expressa muito bem o fundamento da sua própria: “Considere a moderação que é requerida para expressar-se tão brevemente [...] expressar um romance num único gesto, a alegria num único fôlego: tal concentração encontra-se somente em proporção à ausência de autopiedade.”<sup>42</sup> Essa moderação, essa recusa, esse apego irrestrito ao movimento do objeto não é propriamente o resultado de um processo de desenvolvimento da linguagem compositiva de Schönberg em sentido estrito. Pelo contrário, ela é a base sobre a qual havia se constituído todo o resto. Para Adorno, “a complexidade de sua intuição musical não lhe permitiu outra escolha senão levar a composição às últimas consequências”.<sup>43</sup> Na sua época, isso significava reconciliar as tendências evolutivas do material musical de Wagner e Brahms. As primeiras obras de Schönberg surgem como uma tentativa de reconciliação. De acordo com Dahlhaus: “A poética musical de Schönberg pode ser entendida como uma tentativa de mediação entre postulados que a infeliz luta partidária na estética musical entre o formalismo e a teoria dos afetos projetava como opostos.”<sup>44</sup>

Willi Reich e Stuckenschmidt destacaram algumas peças para piano escritas entre 1894 e 1895, nas quais o estilo brahmsiano havia se manifestado com toda a sua força. De acordo

<sup>41</sup> ADORNO, T. Arnold Schoenberg (1874 – 1951), p. 145.

<sup>42</sup> SCHÖNBERG, A. Anton Webern: Foreword to his *Six Bagattelles* (1924), p. 484.

<sup>43</sup> ADORNO, T. Arnold Schoenberg (1874 – 1951), p. 150.

<sup>44</sup> DAHLHAUS, C. Schoenberg’s poetics of music, p. 76.

com Reich, a peça escrita para quatro mãos fora uma sugestão do compositor e crítico musical Richard Heuberger, que pertencia ao círculo brahmsiano de Viena<sup>45</sup>. Segundo Stuckenschmidt, a influência de Brahms é inconfundível tanto na composição pianística quanto na sua notação. O tema da primeira dessas peças “está em compasso seis por oito, porém Schönberg o escreve em dois por quatro, o que conduz a deslocamentos interessantes nos centros rítmicos de gravidade”.<sup>46</sup> No seu conjunto, se reconhece com clareza que essas peças se originaram das formas breves de Brahms. O momento de inflexão musical parece ter ocorrido sob influência do seu grande amigo Alexander von Zemlinsky que, segundo Schönberg, fora o compositor depois de Wagner que melhor satisfizera, com substância musical, as exigências do teatro. É curioso que tenha sido justamente Zemlinsky quem o havia introduzido nas realizações wagnerianas, visto que uma de suas composições gerara um grande interesse por parte de Brahms, que, por conta disso, se tornou um grande incentivador do trabalho do jovem músico.

Eu era um “brahmsiano” quando eu encontrei Zemlinsky. Seu amor abrangia Wagner e Brahms e eu me tornei, logo depois, um entusiasta. Não é de se admirar que a música que eu compus naquela época espelhava a influência desses dois mestres [...] É por isso que na minha *Verklärte Nacht*, a construção temática é baseada tanto no ‘modelo e sequência’ wagneriano quanto naquilo que eu denomino de técnica de variação continuada de Brahms.<sup>47</sup>

A referência à *Verklärte Nacht*, op. 4, nesse contexto, é muito significativa. Zemlinsky relembra que ele se empenhara por conseguir uma apresentação dessa peça junto à *Tonkünstlerverein*. A associação havia recusado a proposta com a seguinte justificativa: “A peça soa como se a partitura ainda úmida de Tristão tivesse sido esfregada”.<sup>48</sup> Reich a caracterizou da seguinte forma: “Em sua aparência sonora a obra lembra de fato a arte do Wagner tardio [...] em sua construção interna reivindica para si principalmente a influência de Brahms”.<sup>49</sup> Essa postura colocava Schönberg dentro de um pequeno grupo de não partidários que “foram capazes de desconsiderar a polaridade dessas duas figuras contrastantes enquanto desfrutavam das belezas de ambos”.<sup>50</sup>

Desde o início da sua atividade profissional como músico, Schönberg havia manifestado uma consciência desvinculada de qualquer preocupação estilística. Em 1904, ele e Zemlinsky decidiram criar uma associação com o objetivo de proporcionar uma melhor divulgação da música moderna em Viena. Os parágrafos finais da circular que trazia as intenções do *Verein*

<sup>45</sup> Cf. REICH, W. *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1974, p. 13.

<sup>46</sup> STUCKENSCHMIDT, H. *Schönberg: vida, contexto, obra*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 31.

<sup>47</sup> SCHÖNBERG, A. *My Evolution. Style and Idea*, p. 80.

<sup>48</sup> ZEMLINSKY, A. apud REICH, W. *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, p. 15.

<sup>49</sup> REICH, W. *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, p. 15.

<sup>50</sup> SCHÖNBERG, A. Brahms the Progressive. “*Stile herrschen, Gedanken siegen*”, p. 216

*schaffender Tonkünstler* anuncia o seguinte: “Na seleção das obras que serão apresentadas não será privilegiado nenhum gênero estilístico ou alguma ‘orientação’ determinada. Deve-se levar em consideração que o nível de uma obra não tem a ver com o pertencimento a alguma escola ou orientação.”<sup>51</sup> Exigia-se do público uma percepção que não se orientasse pelo estilo, mas “somente e unicamente [...] de acordo com a grandeza do trabalho artístico.”<sup>52</sup> Isso demonstra que Schönberg, tanto na sua produção como na recepção, se orientava desde cedo pelo trabalho musical objetivo, isto é, pela “pura elaboração de pensamentos musicais”.<sup>53</sup> Assim, uma compreensão em termos estilísticos da sua obra também se mostrava equivocada, uma vez que ele não havia se norteado por isso. Atonalismo, expressionismo, dodecafonismo eram consequências “daquilo que cada um dos eventos musicais individuais havia produzido na obra específica.”<sup>54</sup> Se o desenvolvimento estilístico era apenas consequência, então onde se manifestaria o essencial? Para Adorno, a melhor forma de o encontrarmos é na apreciação das obras da sua juventude, nas quais Schönberg havia estruturado o decurso musical sem o auxílio daquelas fórmulas correntes de comunicação.

Um exemplo a ser considerado se encontra na introdução da sétima canção do op. 6, “Lockung”. Como se pode observar no exemplo 13, a introdução possui três partes que diferem entre si em caráter, harmonia, andamento, ritmo etc. Da perspectiva harmônica – seguindo a orientação do próprio Schönberg de que algumas partes devem ser analisadas na subdominante menor – a primeira parte se organiza basicamente em torno da estrutura tonal V-i-V. Nos três compassos seguintes, a riqueza do desenvolvimento harmônico se manifesta numa progressão ascendente que parte do láb para o dó natural. Os três compassos finais são marcados pela harmonização e rearmonização das notas fá e láb; no oitavo compasso é adicionada a nota réb, e no compasso seguinte o mib ajuda a formar o acorde. O jogo entre o fá e o láb que ocorre no interior do acorde se evidencia na cadência final.

As três partes também se diferenciam ritmicamente. Os primeiros quatro compassos se iniciam com uma colcheia pontuada seguida de três semicolcheias. Isso se repete no segundo. O terceiro e o quarto são derivados dos dois primeiros através de um processo de expansão. Aquilo que, na sua primeira aparição, abrangeu uma parte é expandido, ocupando um compasso inteiro: as semicolcheias dos dois primeiros formam o terceiro compasso e as colcheias pontuadas preenchem o quarto. A segunda parte apresenta um ritmo bem marcado: colcheia

---

<sup>51</sup> SCHÖNBERG, A apud REICH, W. *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, p. 27.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>53</sup> ADORNO, T. *Arnold Schoenberg (1874 – 1951)*, p. 150.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 150.



pontuada seguida por semicolcheia. Isso produz um deslocamento do compasso ternário para o binário. O último trecho da introdução apresenta três compassos preenchidos por semicolcheias.

Exemplo 13 – “Lockung”, op. 6/7 (c. 1-10)

The musical score for 'Lockung' by Arnold Schönberg, op. 6/7, measures 1-10. It is written in 3/8 time. The score is divided into four sections by brackets below the staff. The first section (measures 1-3) is marked 'zart' and 'p'. The second section (measures 4-6) is marked 'rascher' and 'p'. The third section (measures 7-9) is marked 'flüchtig' and 'f'. The fourth section (measure 10) is marked 'rit.'. The piano accompaniment consists of chords and single notes, while the melody in the right hand is more complex, featuring slurs and ties.

Fonte: SCHÖNBERG, 1966, f. 82.

O acompanhamento deixa ainda mais nítido o contraste entre as partes. Na primeira, ele cumpre a função de preenchimento do espaço deixado pelas notas longas. A sua execução arpejada e a aparição após a entrada da melodia evidencia o seu caráter de recitativo. Na segunda parte, o acompanhamento ajuda a firmar a mudança métrica. A interposição de pausas entre os acordes produz o efeito de deslocamento dos tempos fortes do compasso, o que gera a percepção de um compasso binário. Na última parte, o primeiro tempo do acompanhamento coincide com o forte na dinâmica, o que deixa mais clara a restauração da métrica inicial, que é realçada pela marcação do tempo forte do compasso.

Diferentemente do que se poderia supor, as partes contrastantes não geram um conjunto caótico, truncado e impossível de ser apreendido. Mesmo que as mudanças ocorram num curto espaço de tempo, a maestria artística de Schönberg fez com que as mais abruptas transformações acontecessem de uma forma orgânica. Se passa aqui um fenômeno que não é incomum nas suas obras: da perspectiva da análise, o trecho exposto se apresenta como fragmentário, uma junção de elementos aleatórios, no entanto, para a audição, ele soa vivo e coerente. É por isso que, para Adorno, a análise musical tinha que levar em conta o momento da audição. Essa contradição entre a dimensão sonora e a escrita toca num ponto central do procedimento schoenberguiano. Embora “Lockung” ainda seja uma peça tonal, os mecanismos da tonalidade são empregados de uma forma bem incomum. Schönberg, por exemplo, considerava que a principal característica do op. 6/7 era a não aparição da tônica mi bemol maior<sup>55</sup>, o que ele chamou de tonalidade suspensa.

A questão que havia surgido e que é, de certa forma, respondida por “Lockung”, era como compor de uma forma coerente e justificada sem recorrer àqueles elementos da lógica tonal. Schönberg, no seu *Tratado de harmonia*, comparou a composição ao trabalho do artesão.

<sup>55</sup> SCHÖNBERG, A. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera Editora, 2004, p. 134.

Essa é uma imagem bem presente nos seus escritos. O compositor deve tratar a matéria de uma maneira a dar a impressão de um movimento necessário. Na tradição, isso fora suportado em grande parte pela tonalidade, mas no trecho que vimos de “Lockung”, devido ao seu enfraquecimento, isso já não ocorre tão facilmente. Para resolver esse problema, Schönberg poderia ter desenvolvido um sistema que simulasse a mesma necessidade e coerência dos mecanismos tonais. Mas ele estava convencido de que a coerência musical decorria de um movimento interno que se manifestava apesar de qualquer sistema musical. A sua escolha foi insistir na “alternância variegada das figuras distintas, matizadas em um contraste completo”, produzindo assim uma “unidade universal de relações motivico-temáticas”<sup>56</sup>. Ocorre aqui a intensificação de um processo percebido e denominado por Dahlhaus de “divisibilidade do fator gestual a partir do intervalar”.<sup>57</sup>

Se voltarmos ao nosso exemplo, perceberemos que mesmo que nenhum grupo repita claramente algo do anterior, o modelo da variação continuada gera, ao mesmo tempo, grupos contrastantes que estão intimamente ligados por parentescos motivicos. O que sustenta o elemento transcendente da arte de Schönberg é a estruturação total de todos os seus momentos; ele “considerava aquilo que estava isolado e não apresentava relações como incompreensível e insuportável”.<sup>58</sup> A pluralidade de relações satisfaz a exigência de um estilo necessário e a produção de uma diversidade de caracteres musicais. A unidade promovida pela variação progressiva pode ser compreendida também num outro nível. Adorno falou de uma unidade sintática. A referência à gramática aponta para aquele elemento que organiza o discurso independentemente do seu conteúdo. Está em questão, portanto, um procedimento ao qual o discurso está subordinado: a variação continuada: “nenhum grupo repete claramente algo dos anteriores, mas todos estão relacionados entre si pelo emprego eficaz da variação. Ao mesmo tempo, os grupos estão sintaticamente relacionados entre si: pergunta atormentada, insistência e meia-resposta provisória, que funciona como transição.”<sup>59</sup> Excetuando-se alguns elementos periféricos que são conservados, na introdução do op. 6/7, todos os componentes estão submetidos a um processo de desenvolvimento contínuo que produz a elaboração da matéria musical e a unidade “sintática” do grupo, isto é, *a unidade fundamentada em algo que afeta a todos os componentes.*

---

<sup>56</sup> ADORNO, T. Arnold Schoenberg (1874 – 1951), p. 150.

<sup>57</sup> DAHLHAUS, C. Schoenberg’s poetics of music, p. 76.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 77.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 151.

Esse procedimento se mostra vigorosamente na *Sinfonia de câmara*, op. 9. Nós vimos anteriormente como que, por muito tempo, a relação entre o primeiro e o segundo temas havia ficado encoberta para Schönberg. Isso porque a produção da unidade, da coerência e da coesão musical nessas peças não se baseara num desenvolvimento direto dos temas ou motivos, mas num impulso latente da própria estrutura, “ela é antes a implicação do procedimento composicional do que a implicação do mero material.”<sup>60</sup> Schönberg ressaltou esse aspecto ao dizer que “uma mente totalmente treinada na lógica musical pode funcionar logicamente sob quaisquer circunstâncias.”<sup>61</sup> Ou seja, o procedimento é um importante meio para a garantia da coerência musical. O resultado dessa forma de lidar com o material produziu no op. 9 uma correlação entre melodia e harmonia, na qual as relações remotas da tonalidade foram trazidas à unidade. A renúncia às repetições e longas sequências de desenvolvimentos geraram uma condensação dos estratos musicais, possibilitando a produção de novas estruturas harmônicas como, por exemplo, os acordes de quarta. Para Adorno, eles “não surgem meramente como melodia ou se manifestam como puro efeito acórdico impressionista, mas a sua característica penetra a inteira construção harmônica”.<sup>62</sup> A introdução das novas sonoridades não ocorreu por uma necessidade ornamental ou estilística, e sim por uma imposição da própria estrutura musical. Ela correspondia à necessidade estrutural.

Na *Filosofia da nova música* é dito que as inovações de Schönberg haviam estado estreitamente relacionadas ao conceito de expressão. Essa ideia é retomada: “A compulsão de purificar a música de elementos previamente concebidos leva não apenas a novas tonalidades, como os famosos acordes de quartas, mas também a uma nova esfera de expressão, distante da cópia de sentimentos humanos.”<sup>63</sup> Schönberg afastou da música elementos que haviam se tornado fórmulas correntes de comunicação<sup>64</sup>, os tais elementos estruturais, mas o mesmo pode ser dito com relação à expressão. Segundo Adorno, havia na música, pelo menos desde o período barroco, uma tendência à elaboração dos conteúdos musicais em torno da apresentação das paixões e sentimentos. Isso havia se destacado no *stile rappresentativo*, onde ocorrera “a

---

<sup>60</sup> Ibidem, p. 156.

<sup>61</sup> SCHÖNBERG, A. *My Evolution. Style and Idea*, p. 86.

<sup>62</sup> SCHÖNBERG, A. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001, p. 554.

<sup>63</sup> ADORNO, T. *Arnold Schoenberg (1874 – 1951)*, p. 156.

<sup>64</sup> “Nesse sentido, lembremos como ‘comunicação’ implica, ao menos nesse contexto, exteriorização no interior de um regime de determinação submetido a princípios normativos já previamente assegurados e consensuais de interpretação de sentido, de valores, de conflitos e de definição do melhor argumento. Pois o paradigma comunicacional exige, necessariamente, que as condições gerais de definição de consenso já estejam dadas, que a gramática de conflitos já esteja previamente regulada assegurando um horizonte imanente de cooperação e mutualismo. Ou seja, ele exige que a possibilidade mesma da existência de uma gramática de conflitos não seja, na verdade, o próprio objeto de conflito” (SAFATLE, V. *A mais violenta das artes: expressão não-intencional e emancipação política a partir do romantismo musical. Artefilosofia*, v. 13, n. 24, p. 26-65, julho 2018).

adaptação da linguagem musical à linguagem significativa dos homens.”<sup>65</sup> Ele se refere à solidificação de significados para fenômenos musicais. Assim como na linguagem dos homens os sons são significativos, passagens musicais elaboradas de acordo com determinados critérios produziram suas respectivas afecções. A produção de novas sonoridades e a estruturação interna da obra descolaram o aspecto significativo da linguagem musical. Tal descolamento produziu uma ausência total de referências expressivas. O ouvinte acostumado com a linguagem musical significativa, ao se deparar com essa Música Nova, tinha a sensação de estar perdido num oceano de novos sons. Ela se expressava na medida em que se recusava a aderir à estratificação da linguagem musical. Nesse sentido a música de Schönberg é antes de tudo antiexpressiva. “Pela primeira vez o calor schoenberguiano transforma-se em seu extremo: uma frieza cuja expressão é a ausência de expressão.”<sup>66</sup> Da perspectiva do rompimento da relação entre som e signo, a Música Nova não expressa nada; mas quando se leva em conta a sua dimensão interna, ela é expressiva em si mesma. A condição da própria expressão se encontra na sua negação.

Também na *Filosofia da nova música* é afirmado que uma das características mais importantes de Schönberg havia sido a capacidade de “censurar e negar continuamente, com cada modificação do seu procedimento, o que ele antes possuía.”<sup>67</sup> Isso vale sobretudo para o seu período “atonal”. Não só pela negação à obra motivica-temática – que caracterizara em grande parte o seu desenvolvimento anterior – em prol da “liberação de todas as formas, de todos os símbolos de coesão e de lógica”<sup>68</sup>, mas pelo seu próprio comportamento compositivo. Para Adorno, a origem da instabilidade compositiva tinha a ver com a presença ou ausência de categorias tradicionais aplicadas ao material liberado. A transformação sonora empreendida por Schönberg, a liberação da dissonância, não estivera associada ao desenvolvimento de novas categorias de nexos. Segundo Dahlhaus: “Até mesmo quando Schönberg havia mudado consideravelmente as condições técnicas e composicionais”, preservara “a função estética do motivo clássico”.<sup>69</sup> Em resumo: “Schönberg pensava ‘motivicamente’ até quando ele não compunha ‘motivicamente’.”<sup>70</sup>

Na sua música desse período, categorias como o tema, a elaboração, a tensão, a resolução, o antecedente, o conseqüente, ainda possuíam um papel estruturante na organização:

<sup>65</sup> ADORNO, T. Arnold Schoenberg (1874 – 1951), p. 156.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 156.

<sup>67</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 99.

<sup>68</sup> SCHÖNBERG, A. On variegation, expression, and illogicality. ASR, p. 70.

<sup>69</sup> DAHLHAUS, C. Schoenberg’s poetics of music, p. 77.

<sup>70</sup> Ibidem, p. 77.

“Mesmo nas obras mais audaciosas, ele permaneceu tradicional.”<sup>71</sup> A revolução no vocabulário entrou em contradição com o idioma que se conservara. Essas categorias tradicionais funcionavam como um pré-ordenamento do decurso temporal. Mas a purificação de categorias previamente dadas não conduziria à supressão de um tal ordenamento? Segundo Adorno, essa mesma contradição aparecia nas obras dramáticas, onde Schönberg teria se relacionado com o texto de acordo com a estética wagneriana.

Em alguns momentos, Schönberg conseguiu se afastar do idioma tradicional em favor do impulso que o conduzia à revolução do vocabulário:

*As peças para piano Op. 11 são antiornamentais até o gesto de vandalismo. Expressão nua e não-estilizada é o mesmo que hostilidade à arte. Algo em Schönberg, talvez a obediência ao ‘Du sollst dir kein Bild machen’ [...] gostaria de erradicar na música, arte sem imagem, os traços da estética da representação. Mas esses traços são ao mesmo tempo caracteres do idioma no qual cada pensamento musical de Schönberg é pensado.*<sup>72</sup>

A primeira parte da citação acima trata da exclusão dos elementos ornamentais da música. Aqui, ornamento não deve ser entendido no seu sentido propriamente musical. O seu uso é uma referência direta ao arquiteto e amigo de Schönberg, Adolf Loos, que o considerara como um sinônimo de infantilidade, de uma tendência degenerativa e sobretudo de um crime. Nas palavras do arquiteto: “A falta de ornamento é um sinal de poder intelectual.”<sup>73</sup> Em termos gerais, pode-se descrever o ornamento como tudo aquilo que não possui um emprego funcional. Na pergunta feita por Schönberg, por ocasião da análise de uma composição de seu aluno Karl Linke, fica clara a influência exercida por essas ideias:

Você realmente a concebeu dessa forma tão complexa? A sua primeira ideia trazia consigo inequivocamente essa complexidade na forma do acompanhamento? Você não adicionou essa figura posteriormente, apenas para vestir o esqueleto harmônico, da mesma forma como se colam fachadas na parede dos edifícios? Veja, acompanhe a canção só harmonicamente. Parecerá primitivo, mas será mais autêntico. Pois, o que você tem aqui é enfeite. São invenções a três vezes, enfeitadas com uma voz cantada. A música não deve enfeitar, mas sim ser verdadeira.<sup>74</sup>

A segunda parte da citação de Adorno trata mais diretamente da oposição entre elementos contemporâneos e tradicionais. Adorno via em Schönberg algo indomado, que não havia sido completamente absorvido pelo idioma musical. Esse elemento o conduziu a erradicar traços da estética da representação. Existe aqui uma forte ênfase nas características da arte figurativa que são acentuadas principalmente pelo o emprego de palavras como figura e

<sup>71</sup> ADORNO, T. Arnold Schoenberg (1874 – 1951), p. 159.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 160.

<sup>73</sup> LOOS, A. Ornament and crime. *Crime and Ornament, The arts and Popular Culture in the Shadow of Adolf Loos*. Toronto: YYZ Books, 2002, p. 36.

<sup>74</sup> LINKE, K. apud REICH, W. *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, p. 36.

representação. Um atributo importante dessa arte é o seu meio de manifestação; a arte figurativa se desdobra espacialmente. Portanto, a sua estruturação envolve escolhas que têm a ver com a organização do espaço, por isso ela é estática. A música, ao contrário, como bem destacou Adorno, não produz imagens, ela é uma arte temporal. Não produzir imagens significa que, por ter o tempo como o seu meio de manifestação, ela não fixa espacialmente um conteúdo. Mas ao usar termos da arte representativa para descrever um fenômeno musical, Adorno dá a entender que essa relação não é tão simples assim. Pelo contrário, o seu ponto de partida é a existência de elementos da estética da representação na música. Em termos organizacionais, pode-se dizer que há algo na música que a aproxima das artes figurativas, isso é, um ordenamento espacial.

Os traços da estética da representação na música dizem respeito às categorias que organizam o nexos musical como tema, conseqüente, antecedente etc. De acordo com o argumento adorniano, elas promovem um ordenamento estático do tempo, isso é, uma fixação dos fenômenos musicais. Contudo, existiram momentos de rompimento com essa linguagem tão natural para Schönberg e para seu idioma. Quando isso ocorreu, sua composição se aproximou de um estilo propriamente livre. Na verdade, a sua música poderia ser dividida entre momentos de suspensão e continuidade, música atemática e temática:

O próprio Schönberg nunca se comprometeu, em sua prática, com o ideal de totalidade das relações, de uma escrita composicional pantemática. Desde o *Quarteto em fá sustenido menor, op. 10*, sua produção oscilou entre dois extremos, entre o tematismo integral e o atematismo; em vez de procurar o equilíbrio entre eles deixou em aberto tal oposição.<sup>75</sup>

Nesse contexto, o op. 11 desempenha um papel importante, pois nas suas três peças essa oposição vem à tona. A primeira, por exemplo, é suportada por uma forte relação entre estruturas intervalares, construída sobre o primado da lógica motívica tradicional, mesmo que de uma maneira mais livre. Independentemente de como se entenda a sua estrutura geral, não é difícil identificar as repetições e as variações dos motivos iniciais. O tema A, por exemplo, é menos instável do que o tema B que, por sua vez, é constituído basicamente por três motivos que se repetem por três vezes ao longo de cinco compassos (ex. 14).

Exemplo 14 – Temas e motivos, op. 11/1 (c. 1-5)

---

<sup>75</sup> ADORNO, T. *Vers une musique informelle*, p. 386.

Fonte: O autor, 2022.

O tema A volta a ocorrer de uma forma variada dos compassos 9 ao 11, 17 ao 18, 25 ao 27, 30 ao 32, 34 ao 36, 36 ao 38, 42 ao 44 e ao final da peça, no que pode ser considerado uma coda – compassos 53 ao 55. O motivo B1 serve como ponto de inflexão entre os compassos 19 e 24 e, nos compassos 35 ao 36, ele exerce o papel de acompanhamento do tema A. O motivo B2 tem aparições bem pontuais, por exemplo, como segunda voz na mão direita no compasso 38 e do compasso 42 ao 44 e no 48 atua como preenchimento harmônico. O motivo B3, ao contrário, é bem mais presente em toda a peça, os compassos 15,16, 20, 21, 22, 23, 35, 38, são alguns exemplos. Portanto, pode-se dizer que a primeira peça está construída de acordo com o primado da totalidade de relações. O mesmo não ocorre na terceira. A esse respeito, Courtney S. Adams, na sua análise da coerência rítmica nas obras atonais de Schönberg, fez um comentário muito pertinente:

O terceiro movimento do Op. 11 tem pouca semelhança com as primeiras duas peças do conjunto e proporciona um desafio maior para aqueles que buscam penetrar no seu plano organizacional. Uma obra atemática, seu uso sequencial e motivico é mínimo, suas repetições são breves e raras. Além disso, exige mudanças constantes de tempo, padrões rítmicos e textura. O que faz a obra incomum não é somente a extensão dos contrastes, mas o fato de ocorrerem em intervalos tão curtos. Um sentido de unidade dura no máximo cinco compassos e usualmente somente dois ou três.<sup>76</sup>

Também o comentário de Bryan R. Simms contribui muito para a nossa discussão:

Na terceira peça do Op. 11, composta no início de agosto de 1909, Schönberg abandonou decididamente o estilo misto da atonalidade inicial que existiu no Op. 15 [...] A terceira peça para piano confronta tanto o intérprete como o ouvinte com notáveis inovações e muitos problemas complexos. Ela é assustadoramente virtuosística, intrinsecamente polifônica e altamente irregular em suas mudanças rítmicas e nas mudanças constantes de tempo [...] a sua coerência deriva de princípios de organização e expressão que são surpreendentemente diferentes daqueles da música que Schönberg compôs alguns meses antes.

Suas inovações estão especialmente aparentes em sua forma. As variações sobre motivos distintos e frases promovendo desenvolvimento, até então fundamentais para a concepção de música de Schönberg como um discurso coerente, estão quase que inteiramente ausentes [...] Ao olhar para trás 40 anos depois, ele relembrou o seu ousado experimento atemático: ‘Intoxicado pelo entusiasmo de ter libertado a música das algemas da tonalidade, eu pensei em encontrar mais liberdade de expressão. De fato, eu e meus pupilos Anton von Webern e Alban Berg, e até mesmo Alois Hába

<sup>76</sup> ADAMS, C. Techniques of Rhythmic Coherence in Schoenberg’s Atonal Instrumental Works. *The Journal of Musicology*, California, v. 11, n. 3, p. 330-356, Summer 1993.

acreditávamos que, naquele momento, a música poderia renunciar às características motivicas e, contudo, permanecer coerente e compreensível.<sup>77</sup>

A obra que encerra esse período atonal e antecede o dodecafônico é *Pierrot Lunaire*. A posição de destaque que ela ocupa na obra de Schönberg não se deve somente por ser a sua obra atonal mais conhecida, mas por concretizar importantes princípios técnicos. Segundo Adorno, na época em que *Pierrot* havia sido composta, Schönberg experimentara uma “extrema intensificação das suas forças”<sup>78</sup>, o que implicou a formação da totalidade a partir da subjetividade: “A tendência para o objetivo e para a amplitude abrangente é compensada com muita felicidade com aquilo que o sujeito é capaz de cumprir.”<sup>79</sup> Esse aspecto pode ser melhor compreendido se tomarmos como referência um testemunho de Adorno sobre a importância dessa obra para Berg:

Não é por acaso que Berg, como professor, sempre mostrou a essência do caráter musical das peças contrastantes, embora intrinsecamente unívocas, do *Pierrot* de Schönberg – aquele *Pierrot* no qual o expressionista da *Glückliche Hand* e das *Pequenas peças para piano* concebe uma construção musical – com a *passacaglia* e com o cânone em espelho, mas, sobretudo, com o imperscrutável manifesto que é “Mondfleck” – que se desenvolve a partir da liberdade.”<sup>80</sup>

A citação acima coloca *Pierrot* em contraste com duas peças muito importantes para o estilo expressionista de Schönberg. Deve-se ter em mente que um dos problemas centrais envolvidos no op. 18 e do op. 19 é justamente o aspecto formal. No op. 18 isso se manifesta no ideal de uma composição derivada diretamente da intuição e no op. 19 no estilo aforístico das peças, o que refletia a dificuldade de construção de grandes obras sem o auxílio da tonalidade e das estruturas tradicionais. Em *Pierrot* encontramos formas como a *passacaglia*, fuga, cânone, valsa, serenata, canção estrófica etc. Isso indica uma ruptura com os ideais formais do expressionismo em favor de uma nova abordagem do problema da objetividade musical a partir da confrontação com as formas tradicionais. Schönberg não as utilizou em *Pierrot* com a intenção de obedecer às convenções formais, mas tais formas foram introduzidas artificialmente, “de modo irônico e desnaturado”.<sup>81</sup> Para Adorno, essa construção musical havia se desenvolvido a partir da liberdade. Liberdade aqui significa que a forma surge do processo composicional e da estrutura material.

<sup>77</sup>SIMMS, B. *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 66.

<sup>78</sup> ADORNO, T. Arnold Schoenberg (1874 – 1951), p. 162.

<sup>79</sup> Ibidem, p. 162.

<sup>80</sup> ADORNO, T. *Berg: o mestre da transição mínima*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 165.

<sup>81</sup> ADORNO, T. Arnold Schoenberg (1874 – 1951), p. 162.



No trecho, “Mondfleck” recebeu uma menção especial, a décima oitava peça do melodrama. A sua construção imanente justifica o título de “manifesto”. Ela é estruturada por dois tipos de contraponto: um cânone duplo e uma fuga. O primeiro pode ser dividido em cânone principal e um cânone que exerce a função de acompanhamento. Aquele é executado pelo *piccolo* e o clarinete, enquanto que o último, pelo violino e o *cello*. A entrada do *piccolo* dista uma quinta do clarinete e o *cello* uma oitava do violino. Embora essa estrutura permaneça por toda a peça, ao final do compasso 10 algo interessante acontece com os cânones. Para entendermos esse ponto precisamos recorrer ao texto. *Pierrot Lunaire* foi inspirada nos poemas de Albert Giraud. Em “Mondfleck” a poesia fala das tentativas de Pierrot de se livrar, sem sucesso, de uma mancha branca nas costas da sua roupa, sem notar que aquilo que ele julgou ser uma mancha de gesso era na verdade o reflexo da lua. A imagem desse movimento em vão do Pierrot foi absorvida por Schönberg e se expressa na estrutura musical na forma do retrógrado. Enquanto isso, o piano executa uma fuga a três vozes. A fuga está estruturada de tal forma que as suas primeiras notas são iguais às do cânone principal, exploradas aqui para produzir novos caracteres.

Antes de sua pausa criativa, Schönberg ainda compôs as *Quatro canções para orquestra*, op. 22, e o oratório inacabado *Die Jakobsleiter*. Por um lado, o estado incompleto do oratório foi visto por Adorno positivamente, pois revelaria um sentimento, historicamente correto, da impossibilidade de se criar obras primas que fossem de fato relevantes. Por outro lado, a escolha de um tema dessa natureza, a ideia de um retorno à religiosidade, se ligaria à busca de uma autoridade divina que se expressa na centralidade do ato de orar. Como registrado no texto do oratório: “Ele te ouve e te protege no seu caminho, você está eternamente em Suas mãos, guiado, guardado e protegido, apesar do seu livre arbítrio; ligado a Ele, apesar do seu desejo mal para o pecado; amado por Ele, se você aprender a orar. – Aprenda a orar: bata e a porta se abrirá para você.”<sup>82</sup> Frente ao que havia sido alcançado por Schönberg,<sup>83</sup> por exemplo, em *Pierrot*, a necessidade de se aprender a orar repercutiu no próprio comportamento musical. Segundo Adorno: “O elemento de violência e do inesperado na transição daquelas experiências da atonalidade livre para a formulação sistemática da técnica dodecafônica articula-se à ideia de um retorno à religiosidade, com o gesto ameaçador do aprender a orar.”<sup>84</sup> Embora os

<sup>82</sup> SCHÖNBERG, A apud REICH, W. *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, p. 112.

<sup>83</sup> “O sonho do sujeito-objeto musical se concretizou tecnologicamente depois que o compositor desistiu de terminar a *Jakobsleiter*. Ele já não espera alcançar o rigor técnico a partir de entidades e formas suprapessoais, mas unicamente a partir da dinâmica própria do objeto, por meio de procedimentos composicionais coerentes” (ADORNO, T. *Arnold Schoenberg (1874 – 1951)*, p. 165).

<sup>84</sup> ADORNO, T. *Vers une musique informelle*, p. 382.

princípios da técnica dodecafônica já estivessem presentes em composições anteriores à sua formulação definitiva, como a exploração do total cromático, o contraponto e a utilização do retrógrado em “Mondfleck”, ela veio a suprir muito mais uma “necessidade pessoal do que da própria coisa.”<sup>85</sup> Ela surgiu quando as experiências reunidas nas obras anteriores, principalmente no que dizia respeito à formação de nexos musicais, haviam se tornado um pré-requisito para a composição que rompera os seus laços com os sistemas externos. Ou seja, ela era a exteriorização daquilo que fora alcançado no trabalho livre do ouvido musical. Mas se a “objetividade arraigada no sujeito”<sup>86</sup> alcançou esse estágio compositivo sem precisar recorrer ao auxílio de algum sistema, para quê estabelecer uma regulamentação que paralisaria “aqueles impulsos que antes haviam produzido o sistema”<sup>87</sup>?

A técnica dodecafônica era apenas a fixação das regras e das experiências desenvolvidas no percurso composicional de Schönberg. Pode-se falar de um momento de tomada de consciência dos procedimentos que haviam conduzido a composição ao estágio em que se encontrava. Todavia, uma vez que eles haviam se cristalizado, perdeu-se algo de essencial: a própria experiência. Se o sistema é a manifestação de algo que já havia sido realizado pelo ouvido do compositor, então ele nasce ultrapassado. Ao mesmo tempo em que a técnica dodecafônica representou um ponto de partida para a razão musical, ao impedir a experimentação e o risco, se aproximava daquele conformismo das escolas neoclássicas.

Para Adorno, a reificação dos procedimentos ficava evidente na tentativa de Schönberg de estruturar grandes formas a partir das séries dodecafônicas. Na música tradicional, o contraste havia sido o responsável por gerar as grandes formas.<sup>88</sup> Isso fora alcançado em grande parte harmonicamente através da modulação para regiões vizinhas. No entanto, se a forma dodecafônica se manifestasse explicitamente – como ocorria com as modulações tonais na música tradicional –, a composição se tornaria árida e mecânica. Essa consciência levou Schönberg a integrar o material dodecafônico às técnicas de variação. Mas até nesses casos, as composições apresentavam um sinal de pobreza e arbitrariedade que a técnica deveria suprir. Na *Filosofia da nova música*, Adorno cita o op. 37, como um exemplo:

Schönberg assinalou que, no fundo, a teoria tradicional da composição trata somente dos começos e dos finais, mas nunca da lógica do desenvolvimento. A melodia dodecafônica apresenta o mesmo defeito. Cada uma de suas continuações ou desenvolvimentos mostra um momento de arbitrariedade. Basta comparar a

---

<sup>85</sup> Ibidem, p. 382.

<sup>86</sup> ADORNO, T. Arnold Schoenberg (1874 – 1951), p. 164.

<sup>87</sup> Ibidem, p. 165.

<sup>88</sup> SCHÖNBERG, A. *Fundamentos da composição musical*, p. 215.

continuação do *Quarto quarteto de cordas* de Schönberg [...] com a primeira aparição do tema [...] para precaver-se do caráter precário da continuação.<sup>89</sup>

O tema dodecafônico apresenta um caráter fechado e denso, ele se basta por si só. O seu aspecto conclusivo representa uma dificuldade para a produção de grandes formas, já que ele, pela gravitação própria dos seus intervalos, não engendra continuidade. Isso significa que, com a aparição da décima segunda nota, a série só pode ser desenvolvida por mecanismos trazidos de fora. A continuidade não deriva do próprio impulso musical, mas deve ser introduzida como algo externo.

As exigências de continuidade, desenvolvimento, de formação do antecedente e consequente, estão relacionadas às categorias tradicionais de nexos. Como Schönberg ainda pensava nos termos dessas categorias, ele impôs ao fluxo musical uma continuidade que não lhe era própria, a fim de cumprir essas exigências. No op. 37 isso se mostra na ausência de transições, o que expõe explicitamente a série e os procedimentos seriais, gerando aquele efeito que Adorno descreveu como o tagarelar mecânico da forma. A técnica dodecafônica como garantidora de segurança na estruturação de grandes formas fracassa.

Mas obras como o *Concerto para violino*, op. 36, mostravam que o potencial da técnica dodecafônica ainda permanecia aberto: “a construção, por exemplo, do tema principal do primeiro movimento do *Concerto para violino* é mais pregnante do que qualquer coisa composta antes da introdução da técnica dodecafônica.”<sup>90</sup> O destaque de Adorno se deve ao emprego de um procedimento formal bem diverso daquele que se encontra no op. 37. O tema é executado pelo violino solo do compasso 1 ao 8. A sua continuação (c. 8-24), apesar de algumas ocorrências rítmico-temáticas no acompanhamento, pode ser considerada uma seção independente. Essa pode ser dividida em várias seções pequenas e autônomas, cujas delimitações tornam-se menos nítidas à medida que o tema avança. O que torna essas peças bem-sucedidas é que nelas Schönberg se afastou das categorias tradicionais de nexos. Ele não forçou a série a uma continuidade, mas operou “desembaraçadamente com meios composicionais próprios; dispondo em camadas, por exemplo, campos temáticos ao redor de diferentes modelos centrais.”<sup>91</sup> Schönberg parece ter sentido que a síntese entre o tema e o seu desenvolvimento não poderia ocorrer a não ser por um arbítrio e, por isso, recorreu a complexos temáticos autocontidos. Bem Earle destaca em sua análise do op. 36 que “o uso de uma peça

<sup>89</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 63.

<sup>90</sup> ADORNO, T. *Arnold Schoenberg (1874 – 1951)*, p. 167.

<sup>91</sup> *Idem*, p. 167.

do vocabulário técnico como ‘tema’ serve somente, paradoxalmente, para indicar o quão distante esses 50 compassos estão de se conformarem aos modelos da *Formlehre*.<sup>92</sup>

De acordo com Schönberg no “Composição com doze sons”, a técnica dodecafônica havia dificultado a atividade do compositor. Como demonstra o op. 36, até mesmo a construção do *continuum* sonoro, que fora praticamente garantida na tonalidade e no atonalismo livre, havia se tornado problemática. Isso pode ser descrito como um processo de racionalização musical que atingia todas as camadas da música. No mesmo texto, Schönberg se referiu à cor como algo próprio dos ouvidos infantis. Por outro lado, “as mentes mais maduras” seriam aquelas que resistiriam “à tentação de tornarem-se intoxicadas pela cor”, preferindo assim “a transparência da ideia.”<sup>93</sup> A suspeita de que a paleta orquestral pudesse representar aquele tipo de fachada que fora reprovada na música de Karl Linke fez com que Schönberg expandisse a exigência de clareza e compreensibilidade até o som individual. Quanto maior a transparência da ideia, menor a necessidade de recorrer à cor: “A música emancipada suspeita de todo som real enquanto tal.”<sup>94</sup> Quanto mais a racionalidade se expande para todas as dimensões musicais, mais densa ela se torna.

Seja pela restrição no uso da cor, pela dificuldade em se estabelecer a continuidade temática, ou por outro motivo, o processo que conduz à composição integral tende ao fragmentário. A espiritualização da arte, entendida como “radical dominação da natureza”<sup>95</sup>, “procura enfaticamente a própria dissolução”.<sup>96</sup> Realiza-se aqui um impulso latente da música de Schönberg que já se manifestara no seu período expressionista. Numa carta ao pianista e maestro Ferruccio Busoni a respeito do op. 11, Schönberg diz: “A minha música não conclui, ela simplesmente pára”.<sup>97</sup> No texto que foi analisado na seção anterior, chamamos a atenção para a forma como Adorno o finalizou. Lá ele parafraseia uma referência à música de Webern e a aplica à música de Schönberg. Agora fica claro que a referência ao silêncio em Schönberg tem a ver com essa tendência à fragmentação, à dissolução, à descontinuidade que se origina do processo de espiritualização: “No estilhaço reconhece-se a dignidade da grande obra.”<sup>98</sup> Se é verdade que o Schönberg tardio “compõe paradigmas de uma música possível”<sup>99</sup>, então a

<sup>92</sup> EARLE, B. Taste, Power, and Trying to Understand Op. 36: British Attempts to Popularize Schoenberg. *Music & Letters*, Oxford, v. 84, n. 4, p. 608-643, Nov. 2003.

<sup>93</sup> SCHÖNBERG, A. Composition with Twelve Tones. “*Stile herrschen, Gedanken siegen*”, p. 178.

<sup>94</sup> ADORNO, T. Arnold Schoenberg (1874 – 1951), p. 169.

<sup>95</sup> ADORNO, T. *Teoria Estética*, p. 176.

<sup>96</sup> ADORNO, T. Arnold Schoenberg (1874 – 1951), p. 170.

<sup>97</sup> SCHÖNBERG, A apud SIMMS, B. *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923*, p. 63.

<sup>98</sup> ADORNO, T. Arnold Schoenberg (1874 – 1951), p. 172.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 172.

existência de uma música radical está condicionada à realização musical da sua própria impossibilidade.

### 1.3 Entwicklung und Formen der Neuen Musik

No dia 9 de setembro de 1952, Adorno participou de um programa na *RIAS Berlin* (*Rundfunk im amerikanischen Sektor*), no qual lhe foi proposto discutir sobre o desenvolvimento e a forma da música nova. Aproveitando-se da proximidade do aniversário de nascimento de Schönberg, que, se vivo, comemoraria 78 anos, Adorno toma como ponto de partida a ausência do seu grande mestre. Para ele, falar sobre a cena musical de 1952 significava expor a sua situação um ano após a morte de Schönberg. A centralidade desse acontecimento não se justificava somente por Schönberg ter sido o inventor da Música Nova ou pela sua capacidade artística de organização do material liberado, mas por permanecer o seu verdadeiro mestre. Uma maestria que havia conservado a tradição “na energia com a qual ele, seu herdeiro, a remodelou.”<sup>100</sup> É interessante que Adorno tenha utilizado o verbo *umschmelzen* para indicar o que Schönberg fizera com a tradição.<sup>101</sup> Dissemos anteriormente que muitos dos seus elementos foram conservados, principalmente aqueles que estavam ligados ao subcutâneo e às categorias de nexos. Aqui Adorno parece evocar a imagem de um processo de transformação em que a forma é alterada, enquanto que a substância se conserva. Em Schönberg, a tradição fora conservada na *energia* que o impulsionava a promover essa transformação e nem tanto nos elementos técnicos. Pode-se dizer, então, que o que une Bach, Beethoven, Brahms, Wagner e Schönberg é a percepção de que ainda restaria algo incompleto, algo a ser feito em nome da Música:

Só existe uma maneira de entrarmos em contato com o passado, a tradição e o pensamento de nossos antecessores: começar tudo de novo como se tudo o que foi feito anteriormente estivesse errado; nos ligar com a essência das coisas, ao invés de apenas desenvolvermos ainda mais a técnica de elaboração de um material dado.<sup>102</sup>

<sup>100</sup> ADORNO, T. Entwicklung und Formen der neuen Musik. *Musikalische Schriften V*, GS, 18, p. 118.

<sup>101</sup> No seu curso de 1957, *Kriterien der neuen Musik*, Adorno contrasta a fidelidade ao modelo com a fidelidade ao exposto, cujo sentido estaria justamente na sua aparição singular. Sendo assim, “só se pode ser fiel ao exposto [*das Exponierte*] sob o disfarce de que não se é fiel a ele” (ADORNO, T. *Kriterien der neuen Musik* (1957), 17, p. 334).

<sup>102</sup> SCHÖNBERG, A. Es gibt nur einen direkten Weg. “*Stile herrschen, Gedanken siegen*”, p. 34.

A morte de Schönberg representara uma cisão na história da música, porque a sua obra havia produzido um juízo sobre todas as outras. Depois dela, qualquer compositor que se esforçasse por tratar o material de uma outra forma correria o risco de regressão. Diante dela, as outras formas de compor e de lidar com o material apareciam como incompletas, frágeis, deficientes e vulneráveis. A cisão que ele produzira consistiu em excluir todas as outras intenções compositivas que lhe eram contemporâneas.

Opiniões que o celebravam como um reformador, pioneiro ou criador de um sistema, ajudavam a reforçar estereótipos, neutralizando a experiência que se encontrava em cada uma das suas obras. Tal experiência pode ser descrita através do imperativo formulado por Rilke: “Força é mudares de vida”.<sup>103</sup> Adorno parece ter ficado muito impressionado com esse poema. Por um lado, a figura de um torso que na sua incompletude ilumina o todo serve como modelo para uma arte cada vez mais fragmentada. Ele também recorreu a essa imagem ao falar de *Lulu* – a ópera inacabada de Berg: “É praticamente desnecessário dizer que esse senso formal impõe uma forma até mesmo à publicação fragmentária desses cinco fragmentos sinfônicos. Estes respondem pela forma do todo como apenas um grande torso poderia fazer.”<sup>104</sup> Por outro lado, o imperativo que é imposto pela estátua torna-se a expressão fundamental de toda obra bem-sucedida. No seu ensaio intitulado “Zur Musikpädagogik” esse mesmo imperativo aparece de uma forma bem destacada:

Se ainda se pode esperar que a música ajude as pessoas, então certamente não é de acordo com o modelo da pedagogia ocupacional, da terapia e integração pré-artística nas comunidades – em suma, não dos elementos psicologicamente regressivos da música – mas apenas do fato de que algo do que a grande música é em si e promete é absorvido pela pessoa educada musicalmente, a princípio sem levar em consideração a si mesma, as suas necessidades e dificuldades. Se essa experiência for levada suficientemente adiante, pode afetá-la também, assim como, de acordo com o poema de Rilke, o torso arcaico de Apolo significa para o espectador: ‘Força é mudares de vida’.<sup>105</sup>

O imperativo expresso pelo torso arcaico de Apolo é relacionado com a experiência musical que um ouvinte educado realiza. Nela se absorve através de uma peça individual algo do que a grande música é e promete. Nesse sentido, cada obra bem-sucedida seria um fragmento de toda a história da música. Nós dissemos acima que o elemento que une os grandes compositores é um sentimento de dever para com a música. Isso foi claramente expresso, por

<sup>103</sup> RILKE, R. Archaischer Torso Apollos. BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Poesias Reunidas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

<sup>104</sup> ADORNO, T. *Berg: o mestre da transição mínima*, p. 246-247. O mesmo ocorre num texto de 1969 sobre a publicação dos esboços da décima sinfonia de Mahler. Cf. *Fragment als Graphik: Zur Neuausgabe von Mahler Zehnter Symphonie. Musikalische Schriften V*, p. 253.

<sup>105</sup> ADORNO, T. *Zur Musikpädagogik. Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie*, GS, 14, p. 120.

exemplo, na figura do escolhido que aceita desesperadamente a sua missão em *Jakobsleiter*.<sup>106</sup> Então, aquilo que o ouvinte educado absorve é também o que impulsiona os grandes mestres, isto é, a certeza de que “aquilo que poderia ser diverso ainda não começou.”<sup>107</sup> Tal movimento em direção ao diverso ainda não realizado é o que Adorno enxergava como a tendência do desenvolvimento da música: “compor com absoluta consistência e com a máxima responsabilidade.”<sup>108</sup> Os elementos constituintes da peça devem se relacionar de tal forma que a ligação entre eles produza a impressão de uma disposição lógica e necessária, de uma trama que não deixa espaços. Consistência pode ser entendida como coerência. Responsabilidade tem a ver com a postura do compositor de fazer o que tem que ser feito e não o que ele quer fazer, justamente aquilo que Schönberg manifestara com a frase “dizer o que o homem tem que saber”.

A tendência do desenvolvimento musical em termos de consistência e responsabilidade não é um princípio filosófico criado por Adorno para justificar a sua preferência. A concepção da existência de uma direção ou sentido do movimento histórico musical faz parte da constelação de conceitos que gravitam ao redor da ideia de progresso<sup>109</sup>. O seu aspecto central consiste na “admissão de uma tendência histórica dos meios musicais”<sup>110</sup> que confere ao desenvolvimento um aspecto obrigatório e coercitivo. O compositor, por sua vez, que, devido ao estágio atual da técnica, não tem todas as combinações sonoras à sua disposição, é muito mais um servo do material do que um criador. A objetividade desse critério se baseia no fato de que a tendência do desenvolvimento musical se manifesta nas obras mais avançadas do período, nas quais, “em cada compasso, a técnica, em sua totalidade, exige ser levada em conta e que se dê a única resposta exata que ela admite nesse determinado momento.”<sup>111</sup> Isso justifica o sentimento de obrigatoriedade que fora expresso por Schönberg com a diferença entre o artesão, que pode fazer o que quer, e o artista, que tem de proceder independentemente do seu querer.<sup>112</sup> Por mais que tais manifestações possam parecer ingênuas, elas demonstram o nível de

<sup>106</sup> Na sua carta de gratidão aos cumprimentos recebidos pelos seus 75 anos: “Sinto-me um tanto envergonhado por tantos elogios. Mas, apesar disso, eu encontro neles também algum incentivo. É facilmente compreensível que não se desista, embora se enfrente a oposição de todo um mundo? Não sei como os Grandes se sentiram em situações semelhantes. Mozart e Schubert eram muito jovens para serem forçados a se ocupar com estes problemas. Mas Beethoven, quando Grillparzer chamou a nona de abstrusa, ou Wagner, quando seus planos de Bayreuth pareciam falhar, Mahler, quando todos o chamaram de trivial – como esses homens poderiam continuar a escrever? Eu conheço apenas uma resposta: dizer o que o homem tem que saber. Uma vez, ao servir no exército austríaco, me perguntaram se eu era realmente ‘aquele compositor’, A. S.: ‘Alguém tinha que ser. Como ninguém queria, eu me voluntariei.’” (SCHÖNBERG, A. Open letter on his seventy-fifth birthday, ASR, p. 333.)

<sup>107</sup> ADORNO, T. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; 2009, p. 127.

<sup>108</sup> ADORNO, T. *Entwicklung und Formen der neuen Musik*, 118.

<sup>109</sup> Para uma visão mais arejada do conceito de progresso em Adorno: MAHNKOPF, C-S. *Nochmals Materialfortschritt. Musik & Ästhetik*, Stuttgart, n. 69, p. 110-113, janeiro 2014.

<sup>110</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 34.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>112</sup> Cf. SCHÖNBERG, A. *Probleme des Kunstunterrichts. “Stile herrschen, Gedanken siegen”*, p. 58.

consciência e comprometimento de Schönberg com o elemento musical objetivo e como isso se fazia presente em cada momento da sua atividade compositiva.

O imperativo de um compor consistente e responsável está presente em cada peça de Schönberg. Em cada uma de suas composições se manifesta o princípio mesmo do desenvolvimento da Música Nova. E isso não se realiza apenas nas obras que são consideradas por muitos como propriamente modernas, como as do período dodecafônico. Para Adorno, isso já estaria presente nas obras que haviam sido escritas numa linguagem basicamente tradicional: as da época do jovem Schönberg. Como exemplos, são mencionados os *Lieder*, op. 6, as *Canções para orquestra*, op. 8, os dois quartetos de corda, op. 7 e 10, a *Sinfonia de câmara*, op. 9, e os *Georgelieder*, op. 15. O lugar de destaque que essas peças merecem se deve ao fato de que nelas se combinaram de forma mais acentuada “a mais pura espontaneidade da intuição musical com a mais rica capacidade espiritual de construção”.<sup>113</sup>

Não se deve perder de vista que a questão principal do texto é o *desenvolvimento* da música do pós-guerra. Nos primeiros parágrafos, Adorno estabelece a medida para, então, analisar o estágio do desenvolvimento da música daquela época. Mas o que se estabelece como medida é a produção da fase inicial de Schönberg. Isso quer dizer que o estágio mais avançado da composição já se encontrava nelas, ainda que organizadas nos limites do sistema tonal. Consequentemente, “o que diz respeito ao desenvolvimento da música nos dias de hoje, não obstante o quão questionável o termo seja, pode ser visto a partir do destino desse autor e dessas obras.”<sup>114</sup>

Esse destino foi exemplificado por Adorno na figura de um compositor renomado que teria afirmado que não entendia as obras tardias de Schönberg. Para Adorno, que considerava a compreensão das obras da juventude de Schönberg como condição necessária para a compreensão das tardias, tal declaração soou como um indício de má compreensão das obras da juventude. O destino dessas obras, portanto, era o esquecimento e a má compreensão. Considerando que Adorno utilizou a figura desse compositor como um símbolo que representaria o todo, então conclui-se que, para ele, a situação do desenvolvimento da música se encontrava atrasada. As causas desse atraso não eram apenas musicais, mas decorrentes de uma condição que englobava toda a sociedade: um descompasso entre o desenvolvimento do espírito objetivo e a consciência das pessoas. Por espírito objetivo entende-se a cultura no seu sentido mais amplo. Esse conceito é utilizado para delinear o estágio alcançado pela

---

<sup>113</sup> ADORNO, T. *Entwicklung und Formen der neuen Musik*, p. 119.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 120.



coletividade na esfera cultural. O desalinhamento entre o indivíduo e as conquistas da espécie humana pode ser entendido como a posição das consciências individuais em relação à consciência *progressiva* da totalidade.

Na música, a distância entre o indivíduo e o espírito objetivo se evidenciara com maior intensidade nas vaias proferidas pelos ouvintes nas primeiras apresentações da música nova. Peças como os *Lieder* dos op. 1 e 2, por exemplo, haviam causado um grande escândalo na época. No período pós-Segunda Guerra, isso se aprofundou de tal forma que se podia falar de uma ruptura de fato. Isso não se devia a um comportamento mais violento contra a música de vanguarda, e sim a que ela se tornara irrelevante para as pessoas, já não mais sendo capaz nem de suscitar paixões desenfreadas no ouvinte.

A ruptura entre o público e o estágio avançado do desenvolvimento musical trouxe consequências para a própria produção. Elas podem ser consideradas sob o seguinte paradoxo: por um lado, os anseios e as necessidades do compositor, por outro, o comprometimento com o espírito objetivo. Segundo este último, a consistência da obra não deveria ser sacrificada para se enquadrar no gosto dos ouvintes que, por sua vez, já não se viam representados nas obras assim compostas. Isso excluía a maior parte do público que consumia música, restringindo-se a um número pequeno de especialistas, pois “se é arte, não é para todos”.<sup>115</sup> A diminuição do público ameaçava a própria existência material do artista, assim como as suas aspirações. Como as exigências da música mais avançada afastavam a grande massa de ouvintes e, por conseguinte, as suas realizações dificilmente repercutiam adequadamente na mentalidade pública, aqueles que escolhiam compor sem levar em conta o estágio mais avançado do desenvolvimento se justificavam impondo àqueles que não compactuavam com uma tal posição o título de individualistas e às suas músicas o de mecânicas e não naturais. Com isso eles selavam um pacto “com a condição dominante entre os ouvintes, que é continuamente fortalecida pelos interesses comerciais da indústria cultural.”<sup>116</sup>

Todavia, a lógica musical objetiva, que é governada pela necessidade, funciona de tal forma que ela não pode ser alterada de acordo com as vontades individuais. Anteriormente falamos de uma medida que reflete o estágio das forças produtivas musicais. Nela se manifesta claramente que os procedimentos empregados por aqueles que abriam mão de seguir a corrente progressista da música não passavam de tentativas que buscavam legitimar a regressão como progresso. Adorno delineou claramente dois tipos de desenvolvimento da música nova. Por um

<sup>115</sup> SCHÖNBERG, A. New Music, Outmoded Music, Style and Idea. “*Stile herrschen, Gedanken siegen*”, p. 209.

<sup>116</sup> ADORNO, T. *Entwicklung und Formen der neuen Musik*, p. 121.

lado, aquele que estava em sintonia com o espírito objetivo ou que o manifestava e, por outro, um que dispensaria tal desenvolvimento. Essa disposição traz à mente a *Filosofia da nova música* e a dialética entre progresso e restauração, Schönberg e Stravinsky. Embora eles sejam chaves para compreensão da música nova, o conceito mais importante do livro é o de espírito objetivo. Adorno destacou esse ponto na sua resposta às críticas feitas por Walter Harth:

Como consequência da filosofia pela qual eu sou responsável, eu implicitamente apliquei à música o conceito de espírito objetivo, que se impõe sobre a cabeça dos artistas individuais e também sobre os méritos das obras individuais. Esse conceito é tão estranho à consciência pública de hoje quanto é evidente para a minha própria experiência espiritual.<sup>117</sup>

A regressão não se caracteriza somente pela busca de valores artísticos coletivos e acessíveis que se baseiam em condições pretensamente naturais ou originárias. Esse tipo de desenvolvimento tem a ver sobretudo com a diminuição das forças produtivas da arte: “A opinião corrente considera Schönberg e Stravinsky como dois extremos opostos. Mas na realidade as máscaras de Stravinsky e as construções de Schönberg apresentavam certa semelhança.”<sup>118</sup> Máscara e construção são termos utilizados para designar os “acordes habilmente montados de Stravinsky”<sup>119</sup> e construção como “a sucessão dos sons seriais”<sup>120</sup> em Schönberg. O que os ligava era a imposição e a adaptação da atividade livre a um sistema preconcebido. Embora o tomar parte no movimento do material musical seja uma condição necessária para o progresso musical, ele por si só não livra do perigo da regressão: “as obras de arte são verdadeiras apenas na medida em que superam os seus pressupostos materiais.”<sup>121</sup> A obra progressiva e consistente deveria sentir em todas as suas camadas o peso da técnica dodecafônica e a sua força sugestiva, mas, ao mesmo tempo, ultrapassar os limites impostos pela sua forma. Na linguagem de Schönberg, esse ultrapassar significava compor. Numa carta de 1949 a respeito de um livro sobre a composição dodecafônica, Schönberg alertou Josef Rufer: “Não chame de ‘teoria dodecafônica’ e sim de ‘composição com doze sons’”.<sup>122</sup>

Provavelmente a resposta mais incisiva a esse respeito tenha vindo de uma carta de Schönberg sobre a análise feita por Rudolf Kolisch do seu *Terceiro quarteto de cordas*, op. 30. Schönberg iniciou a carta reconhecendo o esforço feito por Kolisch para analisar a série da peça. Mas logo em seguida ele questionou a utilidade de se saber isso. A partir daí, a resposta se tornou mais ríspida. Ele relembrou que sempre havia sido contra esse tipo de análise e que

<sup>117</sup> ADORNO, T. Mißverständnisse. *Philosophie der neuen Musik*, GS, 12, p. 203.

<sup>118</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 62.

<sup>119</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>120</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>121</sup> ADORNO, T. Arnold Schoenberg (1874 – 1951), p. 165.

<sup>122</sup> SCHÖNBERG, A apud STUCKENSCHMIDT, H. *Schönberg: vida, contexto, obra*, p. 419.

as qualidades estéticas dificilmente se encontravam nas séries, mas na *composição*. Schönberg ressaltou que a única análise que ele levava em consideração era aquela que destacava o pensamento musical e mostrava como ele se apresentava e se desenvolvia.<sup>123</sup> Na parte final das suas considerações da análise de Kolisch, ele afirmou que os momentos em que os fundamentos construtivos da composição foram produzidos conscientemente não eram tão bons quanto aqueles que haviam sido gerados inconscientemente ou de forma instintiva: a combinação das séries não fazia dele um construtor porque, no que diz respeito à sua parte, essas combinações tiveram pouca importância.<sup>124</sup> Isso fica explícito na análise do próprio Schönberg do op. 30 e do *Quarto quarteto de cordas*, op. 37:

dois movimentos em ambos os quartetos merecem uma consideração especial devido aos desvios estruturais das formas convencionais [...] não somente eles diferem da aparência dos seus constituintes formais convencionais (temas, melodias, unidades, motivos e outros elementos estruturais), como também, se eles são repetidos, elaborados ou abandonados, parecem depender de diferentes fatores. Os métodos que fornecem coerência e compreensibilidade [...] também dependem de diferentes fatores. Assim, não há espaço para uma análise que relacione essas formas às organizações desenvolvidas tradicionalmente.<sup>125</sup>

Mais à frente, Schönberg acrescenta:

Todos os antigos mestres escreveram prelúdios, introduções, fantasias, tocatas, fugas e muitas composições similares nas quais eles permitem que suas imaginações caminhem livremente e irrestritamente, na maioria das vezes, renunciando a todas as funções organizadoras e formativas que dão forma às suas outras obras.<sup>126</sup>

De fato, o op. 30 é uma obra dodecafônica. Mas o que isso quer dizer? A princípio, pouca coisa, já que, segundo Schönberg, a unidade dos dois movimentos destacados é garantida pelo vagar livre da imaginação e não pela sequência das séries. Se é verdade que o pressuposto material dessas peças é a técnica dodecafônica e que, por vezes, Schönberg ficara escravo da correção técnica, também é verdade que a sua imaginação compositiva era capaz de transcender aquilo que ele mesmo havia imposto. Existia um esforço da sua parte para que a técnica não se tornasse o protagonista da composição.

De acordo com Adorno, a adoção de técnicas e sistemas para a estruturação do material era um sinal de fraqueza de um “sujeito artístico” que já não era capaz de assumir “a

<sup>123</sup> A nosso ver, não existiria aqui uma negação ao trabalho analítico. Devemos nos lembrar que Schönberg não foi apenas um grande compositor, mas também um grande analista. O que Schönberg parece manifestar é um receio da análise de Kolisch se concentrar no que seria a antessala da arte, um tipo de análise que só se preocuparia com o “como isto é feito”, mas nunca com “o que isto é” (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 297). Ao final do *Tratado de harmonia*, Schönberg é incisivo: “E o ‘como’ [Wie] dos recursos artísticos é antes adequado a afastar-se do ‘quê’ [Was] da arte do que a trazê-lo mais próximo” (Ibidem, p. 568).

<sup>124</sup> Cf. *Schoenberg, Berg, Webern. The String Quartets: A Documentary Study*, p. 32. Também em: <[http://archive.schoenberg.at/letters/search\\_show\\_letter.php?ID\\_Number=2259](http://archive.schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID_Number=2259)>. Acesso em: 01/09/2020.

<sup>125</sup> SCHÖNBERG, A. *Schoenberg, Berg, Webern. The String Quartets: A Documentary Study*, p. 52.

<sup>126</sup> Ibidem, p. 52.

responsabilidade de formar um material desqualificado e desestruturado na liberdade e assim reconciliá-lo”.<sup>127</sup> Para esse tipo de sujeito, a modernidade não era fruto das suas experiências musicais, mas decorria da adesão estilística àquilo que se julgava mais moderno. Daí a opinião de Adorno de que o estágio atual da composição se encontrava numa crise mais profunda do que na época das primeiras composições dodecafônicas e da consolidação do neoclassicismo. Ao se limitarem aos ditames técnicos e aos usos do procedimento dodecafônico, as verdadeiras realizações da música de Schönberg eram neutralizadas e junto com elas a capacidade de diferenciar o que era “musicalmente significativo e o que era sem sentido”.<sup>128</sup> A objetividade que se buscava alcançar por meio desses sistemas é não verdadeira, superficial e abstrata, ou seja, não repousava no movimento imanente do objeto.

A pergunta sobre o desenvolvimento da música do pós-guerra perde todo o seu sentido tendo em vista a inexistência de um crescimento ou progresso das forças produtivas musicais. É como se dissesse que não se podia falar de um desenvolvimento num sentido estrito, pois a situação era de atraso em relação às primeiras obras da Música Nova. Para que isso pudesse ser superado em prol de um desenvolvimento de fato, Adorno propôs o seguinte: admitir os momentos negativos do estágio em que a música se encontrava; se livrar dos fetiches e da fé em fórmulas mágicas – uma referência às técnicas e sistemas compositivos – e realizar a autocrítica e conquistar a liberdade herdada. Embora essa liberdade já estivesse disponível, ela teria que ser conquistada em cada obra através da “intransigência e resistência.”<sup>129</sup> O compositor deveria ser rigoroso no seu procedimento. Isso significa que ele deveria compor de uma perspectiva crítica. A cada compasso, a necessidade de cada momento musical deveria ser colocada em dúvida. O compositor deveria também resistir ao elemento heterônimo da composição, àquele momento que o preestabelecido ameaça transformar a obra à sua imagem e semelhança: “Já não será possível contar com fórmulas prontas.”<sup>130</sup> Chega-se com isso a um paradoxo: para alcançar a liberdade musical, o compositor deveria restringir a sua própria. Ou melhor, deveria alcançá-la por meio da obra<sup>131</sup>:

no estado atual o artista tem uma liberdade menor do que Hegel podia pensar no início da era liberal. A dissolução de todo elemento preestabelecido não resultou na possibilidade de dispor livremente de todo material e técnica – só o impotente sincretismo acreditou poder fazer isto, e até concepções grandiosas como a *Oitava Sinfonia* de Mahler naufragaram na ilusão de semelhante possibilidade –; o artista se converteu simplesmente em executor de suas próprias intenções, *que o confrontam*

<sup>127</sup> ADORNO, T. *Entwicklung und Formen der neuen Musik*, p. 122.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>131</sup> “Não se dá a liberdade, mas se a toma. E somente um mestre pode tomá-la; um que, portanto, já a possui de qualquer maneira” (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 462).

*como algo estranho, e até como exigências inexoráveis nascidas dos produtos nos quais ele trabalha.*<sup>132</sup>

Seria possível vislumbrar nas melhores peças da Música Nova algo desse reino da liberdade. O que se manifesta nelas é o esboço de uma “linguagem liberada”.<sup>133</sup> É importante notar a centralidade da ideia de algo que se mostra parcialmente. Adorno não tinha a pretensão de impor à música o que ela deveria ser no sentido de formular os princípios de uma música verdadeira. Todavia, ao dizer que algo de uma linguagem liberada se esboçava nas melhores realizações da Música Nova, isso significa que a partir dos traços deixados por ela nas obras individuais seria possível formar a imagem de uma tal linguagem musical. Essa figura surge das próprias obras como uma espécie de retrato falado. A imagem que se pode formar é a de uma

prosa musical saturada com toda a experiência de procedimentos obrigatórios de outrora; uma linguagem na qual a dinâmica da forma-sonata se une à unidade integral do polifônico; uma linguagem na qual o espírito de desenvolvimento permeia o todo de tal forma que não há mais necessidade de um único desenvolvimento.<sup>134</sup>

Se notarmos bem, ao expressar o que seria uma música livre, Adorno menciona características que não são propriamente da Música Nova, mas são características do “novo”, na história da música. Prosa musical, por exemplo, é um termo que Schönberg havia utilizado para descrever os procedimentos rítmicos de Mozart e de Brahms. Polifonia e forma-sonata evoca o Barroco e o classicismo. O espírito do desenvolvimento está completamente vinculado às sonatas de Beethoven e à música do romantismo. Isso parece indicar que o desejo de uma música liberada não é exclusividade da Música Nova. Ele deixa os seus traços por toda a história. Na medida em que a Música Nova se esforçava por alcançar uma linguagem que renunciava os elementos que haviam se transformado em segunda natureza, ela trazia consigo as condições materiais para “a realização da ideia contida em toda a música tradicional”.<sup>135</sup> É disso que dependia o sucesso e o seu verdadeiro desenvolvimento. A sua ideia seria “a de uma música organizada unicamente a partir de si, independente de todo o sistema.”<sup>136</sup>

Tal concepção se aproxima daquilo que na música se chama de *fantasia*. Adorno tomou emprestado o título do op. 47 de Schönberg, a sua última peça completada, para nomear esse manifesto para o desenvolvimento e forma da música nova. Ele terminou o seu texto com uma das linhas mais inspiradas da sua estética:

<sup>132</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 23 (tradução ligeiramente modificada) (grifo nosso).

<sup>133</sup> ADORNO, T. *Entwicklung und Formen der neuen Musik*, p. 123.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>135</sup> ADORNO, T. *Música e nova música. Quasi una fantasia*, p. 372.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 353.

Fantasia tem aqui dois sentidos. Na tradição musical, o nome se refere a uma obra desprovida de toda simetria superficial, composta livremente de seções artisticamente articuladas. Fantasia como algo espiritual aponta para uma música genuinamente livre, imagem daquilo que ela ainda não foi, da possibilidade que se eleva tão acima da mera existência como a arte em sua leveza sempre pretendeu e, até hoje, não foi capaz de alcançar.<sup>137</sup>

A referência ao op. 47 não parece ter sido aleatória ou fundamentada na conveniência do seu título. Adorno enxergou algo de valioso nessa peça que ia além disso. Não seria ela mesma um manifesto? O que chamou a atenção de Adorno nessa peça para que ela merecesse ocupar um espaço central num programa sobre o desenvolvimento e forma da música nova? Em 1961, Adorno escreveu uma análise interpretativa onde algumas dessas questões são respondidas.

Adorno iniciou sua análise fornecendo uma justificativa para o título da peça: *Fantasia para violino com acompanhamento para piano*. Ele se baseou no livro do próprio Schönberg, *Funções estruturais da harmonia*. Embora fizesse parte daquele grupo de formas que são chamadas livres (introdução, prelúdio, fantasia, rapsódia, recitativo etc.), a fantasia não era nem amorfa nem sem organização. Nesse aspecto, a fantasia de Schönberg se assemelhava às fantasias das quais ele tratara no seu livro: *Fantasia cromática e fuga*, de Bach, a *Fantasia em dó menor*, de Mozart, e a *Fantasia em sol menor*, de Beethoven. Outra semelhança que Adorno encontrou entre a *Fantasia* de Schönberg e as desses outros compositores foi a organização por meio de seções que, segundo ele, evitavam o desdobramento de acordo com o modelo da sonata. Isso resultou na ausência de um tema que promovesse o desenvolvimento de toda a peça. Aqui, Schönberg se aproximaria da fantasia de Bach: “Em grande medida errante, e em um dos poucos momentos em que permanece em uma mesma região – a seção do recitativo –, não chegou a formular um tema.”<sup>138</sup> Mas, para Adorno, a *Fantasia* de Beethoven foi a que realmente inspirou a disposição do op. 47.

Na rápida análise que Schönberg fizera da peça de Beethoven no seu tratado, ele constatou duas seções bem definidas. A primeira, em seus 156 compassos iniciais, se caracterizaria por uma pluralidade temática e harmônica; a segunda consistiria em “um tema com sete variações e uma coda em si maior.”<sup>139</sup> Dada essa organização, Schönberg propôs denominar a peça de Introdução (os 156 primeiros compassos) e tema com variações (os 83 compassos finais), mas uma introdução não condiz formalmente com as peculiaridades e pluralidades contidas em cada período da primeira seção. Algo parecido se reproduz na

<sup>137</sup> ADORNO, T. *Entwicklung und Formen der neuen Musik*, p. 123.

<sup>138</sup> SCHÖNBERG, A. *Funções estruturais da harmonia*, p. 208.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 208.

*Fantasia* de Schönberg. Ela pode ser dividida em duas seções: o *scherzo* e a parte que o antecede. Mas as seções iniciais são tão ricas, de diferentes consistências e intensidades que seria um erro considerá-las somente em função do *scherzo*.

Depois de ter comentado questões de sonoridade, Adorno se concentrou nos problemas que necessitavam de fato do auxílio da análise interpretativa. Mas antes se fazia necessário comentar algo sobre a estrutura da peça. Embora Adorno admitisse que as séries produziam momentos de unidade, ele não as levou em consideração na sua análise. Para ele, esses momentos de unidade eram produzidos principalmente pela repetição de seções marcadas com o andamento *Grave*. Mas apesar dessas seções estratificadas às quais pode-se adicionar o *Scherzando*, o *Lento* e o *Grazioso*, o op. 47 possui uma estrutura formal latente que não se esgota nessas seções. Ela consiste de subseções ou entonações que “são delimitadas ou se fundem umas nas outras.”<sup>140</sup> Ora, como não há a construção de um tema, a sequência de entonações parece sugerir somente uma justaposição de figuras, como se elas fossem construídas aleatoriamente sem uma unidade formal entre si, gerando, assim, uma espécie de fantasia do tipo *pot-pourri* criticada por Schönberg em seu tratado. Em contrapartida, “quem segue atentamente a *Fantasia* de Schönberg dificilmente persistirá na impressão de frouxidão rapsódica, mas sentirá, apesar de tudo, uma estrutura densa.”<sup>141</sup> Por um lado, elas parecem aleatoriamente “jogadas” na partitura sem nenhuma preocupação com o sentido ou a coerência; por outro lado, elas dão ao ouvinte o sentido de unidade formal:

Se as seções e os pensamentos que constituem os seus núcleos fossem apenas justapostos, então a *Fantasia* se desintegraria; porém, um desenvolvimento ininterrupto é proibido, devido à sua essência improvisatória que, por assim dizer, não sabe ao certo para onde quer ir.<sup>142</sup>

Esse caráter de algo que parece necessário e coerente e que ao mesmo tempo se assemelha ao seu contrário, esse rigor que parece ser sem rigor, fora alcançado por Schönberg através da técnica de deterioração permanente: “Os pensamentos inequivocamente introduzidos são tão inibidos em seu progresso que as seções individuais que se baseiam neles não se bastam, à maneira de um *Lied*, nem impulsionam para o próximo, para o outro, à maneira de uma Sonata.”<sup>143</sup> Isso quer dizer que a unidade foi obtida a partir de um procedimento que infligira a todas as seções algum dano. Anteriormente, quando comentamos sobre o op. 6/7, “*Lockung*”, destacamos a produção de uma unidade sintática. Adorno se expressou da seguinte maneira:

---

<sup>140</sup> ADORNO, T. Arnold Schönberg: Phantasie für Geige mit Klavierbegleitung op. 47. *Komposition für den Film, Der Getreue Korrepetitor*, GS, 15, p. 317.

<sup>141</sup> Ibidem, p. 317.

<sup>142</sup> Ibidem, p. 318.

<sup>143</sup> Ibidem, p. 318.

“Nenhum grupo repete claramente algo dos anteriores, mas todos estão relacionados entre si pelo emprego eficaz da variação.”<sup>144</sup> Algo semelhante ocorre no op. 47. No entanto, enquanto que, no op. 6, a variação foi empregada com o objetivo de produzir o fluxo musical no op. 47, ela foi um meio de impedir a fluidez do decurso. Mas, da mesma maneira que esse procedimento impede a produção de um decurso musical contínuo, ele gera uma tendência à paralisação dos eventos. Para solucionar esse problema, promove-se a sucessão de seções “que nem se alteram à maneira de um *pot-pourri* nem se desdobram funcionalmente segundo o *modus* da grande tradição vienense.”<sup>145</sup>

Exemplo 15 – Entonação 1 da *Fantasia para violino*, op. 47 (34-38b)

Fonte: SCHÖNBERG, 1952, f. 6.

A segunda parte principal da *Fantasia* (c. 34-51) demonstra bem essas características. Ela pode ser dividida em três entonações: A primeira começa no compasso 34 até o 38b, a segunda, do 40 ao 45 e a terceira, do 45 ao 51. A primeira entonação (Ex. 15) é marcada principalmente pelo acompanhamento ritmicamente disposto em quáteras. Sobre ele, a melodia do violino realiza um movimento circular ao redor de algumas notas até ser completamente interrompida por um repentino forte de notas repetidas. O movimento melódico é formado pela retomada de notas dos motivos anteriores de tal forma que as notas mi<sup>b</sup>-ré, fá<sup>#</sup>-mi, sib-lá são destacadas. Essa melodia frágil, devido às segundas descendentes que funcionam como um impulso, parece ter algo que se prorroga *ad infinitum*. Uma espécie de discurso sem sentido, circular etc. que se repete incessantemente. O forte em cordas duplas do violino serve como um basta àquilo que tenta se estabelecer como discurso, mas é, na verdade, vazio.

Exemplo 16 – Entonação 2, op. 47 (40-44)

<sup>144</sup> ADORNO, T. Arnold Schoenberg (1874 – 1951), p. 151.

<sup>145</sup> ADORNO, T. Arnold Schönberg: Phantasie für Geige mit Klavierbegleitung op. 47, p. 317.



Fonte: SCHÖNBERG, 1952, f. 7.

O elemento perturbador da segunda entonação (Ex. 1.16) se dá no acompanhamento. Enquanto o violino tenta estabelecer, após o primeiro fracasso, uma melodia em movimento descendente, o piano repete durante quatro compassos um mesmo sistema com pouquíssimas modificações. Esse *ostinato*, um recurso que, aparentemente, Schönberg não aprovava<sup>146</sup>, funciona como uma espécie de âncora para o movimento melódico do violino. Ele se vira contra o estabelecimento de uma melodia sólida, como se, independentemente de todo o esforço, essa construção não pudesse avançar. Nesse sentido, o acompanhamento boicota a melodia que, após o seu impulso inicial, se vê incapaz de estabelecer um conseqüente para aquilo que se passou nos compassos iniciais. Essa seqüência deveria surgir no compasso 42 após o fim da ligadura de expressão, mas o que se tem é apenas uma nota que, detida pelas pausas, não consegue prosseguir e, com esse novo fracasso, se estabelece uma nova entonação.

<sup>146</sup> “Esse método: repetir uma figura por tanto tempo até que se produza por alguma mudança nas vozes do acompanhamento algo engenhoso [*Geistreiches*], ou até que a própria figura tantas vezes repetida pareça ‘espírita’ [*witzig*] (por ser incapaz de ser encarada seriamente); esse método lembra muito o humor: dos bêbados, dos desajeitados [*Tölpel*], que tropeçam em todos os lugares; de quem cai e é espancado e zombado. Como se eu pudesse ganhar muito dos palhaços e dos desajeitados. É verdade que sorrimos continuamente deles, mas sinto cada vez menos simpatia e, em particular, cada vez menos respeito! Por outro lado, [sinto] uma crescente sensação de mal-estar: sentimento de incômodo [*Belästigungsgefühl*] até nojo [*Ekel*]!” (SCHÖNBERG, A. *Ostinato*. “*Stile herrschen, Gedanken siegen*”, p. 372). O uso do *ostinato*, uma figura pela qual Schönberg nutria certa antipatia, numa peça como o op. 47, longe de falar mal dela, reforça a ideia do elemento perturbador, daquilo que impede um claro desenvolvimento dos temas. Verdaderamente, é quase impossível não sentir um certo mal-estar!

Figuras repetidas no acompanhamento também aparecem na terceira entonação (ex. 17), mas agora divididas claramente em dois grupos. Sobre essa superfície marcada por repetições, a melodia tenta se estabelecer. Ela parece retomar aqui algo da primeira entonação. Ela inicia com a seguinte forma: ré-fá#-sib. Depois de uma rápida pausa ela se utiliza dos motivos anteriores para se impulsionar: fá#-sib-mib. Novamente, uma pausa se intercala e ela segue: mib- dó; pausa, dó-mi e se encerra com a nota mi. A semelhança com a primeira entonação não está apenas no movimento de retomada, mas nas próprias notas. Assim como na primeira, aqui as notas mais relevantes são ré, mib, mi, fá# e sib. Outro aspecto que merece destaque é o processo de liquidação que a melodia sofre até terminar em uma única nota. A terceira entonação pode ser considerada como uma síntese negativa das anteriores.

Exemplo 17 – Entonação 3, op. 47 (45-51)

Fonte: SCHÖNBERG, 1952, f. 8.

#### 1.4 O Gesto

Da análise que realizamos surgiu um gesto específico, por meio do qual o papel desempenhado pelo jovem Schönberg na filosofia de Adorno pode ser mais bem compreendido. Os três textos escritos por Adorno numa época marcada pela morte de Schönberg e pelo seu contato mais próximo com as vanguardas musicais compartilham entre si muitos elementos em comum: crítica à neutralização das conquistas de Schönberg, o papel central das composições do período inicial e, por fim, a desintegração da linguagem musical representada pelo silêncio,

pela fragmentação e, no último texto, incorporada na *Fantasia* através de um processo de deterioração.

O gesto que pode ser traçado aqui é aquele que liga o op. 6 ao op. 47, um gesto que coloca em questão as próprias possibilidades da música, um gesto de *recusa*. Se, segundo Adorno, “o Schönberg tardio [...] compõe paradigmas de uma música possível”, isso é porque ele, antes de tudo, desistiu de impor algo que o decurso musical seria incapaz de suportar. Como vimos, o modo de lidar com o material que caracteriza o op. 47 não foi uma invenção do Schönberg tardio, mas já havia se apresentado claramente em peças do seu período inicial como o op. 6. Trata-se, portanto, de ver o jovem Schönberg como origem de toda a *recusa* que caracteriza o seu período final, de “encontrar a mudança radical já latente nas obras iniciais.”<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*. New York: Viking Press, 1975, p. 5.

## 2 CRÍTICA À MÚSICA NOVA

As posições de Adorno com relação à vertente musical que afluía no período pós-guerra, especialmente em Darmstadt, foram prontamente rebatidas pelos defensores do serialismo integral. Até mesmo as suas objeções à peça de Goyevaerts apresentada em 1951 não deixaram de ter uma devida confrontação imediata.<sup>1</sup> As aparições posteriores de Adorno contribuíram para encolerizar cada vez mais os jovens compositores, a ponto de em 1956 um personagem importante como Luigi Nono ter sugerido a Steinecke, o organizador do evento, o afastamento de Adorno dos quadros de palestrantes dos *Ferienkursen*. Segundo Iddon:

Nono também deixou claro que a velha guarda não deveria ser esquecida: ele recomendou a Steinecke a manutenção de Scherchen, Strobel e Stuckenschmidt. A única pessoa que Nono parecia pensar que tinha pouco a oferecer era Adorno: ‘basta de palestras acadêmicas e doutrinárias de Adorno e pessoas semelhantes.’<sup>2</sup>

Em 1955, no curso sobre o jovem Schönberg, a relação entre Adorno e os jovens compositores já se encontrava completamente tencionada. Podemos considerar como o estopim desse estado de animosidade a conferência proferida em 1954 no festival de Música Nova de Stuttgart, posteriormente transformada em um ensaio: “O envelhecimento da Música Nova”. Adorno reservou alguns bons minutos no início da última aula do curso de 1955 para fornecer uma elucidação do que ele dissera nesse ensaio:

Nesse meio tempo, [...] meu trabalho “O envelhecimento da Música Nova” foi publicado, [...] e acredito que alguns de vocês já o tenham visto. Eu tenho a sensação de que ele foi exposto a alguns mal-entendidos. Eu ouvi que existem alguns entre os jovens que viram nesse trabalho uma espécie de apostasia [*Renegatum*] ou um tipo de renegação das coisas que defendi e das que considero essenciais na música.

---

<sup>1</sup> Para uma visão mais matizada da disputa entre Adorno e os jovens compositores: IDDON, M. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. “Em 1951, Goyevaerts e eu tocamos sua sonata para piano. Só o movimento central: os dois movimentos eram complicados para eu aprender tão rapidamente. Tocamo-na em público durante o seminário, e ela foi atacada violentamente por Adorno. Na época, Adorno era considerado uma autoridade sobre a vanguarda: tinha acadao de escrever *Filosofia da nova música* 9 (...) Atacou essa música de Goyevaerts, dizendo que era sem sentido, que estava em estado preliminar, que não estava composta, que era só um esboço para uma peça que ainda seria escrita. O segundo movimento dessa *Sonata* era de fato música pontilhista: apenas notas isoladas (...) Adorno não conseguia entende-la. Ele disse: não há desenvolvimento motivico. Assim, fiquei lá no palco de calças curtas, parecendo um colegial, e defendi essa peça porque o belga não sabia falar alemão. Eu disse: mas professor, você está procurando uma galinha em uma pintura abstrata” (STOCKHAUSEN, K; MACONIE, R. *Stockhausen sobre a música: Palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie* apud SOCHA, E. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. 328 f. Tese (Doutorado em Filosofia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-12012016-125616/publico/2015\\_EduardoSocha\\_VOrig.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-12012016-125616/publico/2015_EduardoSocha_VOrig.pdf)>. Acesso em 05/07/2021.

<sup>2</sup> IDDON, M. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, p. 127.

Adorno estava bem consciente da impressão negativa produzida pelo seu ensaio. Contudo, ele acena para a distensão das relações, pedindo aos seus ouvintes e leitores que o ensaio fosse lido como um pensamento do tipo complexo e diferenciado e de forma alguma como um slogan. Ele afasta, então, a suposição de que teria se convertido num conservador musical. Contendo o riso provocado pela simples alusão a tal hipótese, ele afirma: “Não se pode dizer evidentemente que nesse ensaio eu tenha me voltado contra a música moderna ou tentado interromper o seu desenvolvimento ou qualquer coisa do gênero”.<sup>3</sup> Uma leitura consistente e cuidadosa do texto, na visão de Adorno, mostraria até mesmo um esforço para demonstrar “elementos da música de Schönberg e até mesmo de Webern” que haviam tornado quase que necessários “alguns dos desenvolvimentos da chamada música pontilhista”.<sup>4</sup> Contudo, como Adorno acreditava que a história não prosseguia numa linha reta, era possível que até mesmo os campos mais consequentes da produtividade musical pudessem apresentar tendências condenáveis. Ele chega dessa forma ao que mais lhe parecia contraproducente:

E assim como eu não podia ter considerado, digamos, a moda neoclássica que surgiu nos anos 30 um progresso, não acho que uma música que acredita ter a sua base na produção de relações mais ou menos matemáticas ou físicas possa se justificar sem mais.<sup>5</sup>

Adorno, por um lado, insistirá na ideia da obra como um “campo de forças”, como algo que resiste à solidificação e à funcionalização fornecida pelos modelos matemáticos incorporados na criação musical, como um permanente tornar-se<sup>6</sup>. Como observou Goehr, a postura de Adorno é a de “rejeitar a posição final de um algo musical endurecido (*ein musikalisches Etwas*) que havia falsamente assumido o caráter de ser.”<sup>7</sup> Por outro lado, Adorno destacou as “regressões espirituais e musicais” que emergiam “em certa medida na tendência musical”<sup>8</sup> daquela época. A sua posição, portanto, era completamente mediada: ele nem professava a todo custo o dito “progresso” nem buscava abrigo em “valores eternos”<sup>9</sup> para desvalorizar o que era composto.

Além de nos proteger de uma leitura “maniqueísta” da crítica de Adorno, a consideração acima aponta para uma bifurcação da compreensão adorniana. Por um lado, há a insistência

<sup>3</sup> ADORNO, T. Der junge Schönberg. KV, 17, 85.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 86.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 86.

<sup>6</sup> Cf. ADORNO, T. III. Selbstanzeige des Essaybuches “Versuch über Wagner”. *Die musikalischen Monographien*, GS, 13, p. 507.

<sup>7</sup> GOEHR, L. Doppelbewegung: The musical movement of Philosophy and the philosophical movement of music. *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*. New York: Columbia University Press, 2008, p. 25.

<sup>8</sup> ADORNO, T. Der junge Schönberg, p. 86

<sup>9</sup> Ibidem, p. 87.

num movimento interno próprio da obra de arte, a sua característica propriamente estética. Por outro, ao considerar as regressões não apenas musicais, como também humanas, espirituais, Adorno apontava para uma convergência entre as tendências sociais e as artísticas. Em outras palavras, poderíamos falar da concepção adorniana da arte tanto como um objeto autônomo quanto um *fait social*:

A força produtiva estética é a mesma que a do trabalho útil e possui em si a mesma teleologia; e o que se deve chamar a relação de produção estética, tudo aquilo em que a força produtiva se encontra inserida e em que se exerce, são sedimentos ou moldagens da força social. O caráter ambíguo da arte enquanto autônoma e como *fait social* faz-se sentir sem cessar na esfera da sua autonomia.<sup>10</sup>

De acordo com Albrecht Wellmer, algumas passagens da *Teoria estética* em que Adorno havia abordado a obra de arte “como um ‘objeto cindido’ – como ‘coisa’ e ‘signo’ ou como ‘configuração dos materiais’ e ‘espírito’ –,”<sup>11</sup> possuem uma importância central na caracterização da autonomia da arte. Segundo ele, para Adorno, “as obras de arte são configurações do material sensível e, ao mesmo tempo, espírito”.<sup>12</sup> O que está por trás dessa concepção é a ideia de que a autonomia da arte estaria ligada a um “duplo caráter”<sup>13</sup> do objeto estético. Dito de outro modo, as obras de arte podem ser diferenciadas de “ações políticas, comportamentos sociais, dispositivos técnicos ou objetos de bom gosto ou arranjos”<sup>14</sup> porque elas encerram em si uma relação específica entre o seu momento material, o seu caráter de artefato, e o espiritual. Nas palavras do próprio Adorno: “Mas, nas obras de arte, o espírito não é nenhuma particularidade intencional, mas um momento, como todo o individual, constitutivo; é, sem dúvida, o que transforma em arte os artefatos, nunca, porém, sem o que lhe é contrário”.<sup>15</sup> Essa dialética recebe o nome de “processualidade”.

Tomemos como exemplo a seguinte passagem:

O sentido, o espiritual na música, é aquele tipo de transcendência em que o seu nexos imanente se converte: algo mais do que sensível, produzido pelo próprio movimento do sensível, na medida em que não afirma outra coisa que não seja o que é, o que se move e o que nega.<sup>16</sup>

Aqui fica clara a sua natureza. Exclui-se de início a existência de um espírito, um ser em si, que habitaria a obra ou que a utilizaria para a sua manifestação. De acordo com Adorno, ele é antes de tudo algo gerado pelo desdobrar da configuração sensível, portanto, ele é dependente do

<sup>10</sup> ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 18.

<sup>11</sup> WELLMER, A. Can we still learn anything from Adorno’s aesthetics today? *Boletín de Estética*, Buenos Aires, n. 11, p. 49-80, agosto 2009.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>13</sup> ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 212.

<sup>14</sup> WELLMER, A. Can we still learn anything from Adorno’s aesthetics today?, p. 54.

<sup>15</sup> ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 141.

<sup>16</sup> ADORNO, T. *Kriterien der neuen Musik*. p. 190

próprio movimento material. É nesse ponto que a espiritualização da arte adquire a sua própria dialética; pois, espiritualização evoca aquele processo no qual o espírito adquire certa independência do objeto, ou seja, o princípio de domínio da natureza. Numa outra parte da *Teoria estética*, Adorno estabeleceu uma equivalência entre esses dois momentos: “Mediante a espiritualização, *radical dominação da natureza*, sua própria dominação, corrige a dominação da natureza enquanto dominação do outro”.<sup>17</sup> Portanto, existe um aspecto “autodestruidor da espiritualização”.<sup>18</sup> O próprio Adorno irá dizer que o espiritual da arte “é antes o impulso mimético firmemente reprimido enquanto totalidade”.<sup>19</sup> Isso se torna ainda mais evidente na discussão da natureza da escrita musical:

A eternização do gesto através da imagem é, ao mesmo tempo, a sua espiritualização [...] Como cada gesto musical é colocado em relação aos outros através da simultaneidade, em certo sentido, ele deixa de sê-lo e se torna objetivo, espiritual, portador precisamente do princípio organizador que domina a natureza.<sup>20</sup>

Espiritual é a obra completamente composta, na qual toda nota é temática, e não aquela que deixa a desejar na sua estruturação interna. Na verdade, a espiritualização depende exatamente da organização precisa dos eventos musicais.

Não é por acaso que Wellmer vê na seguinte passagem a explicitação do caráter processual da arte: “Ela não é, como deseja a convenção, síntese, mas dissocia as sínteses com a mesma força que as realizava.”<sup>21</sup> Embora ele a utilize para derivar daí a processualidade da *compreensão* estética, ela nos diz sobretudo da do objeto. Pelo menos desde Kant, a síntese fora vista como meio por excelência do conhecimento científico e, conseqüentemente, do domínio da natureza. Se é verdade, então, que a arte também é um “sistema de dominação da natureza”<sup>22</sup>, ela o é de uma maneira própria, pois a sua processualidade consiste justamente num constante dissociar das sínteses. Ela parece possuir um antídoto contra a má racionalidade, pois a sua espiritualização – como já foi mencionado anteriormente – “corrige a dominação da natureza enquanto dominação do outro”.<sup>23</sup>

A passagem escolhida por Wellmer também é significativa por um outro motivo. Ela encerra uma subseção da *Teoria estética*, na qual Adorno explora a natureza lógica das obras de arte. Aqui há todo um esforço por mostrar como elas se equilibram entre dois polos: “A

<sup>17</sup>ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 176 (grifo nosso).

<sup>18</sup> Ibidem, p. 144.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 143.

<sup>20</sup> ADORNO, T. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnung, ein Entwurf und zwei Schemata*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, p. 245.

<sup>21</sup> ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 213.

<sup>22</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 57.

<sup>23</sup>ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 176.

lógica da arte, paradoxal segunda a regra da outra lógica, é um processo raciocinante sem conceito e juízo.”<sup>24</sup> A dimensão lógica da obra de arte possui somente a *forma* da lógica formal. A sua logicidade, assim, não deve ser tomada *à la lettre* nem deve ser menosprezada a ponto de o seu aspecto racional ser desdenhado. É justamente nessa intermitência, na sua adesão parcial – mas não menos rigorosa – à lógica formal (*aparência*) que se estabelece um conflito permanente, de onde o artístico propriamente se origina:

A lógica das obras de arte deriva da lógica formal, mas não se identifica com ela: eis o que se revela no fato de as obras – e a arte aproxima-se assim do pensamento dialético – suspenderem a própria logicidade e poderem, no fim, fazer desta suspensão a sua ideia.<sup>25</sup>

Tal suspensão não significa outra coisa senão a revogação “do ato violento da racionalidade pela emancipação desta relativamente ao que na empiria parece ser o seu material inalienável”.<sup>26</sup> Tal desoneração produz um curto-circuito no próprio sistema de dominação: “Se essas formas são na existência externa as formas determinantes da dominação natural, são, por sua vez, dominadas na arte; lida-se com elas livremente. Através da dominação do dominante, a arte revê profundamente a dominação da natureza.”<sup>27</sup>

A ideia de autonomia aponta para a processualidade característica do objeto artístico. Esta poderia ser caracterizada como um conflito permanente entre o ato violento da *ratio* dominadora e a implosão das suas determinações fixas. Como mencionamos anteriormente, para Adorno, na irresolução desse confronto, na tensão mesma produzida por esses polos, se encontraria a ideia da arte. Com isso nós voltamos à sua posição em 1955: “Não acho que uma música que acredita ter a sua base na produção de relações mais ou menos matemáticas ou físicas possa se justificar sem mais.”<sup>28</sup> A adesão acrítica à lógica científica e às formas determinantes da dominação natural afetaria o momento revogatório da obra (*aparência*), sem o qual a sua processualidade perderia o caráter disruptivo. Se é verdade que “a insistência na obra de arte autônoma é uma decisão política impulsionada pela capacidade das obras de arte induzirem a figuração de mundos por vir e subjetividades por vir”<sup>29</sup>, então, na sua ausência, a própria ideia de arte perde a sua evidência. Portanto, seria bom ler a crítica de Adorno como uma defesa da autonomia da arte, da especificidade da sua processualidade.

---

<sup>24</sup> Ibidem, p. 209.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 212.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 213.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 212.

<sup>28</sup> ADORNO, T. Der junge Schönberg, p. 86.

<sup>29</sup> SAFATLE, V. A mais violenta das artes: expressão não-intencional e emancipação política a partir do romantismo musical, p. 33.



O segundo ponto importante é a ideia da arte como um *fait social*, com a qual, como relembra Wellmer, a autonomia se encontra conectada.<sup>30</sup> O aspecto social da arte não teria a ver somente com a “derivação social dos temas”<sup>31</sup> nem com a “dialética entre as forças” e as relações de produção, mas decorreria do seu potencial de refletir, tematizar e confrontar de um modo específico os “conteúdos sociais, históricos e existenciais que formam parte das próprias obras”<sup>32</sup>:

Quando Adorno enfatiza o caráter duplo da arte como autônomo e *fait social*, sugere que o tipo de configuração estética da obra de arte [...] só pode ser bem-sucedido quando elas refletem ou confrontam aspectos significantes da realidade extra-estética a que pertencem.<sup>33</sup>

Aqui vale sobretudo a ideia de que as obras, assim como a verdade, possuiriam um “núcleo temporal”<sup>34</sup> [*Zeitkern*]. Adorno dirá que “o caráter processual das obras de arte não é mais do que o seu núcleo temporal”.<sup>35</sup>

É bem provável que a passagem mais conhecida relativa a um núcleo temporal seja a nota que Adorno e Horkheimer escreveram por ocasião da nova edição da *Dialética do esclarecimento* em 1969: “Não nos agarramos sem modificações a tudo o que está dito no livro. Isso seria incompatível com uma teoria que atribui à verdade um núcleo temporal, em vez de opô-la ao movimento histórico como algo imutável”.<sup>36</sup> Nesse trecho, a verdade ligada a um núcleo temporal é contraposta tanto à ideia de uma verdade supratemporal quanto à de uma que se prolonga na dimensão real do tempo. Com essa postura, os autores renunciavam tanto a um relativismo, que seria a sujeição da verdade ao tempo, quanto ao seu contrário, a atemporalidade da verdade, isso é, a sujeição do tempo à verdade.

No entanto, o que precisa ser acentuado nessa nota de Adorno e Horkheimer não é tanto a verdade ou a temporalidade, e sim a própria ideia de núcleo. Isso fica mais evidente quando entendemos que os autores evocaram nessa passagem um antigo motivo benjaminiano. No material das *Passagens*, mais especificamente na seção “N” (“Teoria do conhecimento, teoria do progresso”), lê-se o seguinte:

É importante afastar-se resolutamente do conceito de “verdade atemporal”. No entanto, a verdade não é – como afirma o marxismo – apenas uma função temporal do conhecer, mas é ligada a um núcleo temporal que se encontra simultaneamente no

<sup>30</sup> Cf. WELLMER, A. Can we still learn anything from Adorno’s aesthetics today?, p. 58.

<sup>31</sup> ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 339.

<sup>32</sup> WELLMER, A. Can we still learn anything from Adorno’s aesthetics today?, p. 58.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>34</sup> ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 269.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>36</sup> ADORNO, T. *Dialética do esclarecimento*, p. 9.

que é conhecido e naquele que conhece. Isto é tão verdadeiro que o eterno, de qualquer forma, é muito mais um drapeado em um vestido do que uma ideia.<sup>37</sup>

Faz-se representada aqui a mesma posição defendida por Horkheimer e Adorno com relação à *Dialética do esclarecimento*. Logo de início, a visão de uma verdade atemporal é descartada. Benjamin nem sequer argumenta algo mais específico contra essa ideia. Ele, então, se volta para aquilo que lhe parecia digno de discussão: a concepção marxista da verdade como uma função temporal do conhecer. Como alternativa, Benjamin propôs a verdade ligada a um núcleo temporal.

De acordo com Rolf Tiedemann, estaria em questão uma espécie de “revolução da visão histórica”:

O núcleo temporal da história não pode ser captado como algo que acontece efetivamente e se prolonga na dimensão real do tempo, e sim como algo onde o desenvolvimento se detém por um instante, onde a *dynamis* do acontecimento torna-se *stásis* e o tempo condensa-se como diferencial; onde um agora revela-se como o “agora de uma cognoscibilidade determinada.”<sup>38</sup>

Essa ideia da condensação do tempo, ou melhor, da conformação do tempo a um núcleo, parece ter chamado a atenção de Adorno para o potencial explosivo contido nas obras de arte. Ele admitirá que o afastamento daquilo que é efêmero “mediante formas puras e rigorosas ou através do caráter nefasto da universalidade humana”,<sup>39</sup> ao invés de produzir a eternização, contribui para o encurtamento da vida das obras. Assim, quanto mais carregadas de tempo, mais carregadas de verdade e, conseqüentemente, mais perto estão de transformarem-se em verdadeiras “imagens dialéticas”<sup>40</sup> autenticamente históricas. Por isso, Adorno diz que “as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época.”<sup>41</sup>

Uma das conseqüências desse ponto é a revisão de uma ideia muito difundida de que as obras antigas seriam mais compreensíveis do que as contemporâneas. “As obras de arte deixam-se experimentar tanto mais verdadeiramente quanto mais a substância histórica for a do autor da experiência.”<sup>42</sup> Assim, as experiências decantadas numa obra de arte contemporânea conseqüente seriam, “enquanto espírito objetivo”<sup>43</sup>, muito mais acessíveis a um contemplador que reparte, mesmo que inconscientemente, de pressupostos filosóficos-históricos comuns. Se

<sup>37</sup> BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 505.

<sup>38</sup> TIEDEMANN, R. Introdução à edição alemã (1982). *Passagens*, p. 28

<sup>39</sup> ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 269.

<sup>40</sup> BENJAMIN, W. *Passagens*, p. 505.

<sup>41</sup> ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 277.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 277.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 277.

isso é verdade, inversamente falando, aquilo que nos parece compreensível nas obras antigas toca um extrato da experiência que só nos é acessível em virtude da sua reificação histórica. Ou seja: “O que a todos parece inteligível é o que se tornou incompreensível”.<sup>44</sup>

Se, por um lado, a força explosiva das obras advém da concentração nuclear da história, por outro lado, as obras que manifestam tal conteúdo de maneira imediata, uma arte engajada, são consideradas por Adorno deficitárias. Nas palavras de Wellmer: “Nem Brecht – cuja intolerância com a ambiguidade ele critica – nem Eisler como compositor para o proletariado, e sim Kafka, Beckett e Schönberg foram seus artistas modernos paradigmáticos.”<sup>45</sup> A sociedade deveria penetrar nas configurações das obras apenas de maneira vaga “como em sonhos”.<sup>46</sup> Esse ponto fica mais claro no “Epílogo” à *Introdução à sociologia da música*: “a sociedade adentra nas obras a partir do estado da técnica”.<sup>47</sup> Depois de afirmar que a relação entre as técnicas de produção material e de produção artísticas estão mais associadas do que se imagina, Adorno se permitiu cautelosamente uma exemplificação: “O dismantelamento dos processos de trabalho desde o período da manufatura e o trabalho motivico-temático empreendido desde Bach, um procedimento a um só tempo de dissociação e de síntese, confluem no que há de mais profundo”.<sup>48</sup> Por mais obscura que seja essa relação, Adorno parece indicar que o elemento social da arte se manifesta nas técnicas e nas formas de lidar com o material artístico. Isso quer dizer que as forças produtivas que se originam na história real são preservadas na medida em que são transformadas pela arte. A imagem empregada por ele é lapidar: “A forma age como um ímã que organiza os elementos da empiria de um modo que os torna estranhos ao contexto da sua existência extraestética, e só assim eles podem assenhorear-se da sua existência extraestética.”<sup>49</sup>

Agora podemos entender mais claramente o porquê de se utilizar o imperativo manifesto no “Torso arcaico de Apolo” para descrever a sentença e a promessa pronunciadas pela obra de arte.<sup>50</sup> Ora, se as forças produtivas que se originam na história são transformadas para produzir

---

<sup>44</sup> Ibidem, p. 278.

<sup>45</sup> WELLMER, A. Can we still learn anything from Adorno’s aesthetics today?, p. 60.

<sup>46</sup> ADORNO, T. *Teoria Estética*, p. 341

<sup>47</sup> ADORNO, T. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 405.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 405.

<sup>49</sup> ADORNO, T. *Teoria Estética*, p. 341.

<sup>50</sup> “Assim, se aceitarmos que a especificidade da arte como experiência é o fato dela ser uma experiência social da liberdade ou, como querem alguns, uma ‘prática da liberdade’ capaz de mostrar à sociedade o que a liberdade pode ser, se aceitarmos que ela funciona não apenas como um discurso compensatório à ausência efetiva de liberdade na vida social, mas como uma das fontes principais de um desejo de liberdade que irá impulsionar transformações estruturais na vida social, então diremos que é a realização da arte como *linguagem expressiva* que permite aos sujeitos fazerem a experiência da liberdade (SAFATLE, V. A mais violenta das artes: expressão não-intencional e emancipação política a partir do romantismo musical, p. 31.)

um artefato autônomo, fechado em si mesmo, oposto aos objetos comuns da vida cotidiana, então “toda obra de arte autêntica opera uma revolução em si”<sup>51</sup>, pois as forças produtivas são mobilizadas numa direção contrária àquela da realidade histórica. Como negação determinada, as obras de arte, “através da sua diferença quanto à realidade enfeitada, representam negativamente um estado no qual o que é viria para o lugar adequado, o seu próprio. O seu encantamento é desencantamento.”<sup>52</sup> Da perspectiva adorniana, a obra que se estrutura de acordo com os seus próprios princípios é eminentemente crítica, pois ela traria consigo “algo fortemente associado à constituição de uma nova consciência da liberdade.”<sup>53</sup> A negatividade com a qual ela aborda a sociedade é constitutiva da sua condição de objeto artístico.

Semelhantemente ao que se passou na esfera da autonomia, onde a adesão aos modelos físico-matemáticos colocava em perigo o *tour de force* próprio da processualidade da arte, do ponto de vista de sua relação com a sociedade, o ideal do serialismo integral forçava a composição a condescender com a tendência da evolução social sem apresentar como contrapartida uma resistência característica, o que colocava em risco a sua própria negatividade. Na imitação do desenvolvimento extraestético, a arte caminhava para uma postura afirmativa frente a sociedade. A perda de tensão, portanto, é tanto a diminuição da fricção com a realidade quanto a contração de energia no interior da processualidade. As análises a seguir estão diretamente relacionadas aos problemas que introduzimos aqui. Seria produtivo ler a crítica de Adorno como uma reflexão – um pensamento – em torno da pergunta: e se o ideal ambicionado pelo serialismo integral se realizar *tout court*, quais as consequências para a música? *Grosso modo* pode-se dizer que a abordagem de Adorno gravita em torno de três temas principais:

o problema do nominalismo, ou seja, a rebelião das práticas composicionais contra a consolidação de formas universais que poderiam assegurar a ideia de sentido musical; a racionalização do material e a insuficiência da composição por parâmetros, que valorizava mais a nota individual e sua dimensão sensorial do que propriamente a relação entre notas; a necessidade de resgatar o caráter de aparência e as categorias de expressão e de sentido na produção das obras.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> ADORNO, T. *Teoria Estética*, p. 344.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 342.

<sup>53</sup> SAFATLE, V. A mais violenta das artes: expressão não-intencional e emancipação política a partir do romantismo musical, p. 31.

<sup>54</sup> SOCHA, E. Música informal. Perspectivas atuais do conceito adorniano. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 139, p. 133-156, Abril 2018.

## 2.1 O envelhecimento da Música Nova

Adorno iniciou o que talvez seja o seu texto mais crítico com relação aos compositores serialistas do pós-guerra com uma definição histórico-filosófica da Música Nova. Ele a introduziu através de uma longa frase, na qual o sentido de um conjunto de palavras que parecem centrais não se encontra muito bem determinado, embora aponte claramente para uma tentativa de mostrar a base real, sobre a qual a Música Nova encontraria a sua justificação:

Em meio ao estado angustiante do mundo, o sintoma da falsa satisfação aponta para aquilo que tem a sua essência na renúncia ao consentimento e o seu direito no ato de dar forma àquilo que a superfície do cotidiano encobre e em tudo mais que está condenado ao silêncio pela indústria cultural, de quem a Música Nova corre o risco de se tornar um setor.<sup>55</sup>

Como pode ser visto, nesse trecho Adorno conseguiu reunir alguns dos elementos centrais não só da sua abordagem da música, como também da sua filosofia em geral. Temos aqui, por exemplo: uma declaração sobre a situação do mundo que é claramente derivada de uma interpretação social; a posição do indivíduo neste mundo; a Música Nova e, até mesmo, a indústria cultural. Seja como for, essa constelação de elementos já dá o tom de todo o texto. Isso porque a abordagem de Adorno do fenômeno do envelhecimento tem a pretensão de abarcar aspectos musicais, sociais, psicossociais, entre outros.

No trecho citado, a questão aparentemente se concentra no direito de existência da Música Nova, ou melhor, naquilo que havia originado o seu impulso vital. Este residiria num sentimento de “mal-estar na civilização”, produzido por um mundo cada vez mais frio e indiferente. Esse mal-estar pode ser entendido como uma desilusão com um mundo que, nas palavras de Adorno e Horkheimer, “resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal.”<sup>56</sup> A insatisfação se refletiu na percepção de que as imagens tradicionais evocadas pela arte entravam em confronto com o estado de coisas. A arte tradicional não dava mais vazão à experiência do homem contemporâneo. Essa insatisfação exigiu uma tomada de posição contra a arte tradicional e os seus modos de apresentação. Da perspectiva musical, isso quer dizer, entre outras coisas, a renúncia à tonalidade, àquilo sobre o que repousara a possibilidade de uma linguagem universal e significativa e, por conseguinte, um consentimento universal entre os ouvintes. A renúncia àquilo que se estabelecera como segunda natureza possibilitou o acesso a

---

<sup>55</sup> ADORNO, T. Das Altern der Neuen Musik. *Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie*, GS, 14, p. 143.

<sup>56</sup> ADORNO, T; Horkheimer, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 17.

um estrato musical onde as verdadeiras experiências musicais se solidificaram. Trata-se do subproduto do próprio processo de racionalização que se encontrava encoberto por essa superfície, na qual o sistema tonal se transformara.

Mas isso tem dois lados. O primeiro tem a ver com um aspecto individual. Ou seja, o indivíduo reage à desumanização do mundo através de uma desumanização da arte, um processo denominado por Benjamin como a produção de uma “nova barbárie”.<sup>57</sup> O próprio Adorno, logo no início da *Teoria estética*, afirmou que a ideia de humanidade na arte “foi abalada na medida que a sociedade se tornava menos humana”.<sup>58</sup> Todavia, o avesso desse processo está estreitamente vinculado ao material. A insatisfação que se encontra num nível subjetivo deve se transformar na lei formal objetiva da obra. É na conformação dos sedimentos artísticos, no ato de dar forma àquilo que estava abandonado pelo processo de racionalização que a Música Nova encontrou os seus elementos artísticos constitutivos.<sup>59</sup> Devido a isso, a música que se consolidou no início do século XX fora capaz de perturbar e incomodar o ouvinte, pois estava baseada na recusa ao tom afirmativo e na confirmação do existente. Daí a consideração de que o epíteto “nova” não se referia apenas a uma demarcação histórica, mas indicava as diferenças que o ouvido havia percebido ao se defrontar com ela. A partir do momento que ocorre uma diminuição desse impulso, então a sua qualificação como nova passa a servir apenas a um propósito temporal e demarcatório, já que ela perde o seu elemento diferenciador. Ela se torna como a velha música, ou melhor, uma nova música velha.

O conceito de envelhecimento aplicado à música descreve o estado em que a música se encontrava. Ele evidencia a perda da “substancialidade estética” e da “coerência”<sup>60</sup> compositiva das obras. Nesse sentido, o envelhecimento tem uma relação com a estabilização. Mas, assim como Adorno dissera em “Entwicklung und Formen der neuen Musik” que a crise enfrentada pela música naquele momento era mais grave do que na época dos movimentos reformistas, o envelhecimento pode ser entendido como uma estabilização mais enérgica. Para compreendermos esse ponto é importante voltarmos ao próprio conceito de estabilização.

---

<sup>57</sup> BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.116. (Obras Escolhidas, v. 1).

<sup>58</sup> ADORNO, T. *Teoria Estética*, p. 12.

<sup>59</sup> “Mostrei que o sistema de construção por terças tem uma fratura e desmascarei o ajuntamento dos acordes não classificáveis sob o título ‘sons estranhos à harmonia’ como uma tentativa mal dissimulada de tapar o buraco no sistema através de *um monte impotente de restos de materiais não discriminados*; um monte tão grande que nem o buraco em questão nem o próprio sistema são grandes o bastante para admiti-lo” (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 549, grifo nosso). Característico de Schönberg é o olhar aguçado para aquilo que havia ficado fora do sistema e a sua capacidade de utilizá-lo de maneira penetrante, isto é, sem que o seu uso promovesse uma falsa sensação de *harmonia*. Eles são restos e são utilizados como tais; mancham a partitura.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 143.

Nós gostaríamos de destacar dois textos em que Adorno tratou intensamente desse tema. O primeiro foi escrito por ocasião do quinto festival promovido pela *Internationale Gesellschaft für neue Musik* realizado em 1927. A *IGNM* (hoje mais conhecida pela denominação *International Society for Contemporary Music – ISCM*) havia sido fundada em 1922 por jovens compositores com o objetivo de proporcionar o intercâmbio de ideias através de encontros anuais que ocorreriam em diferentes países e cidades. Em 1927 Frankfurt havia sediado o evento. Adorno acompanhou as apresentações e deixou as suas inquietações registradas num texto não publicado intitulado “Die stabilisierte Musik. Zum fünften Fest der I.G.N.M in Frankfurt am Main”. A crítica adorniana refletia as disputas que ocorriam dentro da própria *IGNM* com respeito à amplitude daquilo que se deveria compreender como Música Nova. Havia os que defendiam que o interesse da associação deveria estar voltado para qualquer música contemporânea, enquanto outros privilegiavam as obras de vanguarda. O problema se situava, portanto, no próprio conceito de Música Nova.<sup>61</sup>

As obras eram escolhidas por um júri, que na ocasião do quinto festival havia sido composto por Louis Gruenberg, Alois Hába, Philipp Jarnach, Rudolph Simonsen e Walther Straram. Foi justamente a seleção realizada por eles que chamou a atenção de Adorno tanto da perspectiva quantitativa quanto da qualitativa. No primeiro caso, “o predomínio das peças neoclássicas e folcloristas no programa, e também de seu sucesso junto ao público”<sup>62</sup>; no segundo, a qualidade duvidosa das obras escolhidas, a ausência de compositores e peças que fossem verdadeiramente relevantes para o movimento e a indiferença com a qual uma peça como *o Concerto de Câmara* de Berg fora acolhida. Adorno reconheceu no resultado do festival não somente as escolhas do júri, mas uma tendência que recobria toda a sociedade. Segundo ele, a decisão do júri havia seguido a lógica do “compromisso e não a da seleção das melhores.”<sup>63</sup> Isso teria ocorrido devido à dificuldade em se avaliar adequadamente obras de estilos tão difusos de acordo com os seus próprios padrões. Ao invés disso, elas foram relacionadas a certas orientações ou tendências artísticas que, por sua vez, ofereciam critérios

---

<sup>61</sup> A dimensão desse problema pode ser vista no início do ensaio de Adorno “Música e nova música”: “De saída é preciso reconhecer que esse termo é bem suspeito. Provavelmente surgiu em referência à denominação alemã da ‘Internationalen Gesellschaft für neue Musik’, que desde o início dos anos 1920 passou a incentivar tudo o que mais ou menos se afastava da escola neoalemã, do Impressionismo e daquilo que restou das antigas escolas do século XIX. O nome em inglês da organização, ‘International Society for Contemporary Music’ (ISCM), que em vez do polêmico ‘nova’ utilizava o termo cronológico e neutro ‘contemporânea’, mostra até que ponto essa designação era instável.” (ADORNO, T. *Música e nova música. Quasi una fantasia*. São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 349).

<sup>62</sup> ALMEIDA, J. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p. 222.

<sup>63</sup> ADORNO, T. Die stabilisierte Musik. Zum fünften Fest der I.G.N.M in Frankfurt am Main. *Musikalische Schriften VI*, GS, 19, p. 100.

mais objetivos para a seleção. Assim, as obras que mais se adequavam ou que estavam mais compromissadas com essas tendências tinham mais chances de seleção. Ou seja, esse compromisso seria uma concessão realizada pelo compositor, abrindo mão do desenvolvimento segundo as próprias leis da obra em favor de uma orientação específica. Quanto mais o poder sugestivo dessas orientações aumentava, mais esse mecanismo do compromisso se tornava evidente. A *IGNM* que, segundo Adorno, fora criada com o “objetivo de pôr em destaque as obras que fugiam do movimento musical dominante, especialmente aquelas que a sua compulsão imanente afastava das necessidades do público apreciador”<sup>64</sup>, transformou-se numa espécie de gestora da Música Nova, unificando os elementos dispersos e dispensando os impulsos caóticos. O resultado disso foi a perda do “caráter de secessão”<sup>65</sup>, que havia caracterizado a sua origem: “a secessão seguiu o caminho de todas as secessões no espaço da ordem existente; ela se solidificou, recebeu as necessidades da sociedade existente e foi recebida por ela como um prêmio.”<sup>66</sup>

Dissemos acima que Adorno viu nesse processo descrito por ele em termos de compromisso muito mais do que a escolha dos juízes. Ocorreria, na música, um reflexo de um processo social mais amplo. De um ponto de vista socioeconômico, a década de 1920 se destacou tanto por grandes expectativas e promessas como por desilusões, principalmente no que diz respeito aos países mais afetados pela guerra. Na Alemanha isso foi marcado pela instauração da República de Weimar (1919-1933):

De 1918 a 1923, a Alemanha foi o palco da primeira revolução numa sociedade industrial desenvolvida. Depois da Revolução Russa em 1917, pela primeira vez pareciam possíveis as perspectivas de uma vitória do socialismo no Ocidente. Mas, contrariamente ao que ocorreu na Rússia, a Revolução Alemã fracassou, e a vitória das forças conservadoras acabou por pavimentar o caminho para a queda da República e a ascensão do nazismo.<sup>67</sup>

Essa época ainda se notabilizou pela sua “grande efervescência cultural e política, em que a Alemanha imperial passou por profundas transformações, que não bastaram, porém, para liquidar os resquícios do antigo regime.”<sup>68</sup>

É muito interessante a maneira como a historiadora Mary Fulbrook descreveu esse período: “A república de Weimar foi a primeira tentativa de se constituir uma democracia parlamentar na Alemanha [...] Após começos turbulentos, de 1924 a 1928, houve um período

---

<sup>64</sup> Ibidem, p. 101.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 100.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 101.

<sup>67</sup> LOUREIRO, I. *A Revolução Alemã, 1918-1923*. São Paulo: Editora Unesp, 2005, p. 19.

<sup>68</sup> Ibidem, p. 19.



de, pelo menos, uma aparente *estabilização*”.<sup>69</sup> Não é por acaso que depois de discorrer sobre o caos econômico marcado pela desvalorização do marco, a consequente superinflação e os distúrbios políticos que se refletiram nas tentativas de golpes, assassinatos, greves, manifestações e a dificuldade em se estabelecer uma coalizão parlamentar, Fullbrook tenha escolhido como título do seu próximo tópico “*Estabilização aparente, 1924-1929*”.<sup>70</sup> Fullbrook ressalta ainda a implementação do Plano Dawes em 1924 como uma amenização das imposições do Tratado de Versalhes, a assinatura do Pacto de Locarno em 1925, o consequente restabelecimento das fronteiras alemãs e a pacificação das relações entre a Alemanha e os países vizinhos, pavimentando “a via para a entrada da Alemanha na Liga das Nações em setembro de 1926.”<sup>71</sup> Também em 1926 foi assinado o Tratado de Berlim, que reafirmou as relações amigáveis entre Rússia e Alemanha. O final de 1923 foi a época em que ocorreu a reforma econômica e a introdução de uma nova moeda, acabando com o cenário de hiperinflação, o que ficou conhecido como “o milagre do *Rentmark*”.

O texto de Adorno é de 1927, ou seja, ele estava completamente inserido nesse contexto da sociedade alemã. Adorno olhou para o contexto social geral e percebeu que as ideias radicais e as experiências sociais que haviam convulsionado a Alemanha no início da década de 1920 foram sobrepostas e deram lugar aos “dourados anos 20”. Dessas experiências, ele capturou o conceito de estabilização, como destacado por Jorge Almeida: “Em uma analogia com o processo de estabilização econômica, que havia levado à superação do caos da hiperinflação em uma ‘ordem’ aparente, Adorno cunha o conceito de ‘música estabilizada’.”<sup>72</sup> Na sua origem ele era eminentemente socioeconômico. No caso da Alemanha, ele serviu para designar políticas de ajustes que limitaram a flutuação da moeda e combateram a inflação; designava também a pacificação das relações entre os países e, por fim, a aquietação ou ao menos o controle dos atritos sociais. Adorno estabeleceu uma analogia entre essa tendência geral e as que tomavam forma na “administração” da música.<sup>73</sup> A associação que fora fundada inspirada nas ideias radicais, contrárias à ordem musical estabelecida, servia agora como uma gestora que

---

<sup>69</sup> FULLBROOK, M. A *A History of Germany 1918-2014: The divided Nation*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2015, p. 15 (grifo nosso).

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 30 (grifo nosso).

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>72</sup> ALMEIDA, J. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*, p. 222.

<sup>73</sup> Como relembra Jorge Almeida, Adorno não estava sozinho no emprego do conceito de estabilização musical: “o termo já havia sido utilizado por Hans Eisler em sua crítica à estreia da ópera *Cardillac*, de Hindemith, um artigo intitulado ‘Relativa Estabilização da Música’, que discute a obra no contexto da ‘objetivação da música burguesa’. O texto retoma várias questões que estavam sendo discutidas também por Adorno, não apenas por uma questão de influência ou amizade, mas porque, como vimos, as categorias faziam parte do contexto geral dos debates musicais da época” (*Ibidem*, p. 223).

premiava aqueles que encontraram um caminho dentro do seu âmbito: “Quem esperaria muita revolução de um Locarno musical?”<sup>74</sup> Existe aqui uma clara referência ao tratado de 1925, realizado entre a Alemanha, Bélgica, França, Grã-Bretanha e Itália, que havia garantido a inviolabilidade das fronteiras alemãs. Ao descrever a *IGNM* como “um Locarno musical”, Adorno parece se referir a um esforço de apaziguamento dos impulsos radicais da música nova, possibilitando a compartimentação das tendências musicais. Se os seus impulsos decisivos haviam sido paralisados, ou ao menos apaziguados, então tudo se tornara apenas uma questão estilística:

As tendências se endireitam e eis que não entram em colapso novamente. Os jovens Estados nacionais de inspiração fascista podem provar a si mesmos por todos os meios e também pelo folclore musical que eles vêm da natureza e do sangue [...] As grandes potências menos sangrentas e naturais têm no Neoclassicismo [...] um meio tolerável e coletivo de desviar a atenção da miséria que não podem aliviar. A música se estabiliza com o mundo; deve-se ficar espantado por ela piorar?<sup>75</sup>

Apesar de tratar as questões da estabilização na música em torno de analogias, no final da citação acima Adorno declara que a estabilização da música não era *como* a que ocorria na sociedade, e sim uma estabilização *com* o mundo. Ou seja, ela havia perdido a sua negatividade, transformando-se numa legitimadora ou ao menos numa tributária da situação que se desvelava na realidade. As duas vertentes destacadas aqui por Adorno são as classicista e folclorista. Num texto de 1928, que recebe o mesmo título do anterior, ele trata mais detalhadamente dessas duas escolas.

É importante retrocedermos um pouco no argumento. Segundo Adorno, existia no interior das obras iniciais da Música Nova – como ocorre no início da maioria dos estilos artísticos – uma “força explosiva”<sup>76</sup> [*Sprengkraft*], que ajudou a superar os seus laços sociais. Livre destes, a música não se obrigava a legitimar as condições sociais das quais se originara, mas refletia sobre elas. O decisivo nesse processo foi a “relativização do sistema tonal”<sup>77</sup>, a desmistificação de sua naturalidade e necessidade. O espaço deixado pelo velho sistema tonal foi ocupado por novos sistemas que, de acordo com Adorno, “não implicaram de forma alguma um desprendimento da música do fundamento da ordem social existente.”<sup>78</sup>

<sup>74</sup> ADORNO, T. Die stabilisierte Musik. Zum fünften Fest der I.G.N.M in Frankfurt am Main, p. 101.

<sup>75</sup> Idem, p. 101. A observação de Almeida é certa: “Fica pior porque não enfrenta os problemas técnicos gerados pelos novos meios, preferindo a tranquilidade da ‘casa segura’, agora devidamente protegida da chuva por um telhado de mentira. A alternativa seria a liberdade de fantasia, um conceito caro a Schönberg, pois engloba ao mesmo tempo a espontaneidade da ‘ideia’ e sua realização rigorosa pelo procedimento racional de composição” (ALMEIDA, J. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*, p. 227).

<sup>76</sup> ADORNO, T. Die stabilisierte Musik. *Musikalische Schriften V*, GS, 18, p. 723.

<sup>77</sup> Ibidem, p. 724.

<sup>78</sup> Ibidem, p. 724.

A analogia que Adorno usa vem da economia mundial. Esses novos sistemas seriam como países colonizados que se separaram da “pátria mãe tonal, que os explora consistentemente como seus beneficiários enriquecidos, mesmo onde os novos sistemas tonais têm alguma autonomia.”<sup>79</sup> Por mais estranha que seja a aparição de uma analogia tão direta e sem mediações no pensamento de Adorno<sup>80</sup>, nos parece que ela contribui para destacar uma lógica social macroeconômica que é de certa forma replicada pela música.<sup>81</sup> Uma vez que a desmistificação da naturalidade do sistema tonal por parte da Música Nova é vista por Adorno como um sinal da condição histórica e mutável da sociedade burguesa, então a sua associação com a lógica que rege o mundo representaria uma recaída na ordem das coisas. A imagem empregada é sugestiva:

a enchente da história musical que inundou as represas da sociedade está se afastando dessas represas, tendo depositado suas obras mais expostas lá fora, onde elas agora permanecem solitárias; mas o riacho encontrou seu caminho de volta ao velho leito.<sup>82</sup>

O caráter da analogia fica evidente quando ele afirma: “A música se *estabilizou* e se submeteu às exigências da sociedade igualmente recém estabilizada”.<sup>83</sup> “O novo objetivismo, a submissão a uma indistinta ‘utilização’ prática e o apelo à comunidade perdida caracterizam o processo de estabilização.”<sup>84</sup>

Ao final dessa musicologia socioeconômica, Adorno deixou uma questão em aberto. Ele previu que essa música em sua forma estabilizada continuaria a dominar a produção musical contemporânea. No entanto, ele questionou sobre a existência do Estabilizado. É óbvio que ele não se referia à existência de uma situação estabilizada; mas se a estabilização não era apenas uma situação, isso significa que numa sociedade cujas condições fundamentais permaneciam inalteradas, a estabilização era apenas a exceção.<sup>85</sup> Nesse caso, a música estabilizada funcionaria como uma máscara da realidade, como ideologia no seu sentido mais negativo.

---

<sup>79</sup> Ibidem, p. 724.

<sup>80</sup> Sobre esse aspecto, Almeida destaca e menciona uma passagem esclarecedora: “Em 1967, ao recuperar para publicação algumas de suas críticas dos anos vinte, Adorno comentou, após reconhecer o envelhecimento de certas perspectivas e categorias, o valor dos textos de juventude para a compreensão de sua trajetória intelectual: as críticas de concerto ‘também testemunham que o autor sempre juntou considerações imanente-musicais com estéticas e sociológicas, embora tenha levado longos anos até articular razoavelmente a relação entre esses momentos” (ALMEIDA, J. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*, p. 221).

<sup>81</sup> O próprio Adorno está bem ciente dos perigos envolvidos nessas analogias: “Mas não se deve imaginar a relação entre arte e política de forma muito simples, se não se quer perdê-la e produzir analogias vazias.” (ADORNO, T. *Die stabilisierte Musik. Zum fünften Fest der I.G.N.M in Frankfurt am Main*, p. 102).

<sup>82</sup> Ibidem, p. 724.

<sup>83</sup> Ibidem, p. 724.

<sup>84</sup> ALMEIDA, J. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*, p. 226.

<sup>85</sup> ADORNO, T. *Tempo Livre. Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 81.

Pouco tempo depois, as dúvidas de Adorno foram respondidas com o colapso da economia mundial e as suas consequências para a frágil democracia de Weimar.

Além de uma diferença gradual, a ideia de uma música envelhecida se distingue temporalmente da música estabilizada. Adorno se utilizou da estabilização para designar o fenômeno que ocorrera após o surgimento da Música Nova, especialmente a partir da segunda década do século XX. Ela havia descrito duas orientações musicais específicas, as tendências classicistas e folcloristas. O envelhecimento, por sua vez, caracterizava a música do pós-guerra, a produção que teve lugar na segunda metade do século XX. Mas o que significa dizer que o envelhecimento era uma estabilização mais profunda? Adorno reparou nas obras de alguns dos jovens compositores do pós-guerra um descompasso entre técnica e qualidade. Os esforços empreendidos por eles para depurar a música dos elementos tonais não haviam servido para produzir um incremento qualitativo. Pelo contrário, Adorno afirmou que elas não conseguiram superar em qualidade peças como: *Pierrot Lunaire*, *Erwartung*, *Wozzeck* etc. Dizer que o desenvolvimento tecnológico intramusical não havia beneficiado a obra significa afirmar que a música produzida por esses jovens compositores, que os seus procedimentos musicais, foram incapazes de trazer à luz “uma experiência primária e renovada”.<sup>86</sup>

A especificidade do conceito de envelhecimento também pode ser encontrada no seu objeto. Enquanto que, no fenômeno da estabilização, Schönberg e sua escola haviam sido deixados de lado, o envelhecimento pretendia descrever o estado da produção musical de compositores que se tornaram adeptos da técnica dodecafônica, isto é, dos compositores que, ao se sentirem insatisfeitos e descontentes com a estabilização, procuraram na técnica criada por Schönberg uma saída desse processo. Assim, o envelhecimento estava ligado diretamente com a maneira como a técnica dodecafônica havia sido recebida por parte dos jovens compositores.

O caminho argumentativo escolhido por Adorno para explorar esse problema foi o da comparação. Por trás dele se punha uma questão: por que a música dos jovens compositores, comparada à de Schönberg, Webern e Berg, era tão acanhada? Por que ela não conseguia gerar, mesmo utilizando-se da mesma técnica, aquele arrepio, o susto que fora característico das peças desses compositores? Em outras palavras, por que ela não era capaz de trazer à luz aquela “qualidade estética imediata”<sup>87</sup>? Adorno recorreu a um exemplo musical para iniciar a sua

<sup>86</sup> ADORNO, T. *Das Altern der Neuen Musik*, p. 144.

<sup>87</sup> Carl Dahlhaus notou muito bem essa característica contida no novo. Segundo ele, peças como o op. 11 e o último movimento do op. 10 de Schönberg possuem uma novidade que não é apenas histórica, mas também estética: “O que é aparentemente mais transitório – a qualidade do começo incipiente, do ‘pela primeira vez’ – adquire uma permanência paradoxal. Mesmo meio século depois, ela pode ser sentida de uma forma quase

resposta: o quinto movimento (“In zarter Bewegung”) do op. 5 de Webern, os *Cinco movimentos para quarteto de cordas*. Provavelmente, a escolha dessa peça se deu por dois aspectos principais. Webern era muito apreciado pelos jovens compositores principalmente por uma tendência à expansão dos princípios dodecafônicos para outras dimensões, gerando assim uma contração dos princípios seriais. O op. 5 representaria uma contraimagem do compositor, já que ele era de um momento anterior à criação do dodecafonismo. Outro aspecto importante é a abundância dos acordes e o papel desempenhado por eles nessa peça. Diferentemente das outras do mesmo ciclo, os sons se apresentam, na sua maioria, horizontalmente formados. Isso deixa mais perceptíveis as suas características dissonantes. De acordo com Adorno, cada uma dessas dissonâncias contém um arrepio, um calafrio [*Schauer*] que fora introduzido pelo compositor com “temor e tremor”.<sup>88</sup> Ele expõe esse procedimento da seguinte maneira: “Somente de forma hesitante, ele [Webern] se separa e se agarra a cada um dos sons até que os seus valores expressivos se esgotem. Ele evita ordená-los soberanamente ao mesmo tempo que respeita os seus próprios achados.”<sup>89</sup> Adorno descreve um procedimento em que o compositor age cuidadosamente; ele não dispõe soberanamente sobre o seu material e, no entanto, os valores expressivos dos sons são esgotados.

Se tomarmos o op. 5 de Webern como um modelo da produção desse calafrio, então devemos considerar que Adorno sugere um procedimento estreitamente vinculado ao objeto. Os sons possuem valores expressivos na medida em que o compositor intervém no processo de uma forma não soberana. Isso quer dizer que a expressão não é propriamente a do compositor, mas das notas. Obviamente, isso não significa que os sons possuem valores expressivos em si, já que eles dependem de um movimento descrito por Adorno como o ato do compositor de se agarrar e se separar deles. Trata-se, portanto, de “um fenômeno de interferência”<sup>90</sup> que é “tanto função do procedimento técnico [compositor]”<sup>91</sup> como mimético [sons]. Existe aqui uma oposição à ideia de uma música radical baseada no isolamento do compositor em relação ao seu objeto. Os sons possuem valores expressivos quando ordenados significativamente, em outras palavras, quando são trazidos a uma totalidade na qual se afirmam. O contrário desse

---

inalterada e como uma qualidade estética imediata, não puramente histórica, que só pode ser percebida ao se colocar em jogo a consciência histórica de alguém” (DAHLHAUS, C. ‘New Music’ as historical category. *Schoenberg and the new music: essays by Carl Dahlhaus*, p. 13). Pode-se dizer que, para Adorno, faltaria algo dessa “qualidade estética imediata” na música dos jovens compositores.

<sup>88</sup> Ibidem, p. 148.

<sup>89</sup> Ibidem, p. 148.

<sup>90</sup> ADORNO, T. *Teoria Estética*, p. 177. Para uma visão mais abrangente dos problemas envolvidos na ideia de “fenômeno de interferência”: BARBOSA, R. T. W Adorno e a dialética da expressão na música, p. 171-186.

<sup>91</sup> Ibidem, p. 177.

procedimento é a manipulação dos sons como se eles não tivessem nada a expressar. Essa desvinculação dos valores expressivos do material e o seu controle compulsório, como se fossem blocos de uma construção, aponta, segundo Adorno, para a *neutralização* do material.<sup>92</sup>

Na maioria das vezes, neutralizar traz consigo a ideia de perda, inatividade ou de nulidade. Quando se fala de algo neutro, evoca-se a imagem de um objeto, meio ou situação que se caracteriza, em grande medida, pela falta, ausência, numa só palavra, por sua esterilidade. O uso adorniano do conceito de neutralização conserva esse aspecto negativo contido no termo. Ao empregá-lo para caracterizar uma tendência do processo artístico, ele o transforma em ferramenta da crítica. Mas quando se fala de neutralização da arte de uma perspectiva crítica e negativa, pressupõe-se necessariamente um momento de perda. Se neutralização denota um processo, então isso quer dizer que a arte não é neutra, mas sim se torna neutralizada. Entendida desse modo, a neutralização da arte se refere a algo que se perde no caminho.

Na análise da *Missa Solemnis*, op. 123, de Beethoven, Adorno se deparou com esse fenômeno. O que o levava a analisar uma peça que, não fosse Beethoven reconhecidamente o seu autor, dificilmente ser-lhe-ia atribuída, foi a surpresa causada pela sua repercussão pública. Afinal, como a *Missa Solemnis*, uma peça que, tanto no que diz respeito à sua elaboração quanto à estruturação, ocupa uma posição *sui generis* na obra de Beethoven, pôde ter sido recebida tão calorosamente pelo público?<sup>93</sup> A análise, portanto, buscava mostrar os elementos que haviam sido expurgados na sua recepção social:

---

<sup>92</sup> No seu *Tratado de harmonia*, Schönberg insiste continuamente na distinção entre os exercícios que são realizados naquele âmbito e a composição propriamente dita, por exemplo: “Caso alguém objete que compor também não é primeiramente projetar fundamentais e em seguida dispor harmonias sobre elas, essa objeção torna-se sem efeito em face da indubitável modéstia dos nossos exercícios, os quais não pretendem, de modo algum, ser comparados com o trabalho de composição. A semelhança deles com a composição reside, tão-somente, no fato de que, aqui como lá, os acordes são enfileirados uns atrás dos outros. E tanto estas sucessões quanto a ornamentação das vozes enquanto se movimentam, diferenciam-se da atividade criadora como pode diferenciar-se o que foi calculado do que foi inventado” (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 296). Seria interessante considerar como uma das diferenças fundamentais o fato de que, nos exercícios, os acordes seriam utilizados afastados dos seus valores expressivos, pois o que estaria em questão seria o elemento construtivo: a capacidade de se formar conclusões, cadências, encadeamentos, contrastes etc. Portanto, na medida em que se trataria “apenas” do *artesanato* e não propriamente da *composição*, o material se encontra neutralizado.

<sup>93</sup> Aqui se manifesta algo bem curioso. Uma tendência de se encerrar toda recepção exitosa de alguma obra com uma tremenda desconfiança. Normalmente o êxito é justificado ou por uma recepção que esteriliza elementos fundamentais ou por um malogro técnico. Isso não é uma exclusividade de Adorno, mas é um comportamento típico da Segunda Escola de Viena. Esse comportamento que, de forma alguma, é estranho a Schönberg, tem a sua máxima expressão no desespero de Berg ao perceber a calorosa recepção de *Wozzeck* após a sua estreia em Berlim: “Que uma obra, ela mesma concebida como as alucinações de *Wozzeck* no campo, e que satisfazia os critérios do próprio Berg, pudesse agradar a um público oficial, era-lhe incompreensível e parecia-lhe um argumento contra ela” (ADORNO, T. *Berg. O mestre da transição mínima*, p. 49). Na *Filosofia da nova música*, Adorno parece sinalizar que o êxito de *Wozzeck* deveu-se a uma má compreensão do público que não havia entendido que aquilo que eles louvavam na obra era justamente o que ela havia destruído. Essa relação entre aplausos e vaias, como bem lembrou Flo Menezes na qualificação da presente tese, é resumida de uma forma

Neutralização da cultura; a frase soa como um conceito filosófico. Ela indica uma reflexão mais ou menos geral sobre o fato das criações [*Gebilde*] espirituais perderam a sua natureza necessária e coerente [*Verbindlichkeit*], porque se distanciaram de qualquer relação possível com a prática social e se tornaram o que a estética retrospectivamente lhes credita: objetos de pura contemplação. Como tais, elas finalmente perdem o seu próprio peso estético; juntamente com a fricção com a realidade, desfaz-se o seu conteúdo de verdade artístico. Elas se tornam bens culturais exibidos num panteão no qual forças conflitantes, obras que gostariam de matar umas às outras, coexistem numa passividade perversa: Kant e Nietzsche, Bismarck e Marx, Clemens Bretano e Büchner [...] Algumas vezes, no entanto, é possível identificar uma obra que é um exemplo marcante da neutralização da cultura, aquela que também é a mais famosa, aquela que tem o seu lugar indiscutível no repertório, enquanto permanece misteriosa e incompreensível, e, o que quer que ela contenha, não suporta a admiração popular que lhe é paga. Tal trabalho é nada menos que a *Missa Solemnis* de Beethoven.<sup>94</sup>

É também através do conceito de neutralização que Adorno interpretou as músicas de filme. No geral, o efeito que elas produziam era o de algo “consistentemente discreto, enfraquecido, excessivamente adaptado e associado.”<sup>95</sup> Embora Adorno tenha reconhecido que isso estava vinculado à função secundária exercida por ela, a sua atenção se voltou para os aparatos de reprodução técnica. Devido às suas limitações, o aparato oferecia ao ouvinte uma “imagem da música ao invés da própria música.”<sup>96</sup> Em termos acústicos isso representava uma “diminuição da escala dinâmica, redução da intensidade da cor, sobretudo perda da profundidade plástica do espaço.”<sup>97</sup> Tais perdas afetavam a música de tal forma que até mesmo uma obra para cinema organizada de acordo com os padrões mais avançados da técnica não escaparia dessa situação. Seria “como se a música agressiva tivesse os seus dentes caninos arrancados”<sup>98</sup>: aqueles elementos responsáveis pelo efeito inicial do choque, por provocar uma situação desconfortante, são extraídos e o que permanece é aquilo que já não pode constranger o ouvinte. Ocorria uma perda de potência, possibilitando assim que a mesma música que causaria repulsa e indignação ao ouvinte quando executada no teatro pudesse ser recebida sem objeção no cinema. A conclusão é que “*através da neutralização, o estilo musical no sentido usual, o material utilizado, torna-se em grande parte indiferente.*”<sup>99</sup>

Ao contrário do que vimos na introdução do presente capítulo, quando mencionamos que a obra de arte recebe o elemento social para transformá-lo em conteúdo crítico, a sua

---

genial por Adorno: “Schönberg invejava os sucessos de Berg e este invejava os insucessos de Schönberg” (ADORNO, T. *Berg: o mestre da transição mínima*. São Paulo: Unesp, 2009, p. 82).

<sup>94</sup> ADORNO, T. *Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis. Musikalische Schriften IV. Moments musicaux Impromptus*. GS, 17, p. 145.

<sup>95</sup> ADORNO, T. V. *Ideen zur Ästhetik. Komposition für den Film, Der Getreue Korrepetitor*. GS, 15, p. 83.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 84 (grifo do autor).

recepção pela sociedade se dá por meio de uma integração. Novamente, Adorno utilizou a ideia de mutilação para falar desse processo: “A recepção quase sempre edulcora aquilo que, na arte, era a negação determinada da sociedade.”<sup>100</sup> Uma vez destituída daquilo que lhe fornecera o fermento crítico, elas estavam preparadas para serem “enterradas no panteão dos bens culturais”.<sup>101</sup> O panteão novamente mencionado por Adorno é uma mistura de museu e mausoléu, onde o observador/ouvinte não tem mais uma relação viva com os objetos. O fenômeno da neutralização recebeu a sua imagem derradeira na parábola que é colhida de *O instante* de Kierkegaard:

Enquanto se viajava confortavelmente no trem, lê-se no guia ‘aqui se encontra o terrível desfiladeiro habitado por lobos, que afunda 70 mil braças nas profundezas da terra’; enquanto se está sentado no aconchegante café e se fuma um charuto, lê-se no guia ‘esse é o lugar utilizado para o refúgio de um bando de ladrões que ataca e maltrata os viajantes’: aqui é o lugar, quer dizer: aqui era, pois agora – e é engraçado imaginar-se como o era –, agora não há nenhum desfiladeiro de lobos, e sim uma estrada de ferro, e nenhum covil de ladrões, mas sim um aconchegante café.<sup>102</sup>

Na música do período pós-guerra, essa neutralização se dava em dois sentidos: espiritual e real. No primeiro caso, Adorno considerou a perda do calafrio produzido pelos acordes da Música Nova nas suas primeiras aparições como um acanhamento dos sons. Juntamente com ele, se esvaía a substância, a força expressiva e a relação com o sujeito. No segundo caso, Adorno se referiu ao espaço público ocupado por essa música. Devido à onipresença da técnica dodecafônica nos festivais, ninguém mais se sentia perturbado por ela. Numa perspectiva mais geral, “ela é tolerada como uma atividade privada de especialistas [...] e confiada aos experts.”<sup>103</sup>

Depois de ter estabelecido a situação da Música Nova no pós-guerra através dos conceitos de estabilização e neutralização, o argumento adorniano entra numa nova fase. A questão, agora, é saber o motivo desse envelhecimento. Para isso, Adorno se aproveitou de uma discussão que já tinha o seu lugar entre os músicos, sobretudo entre aqueles que defendiam a ampliação do modelo dodecafônico para outras dimensões. O exemplo mais conhecido dessa discussão talvez seja o texto “Schönberg está morto”, de Pierre Boulez. Publicado em 1952, nele Boulez havia exposto algumas contradições no procedimento composicional de Schönberg como justificativa para a implementação do serialismo integral. De acordo com o compositor,

<sup>100</sup> ADORNO, T. *Teoria Estética*, p. 344.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 344.

<sup>102</sup> KIERKEGAARD, S. apud ADORNO, T. *Kierkegaard: construção do estético*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 362.

<sup>103</sup> ADORNO, T. *Das Altern der Neuen Musik*, p. 149.



essa “caduquice” fora gerada por uma falta de preocupação com a “lógica entre as formas seriais [...] e as estruturas delas derivadas”:

Como as formas pré-clássicas e clássicas que regem a maioria de suas arquiteturas não estão ligadas historicamente à descoberta dodecafônica, produz-se um hiato inadmissível entre infraestruturas ligadas ao fenômeno tonal e uma linguagem cujas leis de organização ainda são percebidas sumariamente.<sup>104</sup>

Como nós vimos na análise do texto “Arnold Schönberg (1874-1951)”, Adorno concordava com o diagnóstico de que a música de Schönberg estava repleta de momentos tradicionais. Isso criou “certas incoerências”<sup>105</sup>, um hiato – para retomarmos a expressão utilizada por Boulez – “entre a matéria e a configuração musical.”<sup>106</sup> Mas, ao contrário de Boulez, para Adorno isso não resultara em caduquice, visto que a “soberania compositiva de Schönberg”<sup>107</sup> havia superado esse hiato. Esses problemas dominados por ele não eram superficiais. Embora se utilizasse de categorias tradicionais como “tema, exposição, transição, continuação, campos de tensão e resolução”<sup>108</sup>, essas categorias se encontravam tão mediadas que já não podiam ser reconduzidas ao seu solo originário.

Adorno apresentou duas categorias como exemplo: a transição e o tema. A primeira pressupõe o esquema tonal, pois ela exerce a função formal de conectar grupos que estão em tonalidades diversas. Assim, a transição no contexto dodecafônico, onde a tonalidade não exerce papel algum, impunha um desafio que dificilmente a teoria tradicional poderia ajudar a resolver. Não existia nenhum modelo que ajudasse a solucionar esse problema. O mesmo pode ser dito do tema. Como os valores expressivos das notas se encontram igualmente determinados na técnica dodecafônica, a formação de temas envolvia um esforço hercúleo para que ele fosse mais do que um ordenamento de notas e se transformasse numa sequência significativa de eventos musicais. Esses exemplos nos mostram duas coisas: o hiato que havia sido superado por Schönberg e como era inadequado afirmar simplesmente que ele se apegara às categorias tradicionais. Se, por um lado, o uso dessas categorias não podia ser reduzido às suas formas “pré-clássicas e clássicas”, por outro, o seu emprego funcionava como uma proteção contra o ordenamento despropositado do fluxo sonoro. É por meio delas que o fluxo havia se tornado em algo dotado de sentido, quer dizer, é através delas que a coerência se preservou na música dodecafônica. Portanto, o conservadorismo de Schönberg não era por “uma falta de

<sup>104</sup> BOULEZ, P. Morreu Schönberg [Schönberg está morto]. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 242.

<sup>105</sup> ADORNO, T. *Das Altern der Neuen Musik*, p. 150.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 149.

consistência”, e sim por conta de uma preocupação ligada à possibilidade “da composição se tornar uma vítima da pré-formação dos meios.”<sup>109</sup> Por terem menosprezado as antinomias presentes na obra de Schönberg, os jovens compositores corriam o risco de negar a articulação e o próprio sentido musical.

No final do texto de Boulez há uma referência a Webern como um ponto de partida muito mais sólido para as pesquisas seriais. De acordo com ele,

seria preciso, talvez, dissociar de início o fenômeno serial da obra de Schönberg [...] Esquecem-se de que também existe o trabalho de um certo Webern [...] talvez se pudesse pesquisar, como o fez esse tal Webern, a EVIDÊNCIA sonora tentando engendrar a estrutura a partir do material.<sup>110</sup>

Adorno descreve essa tentativa de “engendrar a estrutura a partir do material” que, segundo ele, ocorrera com mais intensidade nas obras tardias de Webern, como um esforço para organizar os meios da linguagem musical de acordo com a técnica dodecafônica. O objetivo era acabar com as inadequações entre a linguagem e o material. No entanto, o resultado das tentativas de Webern havia sido a redução da música ao destino das séries, à fatalidade do mero processo. Como fica claro no trecho acima, o empenho dos compositores seriais era pela exploração desse caminho aberto por Webern. Alguns anos mais tarde, ao comentar sobre esse período, Boulez o descreve da seguinte maneira:

Meu plano baseou-se na seguinte ideia: queria apagar do meu vocabulário absolutamente todo o vestígio do tradicional, no que se refere tanto às figuras e frases quanto ao desenvolvimento e à forma [...] Em segundo lugar, persegui a ideia de uniformizar aqueles aspectos da linguagem que, até então, persistiam num estado de conflito que era, para mim, especialmente desagradável.

Mais à frente, ele explica o seu procedimento:

Confiei a inúmeras organizações a responsabilidade pelos diversos graus do trabalho criativo. Depois de escolher a situação material *já existente*, dei-lhe, por meio de uma série de números, uma autonomia total, sobre a qual eu apenas precisava exercer maior influência de uma maneira descompromissada, superficial, de modo que estes mecanismos automáticos não entrassem em desordem.

O resultado obtido foi uma

linguagem rigorosamente atrelada a uma rede de possibilidades bem limitadas; alguém poderia continuar pensando que se tratava antes de uma camisa-de-força e que não eram necessários métodos tão estreitos para que a linguagem evoluísse numa nova direção [...] O automatismo de uma estrutura serial uniforme corresponde à atitude passiva do “meio de transferência”, à condição de um material inicial pré-fabricado. A vontade do compositor como tal se via totalmente desligada da “peça de exposição”.<sup>111</sup>

<sup>109</sup> Ibidem, p. 150.

<sup>110</sup> BOULEZ, P. Morreu Schönberg [Schönberg está morto], p. 244.

<sup>111</sup> BOULEZ, P. *A música hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 69-73.

Pode-se depreender dessas citações que a intenção de um ordenamento objetivo dos elementos musicais desse tipo envolveu o afastamento do idioma tradicional e a compressão da vontade do compositor. Segundo Adorno, a objetividade alcançada por esse meio era apenas aparente, pois ela não se baseava num movimento objetivo do material na composição, e sim num ordenamento imposto externamente pelo sujeito. Em outras palavras, a verdadeira objetividade na música depende do decurso musical, onde cada som se prova necessário em um todo que não é previamente dado, mas formado, segundo a sua própria lei. A objetividade tem a ver com a primazia do objeto. Isso significa que, na música, ela só pode se realizar no movimento interno do material composicional; a objetividade só é objetiva quando as mediações do objeto se provam necessárias.

Algo que apontava para a arbitrariedade do procedimento defendido pelos jovens compositores estaria “na inadequação das regras às relações estruturais do decurso musical”.<sup>112</sup> Boulez, posteriormente, em uma de suas intervenções em Darmstadt, reconheceu retrospectivamente as inadequações das composições dessa época de uma forma lapidar:

Quando começamos a generalizar as séries para todos os componentes do fenômeno sonoro, nós nos atiramos de corpo inteiro – ou melhor de ponta-cabeça – nos números abarcando atabalhoadamente matemática e aritmética elementar [...] Finalmente, de tanto pré-organizar o material, de “pré-constrangê-lo”, desembocara-se no absurdo total: numerosas tabelas de distribuição necessitavam de tabelas de correção, em números mais ou menos equivalente, de onde resultaria uma *balística* da nota; para acertar, era preciso retificar! As diferentes grades de partida se aplicavam, com efeito, a um material ideal, sem se importar com as contingências – com as baixas tarefas – seja qual for a sua natureza, pois as organizações rítmicas ignoram as relações métricas realizáveis, as estruturas de timbre desdenham os registros e a dinâmica dos instrumentos, os princípios dinâmicos não levam em conta os achados e as máscaras, os conjuntos de altura não querem saber dos problemas harmônicos ou dos limites de tessitura. Cada sistema, cuidadosamente centralizado em si mesmo, não podia suportar os outros, realizar-se com eles, a não ser em miraculosas coincidências. Além disso, as obras deste período manifestam uma extrema rigidez em todos os domínios da escrita; os elementos esquecidos na distribuição das grades pelo compositor e sua varinha mágica, no nascimento da obra, resistem, de maneira veemente, à ordem estranha, hostil, que lhes é imposta: vingam-se à sua moda: a obra não chega a se organizar segundo uma coerência probatória, ela soa mal; sua agressividade não é sempre deliberada.<sup>113</sup>

Essa declaração, que poderia muito bem ser tomada como uma fala de Adorno, mostra como que a objetividade alcançada por meio desse processo não provinha do objeto.<sup>114</sup> Dizer que o processo descrito acima e empreendido pelos jovens compositores era arbitrário significa

<sup>112</sup> ADORNO, T. *Das Altern der Neuen Musik*, p. 151.

<sup>113</sup> BOULEZ, P. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 23.

<sup>114</sup> “Como guias precisos, não há dúvida, somente podem sê-lo: o ouvido, a sensibilidade sonora, o ímpeto criador, a fantasia; jamais a matemática, a combinatória, a estética” (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 463).

apontar para a casualidade do seu estabelecimento. Mas ele mostra algo mais do que isso. Tomemos a interpretação que Adorno fez do procedimento de Webern no op. 5 como exemplo. Lá fica clara uma relação entre os sons e o compositor. A impressão que é dada pela narração de Adorno é que Webern lida com verdadeiros objetos frágeis, de imenso valor, cuja abordagem mais brusca tinha o poder de danificá-los e desvalorizá-los. Ele praticamente pede permissão aos sons para manuseá-los, os quais, em retribuição a esse tratamento cuidadoso, se abrem à expressividade. Em poucas palavras, Webern age com temor e tremor. Por outro lado, nós temos a descrição oferecida por Boulez, na qual a construção é empreendida negligenciando-se os objetos e com base nas tabelas matemáticas de conversão musical. Isso é realizado de tal forma que nem mesmo as características individuais do som se comunicam. Na citação destacam-se palavras que caracterizam esse tipo de ordem: estranha, hostil, imposta. O resultado é uma obra que soa mal e incoerente.

Se compararmos as duas formas de proceder, veremos, então, que a diferença entre elas se encontra basicamente na participação do objeto. No primeiro caso, ele é ativo na construção da experiência musical. No segundo, ele se nega a uma participação significativa no fenômeno e, ainda mais, ele se vinga. A situação se torna muito mais interessante se olharmos para o papel do sujeito. No segundo caso, ele substitui a experiência significativa com o objeto por uma forma abstrata de relação. É relevante que esse tipo de vínculo estabelecido tenha como base a matemática e a aritmética elementar, ou seja, o objeto é substituído por uma abstração e a relação entre sujeito e objeto passa a ser mediada pelo equivalente.

O ato de equiparação dos acontecimentos musicais toca no âmago da própria música. Uma das leis fundamentais da escrita dodecafônica é a liberdade na determinação da oitava. Dada uma nota, cabe somente às exigências da composição e ao compositor a fixação do seu registro. Numa sequência de notas, por exemplo, ré-sol, esta última pode aparecer uma quarta justa acima ou uma quinta justa abaixo. O intuito é impedir a preponderância de um som sobre os outros. Essa regra foi conservada e ampliada pelos jovens compositores. Mas com isso, subentende-se que, independentemente do registro no qual se encontrem, as notas sempre possuem o mesmo valor.<sup>115</sup> Tal compreensão é a expressão de uma visão espacial que é refutada

---

<sup>115</sup> Claramente, trata-se apenas de um pressuposto da técnica que existe num nível formal. “A série, na verdade, não é uma ordem de alturas sonoras, e sim uma classe de sons. Por exemplo, nas primeiras duas notas da série do op. 25, tão logo quanto algum mi (grave ou agudo) é seguido por algum fá, as condições seriais são satisfeitas. A música tonal tinha percorrido apenas uma parte do caminho para afirmar a equivalência de todas as oitavas, mas o serialismo de Schönberg foi muito mais longe e fez disso a fundação estrutural da sua música” (ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*, p. 82). O que ocorria na realidade era que os grandes compositores sempre souberam exatamente quando se deveria “descer” ou “subir”. Eles possuíam uma certa desconfiança na técnica e a confrontavam a todo momento com o ouvido. Parafraseando Schönberg, podemos dizer que tudo depende: da

a partir do momento em que a música se realiza. Como acontecimento, a partitura não pode prescindir da interpretação fornecida pelo ouvido. Aquilo que aparece na imagem estática da notação como equivalente e correspondente, na realização pode se mostrar o contrário. Segundo Adorno, “os efeitos formais mais importantes de Beethoven dependem de que algo que retorna, algo que anteriormente não era mais do que um tema, se revele agora como resultado, adotando assim um sentido completamente transformado.”<sup>116</sup> A transformação do equivalente em algo diferente é um exemplo musical do não-idêntico na identidade. Na *Filosofia da nova música*, Adorno, reconhecendo a legitimidade das normas dodecafônicas, alertara que “a verdade de todos esses *desideratos* depende da sua contínua confrontação com a configuração concreta da música”.<sup>117</sup> Quando esses princípios se transformam em norma e prescindem da confrontação, o resultado é a não exploração das possibilidades dinâmicas contidas na música. Mas mesmo não exploradas, elas não se encontram completamente ausentes, pois, apesar de tudo, a música não deixa de se desdobrar no tempo; essas possibilidades se realizam como vingança. Na medida em que não é dominada, a dinâmica imanente da música frustra as intenções dos compositores e arruína o equilíbrio obtido através de esforços monumentais.

Anteriormente, dissemos que uma das intenções dos jovens compositores era a purificação da música dos elementos tradicionais. Isso gerou um problema com relação à estruturação da peça. A ideia básica era que a organização deveria se basear nas propriedades do próprio som, nas palavras de Boulez: engendrar a estrutura a partir do material. Esse material era entendido pelos jovens compositores da sua perspectiva física e “natural”: o som e as suas propriedades. Esse mergulho nos elementos fundamentais estava em sintonia com uma tendência contida nas origens da música nova. A emancipação das categorias formais dadas *a priori* havia impulsionado uma pesquisa semelhante no início do século XX. Na pintura expressionista, o exame analítico das características materiais dos elementos<sup>118</sup> tinha conduzido a uma tendência de considerá-los como entidades dotadas de significado: “Não é possível contentar-se com a associação para explicar a ação da cor sobre a alma. A cor, não obstante, é um meio de exercer sobre ela uma influência direta. A cor é a tecla. O olho, o martelo. A alma

---

satisfação do “sentido de forma” [*Formgefühl*], da exploração das “necessidades expressivas” [*Ausdrucksbedürfnis*] e da exposição clara do “pensamento” [*Gedanke*] musical (cf. SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 194). Um dos traços mais intrigantes de Schönberg é uma certa suspeita em relação à técnica que ele mesmo formou. Quanto maior a desconfiança, melhor!

<sup>116</sup> ADORNO, T. *Das Altern der Neuen Musik*, p. 152.

<sup>117</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 61 (tradução ligeiramente alterada).

<sup>118</sup> “É desenvolvendo os meios que lhe são próprios que ela [a pintura] se tornará uma arte no sentido abstrato do termo e será, um dia, capaz de realizar a composição pictórica pura” (KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 73).

é o piano de inúmeras cordas”<sup>119</sup> ou “cada forma também possui um conteúdo interior. A forma é a manifestação exterior desse conteúdo”.<sup>120</sup> Como as cores e as formas possuíam um significado intrínseco, então o pintor deveria agir apenas para que esses mecanismos automáticos não entrassem em desordem. Essa tendência também se manifestou na música: “Os sons diversificados e nunca antes ouvidos foram apresentados como portadores de expressão. Eles certamente eram, mas de forma mediada e não imediata.”<sup>121</sup> O elemento expressivo desses novos sons não decorria de uma característica intrínseca a eles, mas da posição que eles ocupavam diante de uma estrutura geral e “em relação aos sons tradicionais”<sup>122</sup>, isto é, o seu efeito era historicamente mediado:

Com a eliminação do princípio figurativo na pintura e na escultura, da retórica na música, tornou-se quase inevitável que os elementos libertados: cores, sons, configurações absolutas de palavras, surgissem como se já exprimissem alguma coisa em si. Mas isso é uma ilusão: só se tornam expressivos através do contexto em que ocorrem. A superstição do elementar, do imediato, a que prestou homenagem o expressionismo e que daí passou para o artesanato e a filosofia, corresponde o arbitrário constitutivo e o contingente na relação entre o material e a expressão. O valor expressivo de um vermelho era já uma ilusão e no valor dos sons complexos e múltiplos vive, como sua condição, a negação decidida dos sons tradicionais. Reduzido ao “material natural”, tudo isso é vazio e os teoremas, que o mistificam, não têm mais substância do que a charlatanaria das experiências tonais. Só o fiscalismo recente, por exemplo na música, opera uma redução literal a elementos, espiritualização que, em seguida, expulsa o espírito.<sup>123</sup>

A crença na existência de um significado inerente aos elementos artísticos e capaz de tocar imediatamente a alma do observador/ouvinte revelava, para Adorno, um lado irracional de todo esse processo: a confiança em elementos originários de sentido. Esse aspecto irracional, que por vezes fora mantido sob controle, aflorou no período pós-guerra com a perda da capacidade formativa, já que o compositor substituiu o compor por um “ordenamento de intervalos, alturas, durações”<sup>124</sup> etc. A inibição da capacidade de formar constelações em que os sons pudessem verdadeiramente falar estava ligada à valorização excessiva do material. O anseio de se encontrar novos sons era inversamente proporcional ao domínio compositivo deles: “A capacidade de organizar o material e não a mera descoberta dos sons individuais foi o que constituiu desde o começo a grandeza de Schönberg.”<sup>125</sup>

A avaliação feita por Adorno da música do seu tempo foi que ela reunia dentro de si duas tendências que, em certo sentido, eram antagônicas. Da perspectiva sintática, Adorno a

<sup>119</sup> KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*, p. 68.

<sup>120</sup> *Idem*, p. 76.

<sup>121</sup> ADORNO, T. *Das Altern der Neuen Musik*, p. 153.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>123</sup> ADORNO, T. *Teoria Estética*, p. 143.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 153.

caracterizou como arbitrária. Ela era arbitrária porque a sua organização interna não se justificava objetivamente. O compositor impunha a sua forma aos sons, que se encontravam previamente desqualificados. O que vemos aqui é a preponderância do sujeito em relação ao objeto. Da perspectiva morfológica, ocorria o contrário. O material era tratado como algo em si mesmo dotado de sentido. Os sons eram cobertos por uma aura, a sua qualidade expressiva. Nesse caso, acreditava-se num objeto cheio de significado, frente ao qual o sujeito desaparecia. Segundo Goehr, “Adorno rejeitou como falsa a afirmação que ele ouviu sobre a nova imediaticidade, espontaneidade e naturalidade dos sons contemporâneos: o retorno à natureza.”<sup>126</sup>

Parece contraditório afirmar que no momento em que a ampliação do material se concretizara de uma forma radical, a música produzida era menos efetiva do que a anterior. O problema é que essa radicalização se baseava no pressuposto de que todo o espaço sonoro da música ocidental trazia em si algo já predeterminado. Buscava-se, portanto, encontrar “extratos carentes de intenção”,<sup>127</sup> “neve fresca”. Mas os novos sons obtidos, comparados, por exemplo, à inversão do acorde de nona da *Verklärte Nacht*, deixavam algo a desejar. Adorno falou de uma expansão quantitativa e de uma qualitativa. Tendo em vista que os novos sons obtidos pelos jovens compositores não derivavam de um movimento compositivo objetivo, eles não eram capazes da ampliação qualitativa do material.<sup>128</sup> Foram pensados como efeito, como um meio de produzir um estímulo novo. Dessa forma, mesmo que todas as combinações sonoras possíveis fossem empregadas, a paisagem sonora não se alteraria. Contrariamente, na medida em que a ampliação do material ocorre segundo uma coerência probatória, o resultado que se obtém é aquilo que Webern chamara de mar de sons nunca antes ouvidos. Em vista disso, a ideia de que os limites sonoros da música ocidental já teriam sido alcançados produzia um radicalismo descomprometido. Como um corretivo, Adorno propôs que a força compositiva se concentrasse na “composição de uma música verdadeiramente coerente com o material”.<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup> GOEHR, L. *Doppelbewegung*, p. 38.

<sup>127</sup> ADORNO, T. *Teoria Estética*, p. 154.

<sup>128</sup> Um exemplo dessa expansão qualitativa do material teria ocorrido na segunda peça da *Kreisleriana*, onde Schumann teria trazido, pela primeira vez, um determinado *gesto* para a música: “A música soa como se fosse uma recordação de algo há muito passado; a música não progride imediatamente, como é o caso de Beethoven, por exemplo, mas tem esse curioso caráter da lembrança, esse caráter do ‘quando foi que eu já ouvi isso antes?’” Adorno continua na sua avaliação, deixando clara a diferença entre o qualitativo e o quantitativo na ampliação do material: “Eu diria que uma tal descoberta como essa que se encontra aqui nessa peça de Schumann, em certo sentido, é uma inovação bem maior, algo muito mais novo e mais estranho do que quando se produz, ao nível do artesanato, alguma relação combinatória de uma forma que nunca havia sido feita (ADORNO, T. *Kriterien der neuen Musik* (1957), p. 321).

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 155.

Frente à infinidade de problemas decorrentes da radicalização serial, por que os jovens compositores haviam se sentido atraídos por tais procedimentos? A resposta de Adorno se baseia na dinâmica psíquica social. Não é raro encontrar nos seus escritos a ideia de que o mundo vive sob a égide do sofrimento. Isso se deve ao contexto funcional de uma sociedade na qual “o todo se conserva e se reproduz sob gemidos e suspiros e à custa de inomináveis sacrifícios.”<sup>130</sup> Para entender esses sacrifícios não é necessário pensar em termos abstratos, basta considerar que vivemos “numa sociedade em que a fome seria evitável, aqui e agora, em face da abundância de bens existentes e evidentemente possível”<sup>131</sup> – e, no entanto, há fome. A história dessa sociedade, portanto, não pode ser contada como um avanço progressivo em direção à liberdade, mas como uma história de falência e regressão. Em termos mais dialéticos, pode-se dizer da história “que conduz da atiradeira até a bomba atômica”.<sup>132</sup> Vivendo sob a ameaça constante da destruição que lhe foge ao controle, o sujeito experimenta a sua dissolução: “Embora ele ainda se imagine seguro de sua autonomia, a demonstração de nulidade que lhe foi imposta pelo campo de concentração já atinge a própria forma da subjetividade”,<sup>133</sup> que passa a ser conduzida sob o signo da impotência.<sup>134</sup>

Essa objetividade que pesa sobre as pessoas e que lhes tira toda a possibilidade de determinação do todo e de si próprias, essa impotência é sentida como sofrimento. O papel de uma filosofia crítica e de uma arte radical seria dar voz a essa condição, a fim de resistir a uma completa absorção no estado geral. Considerando que a construção de um novo sujeito não se realizou e que o sujeito constitutivo se encontra impotente, então a sua expressão só pode ser a da dor e a da incapacidade de se afirmar como tal: “A necessidade de dar voz ao sofrimento é condição de toda a verdade.”<sup>135</sup> Quando Boulez disse que, no procedimento musical da sua época, a vontade do compositor havia se desligado da peça, ele manifestou uma consciência verdadeira da totalidade objetiva: a impotência do sujeito. Mas essa simples constatação não é diferente das notícias do jornal matinal que acompanham o *breakfest*. Pelo contrário, ela representa a sintonia entre música e estado do mundo. Em nome da pesquisa técnica, a expressão foi sufocada. O silêncio do sujeito equivale à afirmação da situação objetiva do

---

<sup>130</sup> ADORNO, T. *Introdução à sociologia*, p. 128.

<sup>131</sup> ADORNO, T. Einleitung zum Positivismusstreit in der deutschen Soziologie. *Soziologische Schriften I*, GS, 8, p. 347.

<sup>132</sup> ADORNO, T. *Dialética Negativa*, p. 266.

<sup>133</sup> ADORNO, T. *Minima Morália*, p. 10.

<sup>134</sup> “[...] o fato de as pessoas serem impotentes diante do sistema e não conseguirem determinar suas vidas e a vida do todo a partir de sua razão” (ADORNO, T. *Dialética Negativa*, p. 83).

<sup>135</sup> ADORNO, T. *Dialética Negativa*, p. 24.



mundo e, portanto, reforça a sua manutenção. Para Adorno, a forma psicológica desse processo era a repressão ou o recalque:

Angústia e sofrimento cresceram ao extremo e já não se deixam controlar pela psique individual. Isso requer repressão. É justamente isso, e não a positividade de um estado ostensivamente superior de modéstia e autocontrole, que está por trás da idiossincrasia contra a expressão que é idêntica ao sofrimento.<sup>136</sup>

Nesse recalque se concretizava o alcance da própria dominação. É interessante a semelhança desse mecanismo com o que fora apresentado por Adorno no § 38 de *Minima Moralia*. O tema desse parágrafo é a psicanálise e a sua pretensão de “restituir aos homens sua capacidade de gozo”.<sup>137</sup> Mas o que se oferece ao neurótico como cura é apenas uma “felicidade receitada”<sup>138</sup>, cuja participação exige do feliz neurótico

abrir mão do último punhado de razão que a repressão e a regressão lhe deixaram e, para agradar o analista, entusiasmar-se indiscriminadamente pelo péssimo filme, pela comida cara e ruim do restaurante francês, pelo drinque sério e pelo erotismo dosado como sexo.<sup>139</sup>

Além de “receitada”, essa felicidade se traduz como “pseudo-gratificação”.<sup>140</sup> Contra a restituição dessa capacidade de gozo, Adorno opôs a restituição da capacidade do desgosto pelo gosto falso como abertura “da ideia do que se poderia experimentar”.<sup>141</sup> Dessa perspectiva, o neurótico infeliz estaria mais próximo de uma experiência verdadeira do que a sua versão curada. Nesse papel, o psicanalista age como alguém que impossibilita a compreensão da dor. O final do texto é lapidar:

Pertence aos mecanismos de dominação proibir o conhecimento do sofrimento, e uma vida reta leva do evangelho da alegria da vida à construção de matadouros humanos, embora estes estejam, como na Polônia, tão distantes que cada um dos seus habitantes pode se convencer de que não ouve os gritos de dor. Esse é o esquema da capacidade de gozo não perturbada.<sup>142</sup>

Assim, a exclusão da expressão na música está ligada a um mecanismo de constrangimento, pois num mundo em que a felicidade é ofertada, o sofrimento transformou-se em absurdo.

A inverdade das composições estaria naquilo que elas haviam deixado de formar. A incongruência de uma pretensa objetividade que não se organizava coerentemente de acordo com o próprio objeto havia produzido obras que se fechavam a uma escuta musical viva. É verdade que, com a recusa dos elementos tradicionais, a categoria de sentido também foi

<sup>136</sup> ADORNO, T. *Das Altern der Neuen Musik*, p. 156.

<sup>137</sup> ADORNO, T. *Minima Moralia*, p. 57.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 58 (tradução ligeiramente modificada).

afetada. A sua substituição por procedimentos lógico-matemáticos não produziu um decurso musical efetivo. Pelo contrário, como disse Boulez, as peças assim construídas “soavam mal” e o sentido musical só se dava quando ocorriam “miraculosas coincidências”. Assim, a racionalização, em cujo nome os novos procedimentos eram empregados, se transformou em caos, isto é, na inexistência de sentido.

A assimilação acrítica da lógica matemática por parte dos compositores aponta também para uma cientificização da música. Todavia, a relação entre arte e ciência não se dá tão imediatamente, não se trata de uma conversão direta. “A arte e, sobretudo, a música, é a tentativa de conservar e promover na memória os elementos cindidos da verdade que deixaram a realidade para a dominação crescente da natureza, ou seja, a cientificização e a mecanização do mundo.”<sup>143</sup> Nessa passagem Adorno apresenta resumidamente o conceito de esclarecimento: dominação crescente da natureza. Não é necessário dizer o papel desempenhado pela ciência nesse processo. Aqui o foco não é tanto a racionalização, mas o que ela deixa para trás. Assim como o anjo da história de Benjamin olha para o passado e vê escombros,<sup>144</sup> para Adorno, a dominação crescente da natureza deixava também os seus vestígios. Esses vestígios são resíduos, sobras decorrentes desse processo. Isso quer dizer que a cientificização e a mecanização do mundo trazem consigo – como produto – elementos da verdade que não são completamente absorvidos, por isso se encontram cindidos. Segundo o trecho acima, o papel da música é conservá-los e levá-los adiante. Mas quais elementos são esses?

Em uma das suas aulas sobre a Dialética Negativa, Adorno afirmou que a relação entre arte e filosofia consistia em que as duas não se contentavam “com a classificação dos fatos”.<sup>145</sup> Essa passagem não joga luz apenas na conexão entre arte e filosofia, mas também na diferença entre elas e a ciência, já que esta última tem a ver justamente com a classificação dos fatos. Mas, com isso, a questão dos elementos cindidos ainda permanece sem resposta. Num outro momento, ele mencionou o seguinte sobre o objeto da filosofia: “Eu acredito que a filosofia [...] deve seguir o exemplo verdadeiramente brilhante de Freud e se concentrar nas questões que ainda não foram pré-digeridas pelos conceitos pré-existentes da filosofia e da ciência dominante”.<sup>146</sup> Mas o que Freud tem a ver com essa questão?

<sup>143</sup> ADORNO, T. *Das Altern der Neuen Musik*, p. 157.

<sup>144</sup> Cf. BENJAMIN, W. *Sobre o conceito da História. O anjo da história/Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 14.

<sup>145</sup> ADORNO, T. *Lectures on Negative Dialectics*. Cambridge: Polity Press, 2008, p. 92.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 69.

Ao mencionar Freud, Adorno tem em mente o conceito de “escória do mundo dos fenômenos” [*Abhub der Erscheinungswelt*].<sup>147</sup> Em suas *Conferências introdutórias à psicanálise* Freud o utilizara para designar o campo de investigação psicanalítica: “Geralmente constituem objeto de seu exame aqueles eventos modestos, descartados pelas demais ciências como demasiado insignificantes – a escória, por assim dizer, do mundo dos fenômenos.”<sup>148</sup> Adorno retirou daqui a ideia da existência de elementos negligenciados por outras ciências, “plenos de sentido” e, portanto, disponíveis para interpretação. Mas esses fenômenos secundários são tratados como marcas de uma experiência que foi ou é sufocada. O papel da psicanálise consistiria em analisá-los, a fim de descobrir o que estaria por trás dessas manifestações e o porquê de serem reprimidas. Semelhante à psicanálise, a filosofia deveria ir em busca dos elementos residuais do processo de racionalização, objetivando trazer à tona o conteúdo que foi reprimido:

Existe uma coisa chamada repressão social, e um dos órgãos dos que são inclinados à filosofia [...] é a capacidade de sentir algo dessa repressão, sentir o que tem sido reprimido em certos objetos pela consciência geral e ser atraído pelas mesmas coisas que passam despercebidas ou por aquilo que as pessoas preferem considerar como indignas de escrutínio.<sup>149</sup>

Se a música deve conservar e levar adiante os elementos cindidos da verdade e se ela tem o mesmo *telos* que a filosofia, então pode-se dizer que tais elementos estão contidos no conceito de escória do mundo dos fenômenos. Da perspectiva psicanalítica, lidar com eles significa analisar os elementos psíquicos, atos falhos, sonhos e sintomas neuróticos; na filosofia, Adorno desenvolveu o conceito do não-idêntico, sob o qual eles sobrevivem. Contudo, musicalmente, como a “escória do mundo dos fenômenos” se manifesta? Se a música deve conservá-los, ela só pode fazê-lo musicalmente e não na forma do conceito, portanto, como é possível trazer à tona tais elementos na música? Nos escritos de Adorno, esse conceito aparece ligado diretamente à música pelo menos em duas ocasiões. A primeira que gostaríamos de mencionar ocorre na última parte do segundo capítulo, “*Ton*”, do livro sobre Mahler.<sup>150</sup> Ali ele se concentrou na forma da música mahleriana, naquilo que um crítico denominara pejorativamente de *pot-pourris* sinfônicos. Por mais insólita que fosse essa caracterização, Adorno entendeu que ela havia registrado um elemento agressivo de Mahler: a coerência que

<sup>147</sup> Esse termo recebeu diferentes traduções no Brasil. Para manter a unidade do nosso texto, nós optamos por manter essa mesma tradução, até mesmo onde outros tradutores preferiram se utilizar de outras palavras.

<sup>148</sup> FREUD, S. *Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 27.

<sup>149</sup> ADORNO, T. *Lectures on Negative Dialectics*, p. 70.

<sup>150</sup> Cf. ADORNO, T. *Mahler. Eine musikalische Physiognomik. Die musikalischen Monographien*. GS, 13, p. 183-188.

anteriormente era assegurada pelos tipos formais estabelecidos é suportada em sua obra pela “fragmentação dos temas e das figuras incisivas” e pela “aparência do familiar”.<sup>151</sup>

A derivação folclórica/popular dos temas não havia sido uma inovação de Mahler. O que o difere dos compositores pós-românticos era que, nestes últimos, o conteúdo popular fora empregado para apaziguar a lógica progressiva do material musical, produzindo assim uma vulgarização das categorias clássicas de mediação. Como Mahler desenvolveu o material concretamente a partir dos seus caracteres, tais temas adquiriram um traço provocativo: “A presunçosa elegância das fórmulas moderadas é demolida pelos sons desmedidos dos pavilhões das bandas militares e das *Palmengartenorchester*.”<sup>152</sup> Mas o que esse material possuía que não podia também ser encontrado na grande música? O “caráter vívido, direto e incisivo de um singular musical que não pode ser substituído nem esquecido”,<sup>153</sup> algo que havia sido perdido pela música elevada quando abriu mão de uma construção radical em nome do princípio de estilização, mas que se conservava na música vulgar. Ora, construção radical tem a ver com individualização, aquilo que distingue uma peça da outra. Estilização, ao contrário, diz respeito ao aspecto geral, indiferenciado.<sup>154</sup> Parece, então, que, ao contrário da música elevada submetida ao princípio de estilização, a música vulgar conservava em si algo do momento individual. Mahler havia partido em busca desse elemento qualitativo: “Livre, como só aquele que não é engolido completamente pela própria cultura, em sua vagância musical ao céu aberto, ele colhe o vidro quebrado na *Landstrasse* e o segura contra o sol para que todas as cores irrompam.”<sup>155</sup> Aquilo que só pode ser trazido pela música vulgar é tratado como algo que é desvalorizado, que se encontra à margem, jogado na rua, resto. A exposição ao sol é a absorção desses elementos pela estrutura autônoma que os preserva e redime sem que o todo se desintegre.

De acordo com Adorno, até na época de Beethoven ainda tinha sido possível reconciliar o momento plebeu (música inferior) e o clássico (música superior). Com a consolidação da classe burguesa, o momento plebeu foi degenerado em atrativo folclórico. Mahler encontrou essas duas instâncias da cultura tão distanciadas que já não mais era possível reconciliá-las. Ele não podia simplesmente emprestar a forma da música elevada ao conteúdo plebeu, pois sabia que o seu caminho de volta estava bloqueado. Se o momento inferior não podia vir à luz através de uma vestimenta clássica, então essa impossibilidade tinha que estar impregnada na sua

---

<sup>151</sup> Ibidem, p. 184.

<sup>152</sup> Ibidem, p. 185.

<sup>153</sup> Ibidem, p. 185.

<sup>154</sup> Parece que Adorno tinha em mente a ideia de que a música pós-romântica se organizara muito mais através de elementos estilísticos do que propriamente individuais. Mahler, ao se utilizar dos temas banais, rompe com essa fachada estilizada da música, liberando assim a sua substância.

<sup>155</sup> Ibidem, p. 185.

estrutura. Isso significa que, em Mahler, “a forma, a medida, o gosto e, finalmente, a autonomia estrutural que as suas sinfonias perseguem estão marcados pela culpa de quem exclui os demais.”<sup>156</sup> Os caracteres inferiores não são estruturalmente reconciliados na música superior, e sim recebidos como o “negativo”. A inadequação ficou registrada na fragmentação da forma, na irregularidade, na interrupção dos temas e na superposição dos diversos materiais. Tais caracteres não podiam ser absorvidos sem mais pela estrutura. Por um lado, eles a modificam ao dinamizar as formas tradicionais que haviam se enrijecido; por outro, essas formas os resgatam da trivialidade dos seus padrões. Nas palavras de Socha:

Gêneros e tipos formais estereotipados como marcha, valsa, sonata, rondo, scherzo são reconfigurados no interior de suas obras, de modo que não só a obsolescência desse material é colocada em primeiro plano como também suas fissuras [...] Em que pese o anacronismo do material, seu deslocamento qualitativo quebra expectativas previstas nos esquemas, *desintegrando a forma à medida que a afirma*. Desse modo, Mahler incorpora a um só tempo a dimensão normativa da forma e a crítica a ela: familiar e estranho se condensam.<sup>157</sup>

No acolhimento do inferior, Mahler abriu os braços para aquilo que a cultura repelira, o pobre, o ferido, o mutilado, em outras palavras, tudo aquilo que “a norma da cultura rejeitou, a escória do mundo dos fenômenos da qual fala Freud”.<sup>158</sup> O processo de esclarecimento também deixara as suas feridas na música. O que Benjamin expressou na tese VII sobre o conceito de História se manifesta musicalmente aqui:

[...] pois o que ele pode abarcar desse patrimônio cultural provém, na sua globalidade, de uma tradição em que ele não pode pensar sem ficar horrorizado. Porque ela deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que a criaram, mas também à escravidão anônima dos seus contemporâneos. Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie.<sup>159</sup>

Não é por acaso que o conceito freudiano tenha aparecido também relacionado às *Três peças para orquestra* de Alban Berg. Segundo Redlich, o op. 6 era a peça em que Berg mais havia se aproximado da concepção sinfônica de Mahler e, entre todas as peças da primeira metade do século XX, a que “revela maior afinidade com Mahler”.<sup>160</sup> Adorno descreveu o procedimento de Berg nessas peças da seguinte forma: “Se Freud designou a matéria do seu conhecimento como a ‘escória do mundo dos fenômenos’, Berg reconhece a aparência das ferramentas musicais tradicionais como sendo tal resíduo, o qual ele destrói fielmente.”<sup>161</sup> Ao aplicar esse conceito ao op. 6 de Berg, Adorno, aparentemente, pensava em duas coisas: a

<sup>156</sup> Ibidem, p. 187.

<sup>157</sup> SOCHA, E. Música informal. Perspectivas atuais do conceito adorniano, p. 145.

<sup>158</sup> ADORNO, T. *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*. p. 187.

<sup>159</sup> BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História, p. 13.

<sup>160</sup> REDLICH, H.F. *Alban Berg. The man and his music*. New York: Abelard-Schuman, 1957, p. 66.

<sup>161</sup> ADORNO, T. *Berg. O mestre da transição mínima*, p. 163.

construção sonora/motívica e a estruturação formal. De acordo com ele, Berg estava completamente consciente de que, após a concisão do momento musical e o estabelecimento da pequena forma, o desenvolvimento musical calcado em temas possuía algo de falso, regressivo. Contudo, as dimensões imaginadas para a obra exigem muito mais do que o simples instante de uma forma que lida com o infinitamente pequeno. A solução encontrada foi a geração do próprio tema; aqui ele não é apenas exposto e reexposto, e sim é também gerado: “A tarefa formal das *Peças para orquestra* [...] é a de deixar que os seus temas se originem a partir de si mesmos. Elas não apresentam a história, e sim o nascimento pré-histórico do tema.”<sup>162</sup>

No “Prelúdio” isso se dá na maneira como a música se organiza entre dois extremos: o ruído inicial e final. O prelúdio começa com a entrada alternada de instrumentos de percussão; cada instrumento executa um ritmo diverso. São adicionados dois pares de tímpanos (compasso 3). No final do compasso seguinte, os instrumentos de corda, em *pizzicato*, reforçam as notas dos tímpanos. A flauta, em *frullato*, articula a nota mais aguda do acorde, o mi bemol. No sexto compasso, o primeiro motivo se forma no fagote, primeiramente com a aparição de um lá bemol e, depois, com a junção, “quase que por um acaso”,<sup>163</sup> de outras duas notas. Esse motivo inicial é modificado e apresentado em outros instrumentos como, por exemplo, nas trompas a partir do compasso 11. Quatro compasso depois, o motivo retorna para os fagotes, que “o modificam com uma dupla rotação sobre o seu eixo”<sup>164</sup> (compassos 15 ao 18). Dessa rotação surge uma frase melódica que propicia “uma espécie de modelo de desenvolvimento”.<sup>165</sup> Como podemos ver, o tema já não funciona como uma condição para que a música aconteça. No op. 6, a sua formação depende da união de “blocos motívicos mínimos”<sup>166</sup> que são colhidos no decorrer da peça e depois novamente reconduzidos ao silêncio.

A “Marcha” nos ajuda a compreender a estruturação. Do ponto de vista formal, só se pode falar aqui de marcha num sentido bem estilizado. Se é assim, o que faria dessa seção uma marcha? Fiel ao princípio do desenvolvimento imanente, Berg não podia basear a sua construção nos tipos tradicionais. Todavia, também não podia abrir mão deles, já que pretendia compor uma marcha. Berg agiu com uma espécie de filtro, capturando os vestígios formais da marcha tradicional: “a acentuação rítmica, a articulação, as *appoggiaturas*, as quiálteras da fanfarra.”<sup>167</sup> Na medida em que “as estrofes da ‘Marcha’ se constituem a partir de configurações

<sup>162</sup> Ibidem, p. 162.

<sup>163</sup> Ibidem, p. 167.

<sup>164</sup> Ibidem, p. 169.

<sup>165</sup> Ibidem, p. 169.

<sup>166</sup> Ibidem, p. 169.

<sup>167</sup> ADORNO, T. Inovações da técnica composicional de Berg. *Quasi una fantasia*, p. 280.

sempre novas do material inicial”<sup>168</sup>, pode-se dizer que esses elementos tradicionais foram inseridos numa paisagem totalmente nova: “A lembrança da arquitetura tradicional da marcha – estrofes, trios, recorrência das estrofes – movimenta-se como em um sonho e se desvanece”.<sup>169</sup>

Seja no “Prelúdio” ou na “Marcha”, o ponto de partida de Berg, assim como de Mahler, se encontra na configuração do banal. No primeiro exemplo, isso foi exemplificado na derivação motívica através do ruído; aquilo que a música tradicional, quando muito, utilizava apenas como coloração, Berg inseriu na lei do movimento da própria peça. No segundo exemplo, ele se vale dos elementos estereotipados da marcha, daquilo que Adorno chama de “escombros de fórmulas”.<sup>170</sup> Elementos que o bom gosto não recomendaria. A forma foi construída a partir das “fórmulas de marcha antiquadas e dilaceradas”.<sup>171</sup> Pode-se dar como exemplo o motivo empreendido pelo *cello* no início da música com o seu ritmo bem marcado (compasso 1 ao 4); a entrada do oboé no terceiro compasso e o ritmo de quiáltera; “trilo dos clarinetes”<sup>172</sup> (compasso 2 ao 4); “repetição marcial de uma nota no corne-inglês”<sup>173</sup> (compasso 2 ao 4).

Tanto em Mahler quanto em Berg, o princípio formal não havia retrocedido para a absorção do elemento apócrifo. Nos dois casos, o processo de racionalização musical se encontrava realizado. Eles absorveram o elemento técnico no seu sentido mais amplo – nenhum retrocesso é admitido – e é por isso que a música desses grandes compositores tinha algo a dizer aos seus contemporâneos. Elas são relevantes na medida em que se subordinaram à lei do esclarecimento e, ao mesmo tempo, guardaram na memória aquilo que fora deixado para trás. Se a ciência, como dizem Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*, tem como sua condição transcendental a perda da lembrança,<sup>174</sup> a música adquire a sua substância naquilo que é lembrado.

A insistência de Adorno em nomes como Mahler, Schönberg, Berg e Webern dá a impressão de uma contradição interna no seu pensamento. O conceito central mobilizado para a crítica da Música Nova nos anos pré-guerra havia sido o de progresso. É provável que a sua formulação mais contundente tenha vindo de um pequeno texto da década de 1930, que tem como título “Reação e Progresso”, onde o material musical foi entendido historicamente como

<sup>168</sup> ADORNO, T. *Berg. O mestre da transição mínima*, p. 176.

<sup>169</sup> ADORNO, T. *Inovações da técnica composicional de Berg*, p. 280.

<sup>170</sup> ADORNO, T. *Berg. O mestre da transição mínima*, p. 177.

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>174</sup> Cf. ADORNO, T; Horkheimer, H. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, p. 190.

aquilo que o compositor encontra à sua disposição. Em decorrência disso, o progresso foi caracterizado como a apreensão do “material no estágio mais avançado da sua dialética histórica.”<sup>175</sup> Mesmo com a atenção despendida por Adorno aos elementos regressivos do próprio progresso na *Filosofia da nova música*, a concepção da dialética entre material e progresso soou mais alto aos ouvidos dos jovens compositores:

Seus dois temas principais – a tendência histórica do material como progresso, culminando no serialismo; e o ataque ao neoclassicismo como regressão – encontraram forte recepção entre a geração de compositores que estava surgindo no pós-guerra, baseada em Darmstadt.<sup>176</sup>

Essas noções, sob o signo do progresso, atestariam filosoficamente a necessidade histórica do método dos jovens compositores. Ao mesmo tempo, elas colocariam Adorno numa posição teórica desconfortável, pois a insistência em procedimentos ultrapassados apontaria para uma defesa da regressão e não do progresso.

A saída de Adorno consistia em negar o progresso da situação musical contemporânea. A crítica adorniana só poderia ser considerada regressiva se o estágio das forças musicais fosse, de fato, progressivo. Para mostrar que esse não era o caso, Adorno revisitou o conceito de progresso e admitiu que nele havia uma forte ênfase sobre material. Não é de se surpreender que tenha se dado dessa forma. Compositores como Stravinsky, Hindemith e Bartók haviam estado alicerçados numa tradição musical que, de maneira alguma, negava o momento subjetivo. A composição era entendida no seu sentido tradicional, tanto que na origem da Música Nova se encontravam obras desses compositores. O problema, portanto, não havia sido o nível compositivo em si – pois tais compositores se provaram altamente produtivos –, mas um retrocesso daquilo que eles mesmos haviam alcançado e realizado. Nessa situação, a diferenciação entre o progresso e a regressão se encontrava, obviamente, no material. A partir do momento em que se acentuou a necessidade do avanço *material*, se evidenciou que a força formativa tinha um peso relevante na dialética do progresso. Isso já era prefigurado na *Filosofia da nova música* nas críticas feitas a algumas composições de Webern. Quanto mais o material avança, mais difícil se torna o seu domínio, a composição. O material mais avançado exige forças formativas mais desenvolvidas. O progresso musical só se realizaria numa configuração bem específica.<sup>177</sup> Como essa configuração não se dava na situação musical do pós-guerra,

<sup>175</sup> ADORNO, T. Reaktion und Fortschritt. *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962*. GS, 17, p. 134.

<sup>176</sup> PADDISON, M. *Adorno's aesthetics of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 265.

<sup>177</sup> Essa configuração foi descrita por Barbosa nos seguintes termos: “Grosso modo, o domínio técnico sem o poder da expressão e a expressão sem o poder do domínio técnico seriam os dois extremos representativos da estagnação e mesmo do fracasso na música artística, pois enquanto o primeiro tende à integração total, ao domínio do sistema e do método, à peça que compõe a si mesma e, assim, à inversão da máxima de Beethoven,



então não havia progresso. Logo, nem a crítica a esse estado nem a referência ao círculo de Schönberg faziam de Adorno um defensor da regressão.

Adorno acreditava que o envelhecimento da Música Nova não era um fato isolado. Ele era estético, mas através dele poder-se-ia ler, de alguma forma, a tendência social. O que justifica essa possibilidade é o fato de que “a sociedade não controla o artista apenas externamente [...], mas também produz os indivíduos e formas do espírito objetivo que são próprias da sua essência.”<sup>178</sup> A suposta objetividade artística alcançada através da subtração da subjetividade – ideologia que estava na base dos procedimentos dos jovens compositores –, se encontrava em consonância, em termos sociais, com o “encolhimento da liberdade, o colapso da individualidade”.<sup>179</sup> É aqui que o envelhecimento se cruzava com a estabilização; o primeiro, enquanto sintoma da música radical e o segundo, da música reacionária. Se é verdade, como diz Paddison, que o ataque ao neoclassicismo fora um dos aspectos da filosofia adorniana que chamou a atenção dos jovens compositores, no envelhecimento da Música Nova o progressismo musical se encontrava com a sua contraparte. O que os uniu era o “ideal dos indivíduos enfraquecidos e amedrontados”,<sup>180</sup> que buscavam por todos os lados um abrigo, nas formas tradicionais ou numa estrutura que se realizava fora da relação com o sujeito.

A pressão social não era uma exclusividade dos Estados autoritários, mas ocorria também nos chamados livres. A questão é que a própria existência material do compositor se encontrava ameaçada numa sociedade em que o público estava totalmente alienado dos esforços mais consequentes da música. Isto é, a atividade compositiva radical não garantia a existência do compositor. Segundo Adorno, na época de Webern e Berg a situação já havia sido muito difícil, mas devido à sobrevivência de formas de vida pré-capitalistas em seus países, eles haviam conseguido minimamente se manter. O surpreendente é que Adorno acreditava que, se esses compositores fossem vivos, eles seriam forçados a abrir mão da radicalidade caso quisessem sobreviver. As suas produções estariam ameaçadas.

Numa situação em que a paralisia da livre iniciativa penetrava na estrutura musical e a própria oposição estava administrativamente integrada, o fenômeno artístico já não era mais autoevidente. Como disse Adorno, a sua existência se assemelhava às casas que haviam permanecido em pé após os bombardeios. As obras autênticas seriam aquelas que se

---

já que parece não haver expressão alguma que não possa e mesmo não deva ser reprimida em benefício da regra, o segundo tende a recair ao nível da música ligeira, da peça que ouve e sente pelo ouvinte, pois não há regra alguma a ser quebrada em proveito da expressão, já de todo ausente. Em ambos os casos, não se pode falar em progresso” (BARBOSA, R. T. W Adorno e a dialética da expressão na música, p. 184).

<sup>178</sup> ADORNO, T. *Das Altern der Neuen Musik*, p. 165.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 165.

contrapõem a essa má consciência, aquelas que, “segundo a sua própria organização interna, se medem com a experiência extrema do horror”.<sup>181</sup> Para Adorno, os únicos que poderiam confiar em si mesmos para fazer isso seriam Schönberg e Picasso. Num texto de 1950 sobre a relação entre a pintura e a música, esses dois artistas já haviam aparecido ligados por repartirem em suas obras “um núcleo comum de experiência histórica”.<sup>182</sup> Mas aqui Adorno destacou outro elemento: o isolamento. Isso não ocorre intencionalmente. Pelo contrário, em vários momentos Schönberg deixara transparecer o seu desejo de ser reconhecido, de ter as suas músicas associadas pelo público. O isolamento era o resultado de algo objetivamente manifesto nas suas obras, algo que resistia à socialização desmedida, o rompimento com escolas, tendências, leis e necessidades falsas e aparentes. Para Adorno, no mundo administrado, onde tudo parece integrado, este é o modelo da composição consequente: o isolamento da obra e do seu autor. O aprofundamento no particular como protesto à má universalidade, isso é, a exploração do caráter não relacional das obras de arte.<sup>183</sup>

## 2.2 Música e Técnica

Um dos aspectos centrais da crítica de Adorno à Música Nova é aquele que aponta para o descompasso entre os meios técnicos e o evento musical propriamente dito. Por várias vezes, ele opôs a composição à mera organização dos sons. O conceito de envelhecimento também pode ser lido sob a ótica da tecnicização musical. Mencionamos que o incremento técnico não havia produzido uma melhora na qualidade das músicas, pois as obras técnicas contemporâneas, comparada às obras iniciais da música nova, eram, segundo Adorno, inferiores. Se, por um lado, isso estava relacionado ao enfraquecimento formativo do sujeito compositivo, por outro, era a consequência do deslocamento da função da técnica na música moderna. Com frequência, encontramos nos textos de Adorno a expressão “obra de arte técnica”. Ela é utilizada para designar obras modernas, principalmente da música nova, e carrega consigo um sentido negativo. Ela implica a ideia de que a organização técnica não garante o êxito de uma obra.

---

<sup>181</sup> Ibidem, p. 167.

<sup>182</sup> ADORNO, T. Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute. *Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie*, p. 147.

<sup>183</sup> “Caráter responsável pela confrontação com experiências que ainda não têm forma no interior do dito ‘tempo real das experimentações concretas’ e que, por isso, poderiam levar-nos em direção ao que ainda não tem imagem e coordenada de experiência” (SAFATLE, V. A mais violenta das artes: expressão não-intencional e emancipação política a partir do romantismo musical, p. 28).

Essa expressão nos remete também para aqueles elementos que são justificados tecnicamente, mas que no decurso musical se provam sem sentido. Isso nos faz pensar no avesso do processo de racionalização musical, ou seja, no seu aspecto dialético.

Adorno parte de uma curiosa divisão das disciplinas musicais: algumas estariam relacionadas ao interno e outras ao externo. As primeiras diriam respeito àquilo que havia sido entendido tradicionalmente por composição. Destacam-se aqui todas aquelas matérias que contribuem para a formação *imane*nte do sentido musical, sendo a harmonia e o contraponto as suas principais representantes. O externo teria a ver com questões relacionadas à realização sonora do composto, como a instrumentação, as disciplinas práticas ligadas à execução e à reprodução musical. Se a arte, em especial a música, como entendia Adorno, é a “apresentação externa de algo interno”<sup>184</sup>, então a técnica remeteria a “tudo aquilo que se relaciona à realização desse interno”<sup>185</sup>, seja no sentido propriamente imanente, a feitura da obra mesma, ou em referência a tudo aquilo que contribuiria para a realização sonora da obra.

Embora esquematicamente separadas e em diferentes estágios de desenvolvimento, essas duas áreas estão associadas. O que está em questão é propriamente a natureza dessa relação. De uma certa perspectiva, poder-se-ia falar de dois momentos: 1) a diferenciação substancial entre interno e externo e 2) a determinação recíproca desses dois elementos. Por exemplo, o título que foi dado a uma das obras de Bach, *A arte da fuga*, poderia muito bem ser compreendido como *A técnica da fuga*. Aqui, a palavra técnica designaria a organização interna do material musical, a sua realização imanente. Em contrapartida, quando Mahler disse que, em suas primeiras sinfonias, ele se utilizara de todos os meios técnicos disponíveis, aqui a palavra técnica foi empregada num sentido externo, significando aquilo que se encontrava pronto, independentemente da própria composição.<sup>186</sup> Para Adorno, um momento decisivo dessa dialética estava registrado na expressão “técnica compositiva”. Semelhantemente ao conceito de estilo, ela pertence a uma fase tardia da história da música e surgiu como consequência da “autorreflexão artística sobre o compor”,<sup>187</sup> da “consciência de um domínio progressivo do material sonoro através da intenção compositiva” e da “liberdade crescente na disposição sobre os meios”. Esse processo de tomada de consciência e de conquista dos novos estratos da composição havia produzido a desintegração e a formulação de divisões no domínio

---

<sup>184</sup> ADORNO, T. Musik und Technik. *Musikalische Schriften I-III*. GS, 16, p. 229.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>186</sup> Cf. ADORNO, T. Funktion der Farbe in der Musik (1966). KV, 17, p. 455.

<sup>187</sup> ADORNO, T. Musik und Technik, p. 229.

compositivo. Agora cada área se apresentava sob a ótica de uma lógica própria que cabia ao compositor dominar.

Na história dessa racionalização, a área relacionada à instrumentação, à cor, foi a que se desenvolvera mais tardiamente. Como lembrou Adorno, “em Bach, por exemplo, domina uma certa imprecisão da realização instrumental em comparação ao texto da composição.”<sup>188</sup> Uma consideração de Weber na sua sociologia da música nos ajuda a compreender esse aspecto. Segundo ele, para que a música ocidental pudesse alcançar o estágio avançado em que se encontrava fora necessário um processo de racionalização que tinha as suas bases em três condições: divisão racional da oitava, o desenvolvimento da escrita musical e a evolução dos instrumentos. Quando se referiu às duas primeiras, ele as tratou como racionalizações de “origem interna”,<sup>189</sup> enquanto que a terceira seria “extramusical”.<sup>190</sup> Vejamos a seguinte observação:

Já antes da passagem da supremacia na construção do violino para Brescia e Cremona, observa-se, no século XVI, uma aproximação gradual das diversas partes do instrumento [...] à sua configuração definitiva. Mas o que esta, uma vez obtida, oferecia em possibilidades, ultrapassava amplamente o que a demanda tinha exigido. A capacidade dos instrumentos de Amati parece não ter sido realmente explorada por muitos decênios.<sup>191</sup>

Embora Weber tenha entendido esse processo como uma consequência da posição social dos instrumentos,<sup>192</sup> Adorno enfatizou que, ao se considerar a instrumentação das obras na orquestra clássica, era possível observar um uso não específico das capacidades de certos instrumentos de sopro, como, por exemplo, na relação entre o oboé e o clarinete, em que o último, na maioria das vezes, não era utilizado nas suas regiões características.<sup>193</sup> Isso significa que, por muito tempo, os compositores não haviam estado muito interessados nas qualidades externas das suas obras. O resultado sonoro obtido se dava quase que por acaso, um acidente. Essa situação se alterou drasticamente a partir do momento em que o externo começou a integrar os processos internos da composição. Com isso, nós voltamos à expressão técnica compositiva. Segundo Adorno, ela dificilmente é encontrada antes do século XIX, o que apontaria para as suas origens na música moderna. Em outras palavras, ela seria um desdobramento da racionalização e da especificação do procedimento compositivo, que

<sup>188</sup> Ibidem, p. 230.

<sup>189</sup> WEBER, M. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p. 129.

<sup>190</sup> Ibidem, p. 127 e 129.

<sup>191</sup> Ibidem, p. 139.

<sup>192</sup> Cf. Ibidem, p.140.

<sup>193</sup> Cf. ADORNO, T. *Funktion der Farbe in der Musik* (1966), p. 462.

alcançara aquilo que ainda não era totalmente racionalizado. Doravante, “já não se forma apenas o sentido musical, mas também se compõe a execução musical, a reprodução.”<sup>194</sup>

A destreza sobre esses elementos orientados para fora implicara algo de negativo, “a inserção de técnicas que haviam se desenvolvido extraterritorialmente, no curso da evolução técnica global.”<sup>195</sup> Isso diz respeito, em primeiro lugar, ao desenvolvimento e à criação de novos instrumentos “que não se orientam segundo uma lógica musical imanente, mas segundo outras categorias: segundo a mecânica, acústica e, principalmente, segundo o padrão da força produtiva, seja ela industrial ou artesanal.”<sup>196</sup> A tecnicização na música adquiria, assim, a sua própria dialética. Por um lado, ela permitia a integração de setores que se estabeleceram próximo ao campo intraestético; por outro, essa integração ocorria com os meios separados do conteúdo. A inserção da trompa de válvulas na orquestra, por exemplo, não havia se dado por uma necessidade compositiva. Tanto que, após a sua invenção, muitos compositores preferiam se utilizar da trompa natural; e até mesmo aqueles que se decidiam pelo seu uso (entre eles, Wagner), por muito tempo empregaram tanto uma quanto a outra em suas peças. A integração de uma lógica extramusical sem conexão ao campo construtivo-racional faz com que “o meio alcance o primado sobre aquilo a que, inicialmente, deveria servir, à composição.”<sup>197</sup>

Na visão de Adorno, Berlioz era o protótipo desse procedimento. A modernidade instaurada por ele consistiria em uma disposição consciente sobre um estrato da música que até então se encontrava num estágio pouco desenvolvido. No entanto, ao mesmo tempo, a lógica e a organização musical concebidas e aperfeiçoadas pelo classicismo vienense se apresentavam num estado inconsistente em suas obras: “A organização instrumental e a desorganização compositiva são complementares para ele.”<sup>198</sup> A deficiência em se estabelecer uma conexão significativa dos acontecimentos intramusicais fora balanceada pelo recurso ao sonoro, à cor. A inovação que se sentia nas suas obras, o choque que elas produziam, é definida pela negação do sentido: a separação da cor instrumental da primazia do desenho musical. Se antes, em Bach e, sobretudo, no classicismo vienense, a instrumentação tivera que realizar a música, em Berlioz, Liszt, Strauss etc. a música servia à instrumentação. “Em Berlioz a orquestra se torna um meio *sui generis*; a atenção deve se dirigir para ela.”<sup>199</sup> Não é por acaso, como lembrou Adorno, que o poema sinfônico havia se desenvolvido nas mãos desses compositores. O recurso

---

<sup>194</sup> ADORNO, T. Musik und Technik, p. 230.

<sup>195</sup> Ibidem, p. 231.

<sup>196</sup> ADORNO, T. Funktion der Farbe in der Musik (1966), p. 455.

<sup>197</sup> ADORNO, T. Musik und Technik, p. 230.

<sup>198</sup> Ibidem, p. 232.

<sup>199</sup> ADORNO, T. Funktion der Farbe in der Musik (1966), p. 481.

à literatura serviria como um corretivo àquilo que a própria música não havia conseguido realizar.<sup>200</sup>

Um contraponto a esse comportamento pode ser encontrado nas observações de Wagner, que, por sinal, não estava muito longe desse grupo. Segundo Adorno, em *Über das Dirigieren*, o compositor teria exigido uma alteração na forma de execução das obras, cuja necessidade se basearia numa mudança da técnica compositiva que, na visão de Wagner, havia sido iniciada por Beethoven. Tal mudança estaria relacionada a um processo compositivo que – ao contrário do período pré-clássico, que chegou às suas formas através da estratificação de materiais idênticos e não como um processo de síntese sofrido por elementos não idênticos – forma o tecido temático como unidade na diversidade<sup>201</sup>: “uma construção que é formada a partir de formas temáticas qualitativamente diferentes em um processo mediado dialeticamente.”<sup>202</sup> Esse novo procedimento compositivo exigia também, para que fosse devidamente comunicado, uma mudança fundamental na categoria da interpretação, pois agora tratava-se de tornar claro, através do tempo, esse movimento interno.

Wagner havia percebido que se as peças compostas de acordo com esse procedimento promovedor da unidade na diversidade – algo, aliás, que vale para toda a tradição vienense! – continuassem a ser interpretadas de acordo com os modelos pré-clássicos, a tal mudança no procedimento composicional, o seu sentido propriamente imanente, o interno, não se realizaria: “A transformação da interpretação não é uma mera mudança de moda; segundo Wagner, é o resultado da necessidade de tornar audível a natureza da composição como tal que está por trás da notação e da simples marcação do tempo.”<sup>203</sup>

A referência aos elementos textuais não é acidental. Essa separação entre interno e externo que favoreceu a compreensão da técnica dissociada do trabalho imanente e que já se anunciara no surgimento da modernidade teve como uma de suas consequências a mudança significativa do texto musical. É um fenômeno conhecido que, quanto mais antiga a música, mais indeterminada é a sua realização sonora, uma vez que as partituras não apresentam

---

<sup>200</sup> Como testemunha o crítico musical Leopold Schmidt, a música programática fora considerada pelo círculo brahmsiano, mais especificamente por Max Reger, como “sem forma” e “sem limites” (SCHMIDT, L. *Aus dem Musikleben der Gegenwart*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1922, p. 160 apud FRISCH, W. *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908*. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 5). Algo dessa concepção resplandece nesse comentário de Adorno.

<sup>201</sup> “Forma no século XIX é determinada pela repetição, variação e desenvolvimento dos temas; no século XVIII, ela era o efeito recíproco produzido entre o movimento, a identidade temática e a estrutura frasal” (ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*, p. 34).

<sup>202</sup> ADORNO, T. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnung, ein Entwurf und zwei Schemata*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, p. 217.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 218.

orientações para a sua execução. Com a racionalização e o tratamento de todos os parâmetros musicais, a própria execução passa a ser anotada, diminuindo a tensão entre o texto e a realização. Tal acontecimento coloca em questão o próprio papel da interpretação, pois, como diz Adorno, “num texto em que toda nota, toda a estrutura tende a ser designada univocamente, o desejo de interpretação se torna obsoleto.”<sup>204</sup>

Adorno entendeu que a tendência de se exercer um controle “técnico” sobre o campo externo da música (desligado, portanto, do imanente) acarretava uma inversão daquela relação preconizada por Wagner. O externo, assim, passaria a *determinar* o interno. Se o novo procedimento implementado por Beethoven se abrisse a uma nova relação com o tempo, acessível apenas ao olhar interpretativo, na fixação crescente da execução na partitura, habitava um impulso contrário. Em outras palavras, a progressiva prescrição da realização sonora *ancoraria* essa relação heterogênea com o tempo em algo externamente fixado, no seu som. Se, na visão de Wagner, a interpretação deveria se afastar da dureza dos modelos pré-clássicos e ser tão fluida quanto o novo procedimento lhe exigia, aqui nós nos encontramos com o oposto, pois a delimitação crescente da realização acarretava uma paralisação do imanente.

Wagner havia percebido que o texto musical deveria ser recebido de maneira alegórica, não estando, assim, a serviço do conceitual, e sim do mimético; por isso ele exigira a mudança na execução das obras. Esta deveria mimetizar o gesto imanente contido na *composição*, cuja comunicação se dava na forma alegórica do texto, o que implicava a indispensabilidade da interpretação. Temos, dessa forma, o seguinte quadro: a designação unívoca da estrutura musical no texto é, na verdade, o reflexo de um desejo crescente na fixação da realização sonora que, na sua não conformidade ao interno, estabelece com ele um tipo de relação muito semelhante àquela que se dá na linguagem verbal, portanto, significativa. Isso colocaria em perigo uma das principais características dos sons musicais: a sua não-intencionalidade. Se pudermos utilizar a imagem empregada por Busoni que mencionamos na introdução, o externo, mais precisamente, o momento da realização sonora, contaria como um daqueles elementos que prenderiam a música ao solo, impedindo a realização da sua vocação de ser livre.

Esse risco havia se ampliado decididamente na década de 1950 com a tendência da música mais avançada de organizar integralmente o texto musical a ponto de Adorno sugerir que o ideal que essa música projetava não era o da interpretação do texto, e sim o da gravação. De acordo com Goehr:

Com suas partituras ou realizações eletrônicas completamente estipuladas, as obras são reduzidas a eventos singulares ou identicamente repetidos. As performances

---

<sup>204</sup> ADORNO, T. Musik und Technik, p. 233.

ocorrem e não deixam vestígios nas obras e, portanto, das obras, removendo destas a possibilidade de, através da sua performance, alcançar o seu desatar dialético.<sup>205</sup>

Com essa crítica, não se negava o estágio alcançado pela escrita musical. Mas Adorno acreditava que era tão errôneo pensar que os sistemas musicais de referência podiam ser desconsiderados quanto aceitar que se poderia dispensar a interpretação em favor de um em si sensível. Ele não defendia um relaxamento nas exigências que eram impostas pela composição integral, mas sim que uma música não interpretável não era viva. Ela estaria “desprovida daquele momento que lhe anima e que fundamentalmente a diferencia do mero som”.<sup>206</sup> Contudo, a racionalização empurra esse elemento mimético cada vez mais para a margem, o que, por sua vez, ameaça a própria existência da música. Mas, por outro lado, a crença em algo espiritual que se conservaria a despeito das exigências técnicas, como um reino separado, é regressiva.

Obviamente, Adorno não era contra as partituras mais detalhadamente notadas. Ele, mais do que qualquer outro, sabia muito bem das consequências de um passo atrás nesse processo de racionalização. Mas isso não o impediu de apontar para alguns elementos contraditórios. Não deixa de ser curioso que o desenvolvimento musical tenha se dado de tal forma que, no momento em que os compositores se esforçavam por alcançar o propriamente musical, ele parecia escapar por entre os seus dedos. Como corretivo a isso, Adorno não propôs uma volta à escrita incerta dos antigos; pelo contrário, ele recomendou um maior aprofundamento na natureza do texto musical que, apesar de todo o impulso antimimético, ainda conservava elementos não mensurais.

Ele [o neumático], como o verdadeiro elemento da imediaticidade, veio a ser mediado através da vitória do mensural. Esse é o verdadeiro sentido da interpretação como uma dedução a partir do texto. Mas isso não deve ser entendido de forma primitiva, porque a escrita não só contém elementos neumáticos, como também desenvolveu funções substitutas para os que desapareceram. Um bom exemplo disso são as ligaduras de fraseado. Pois elas não são ligaduras mensuráveis – caso o fossem, indicariam *legato*, o que não fazem –, e sim unidades da estrutura, do sentido. A interpolação do sentido no texto tem sempre aquele elemento neumático como ferramenta.<sup>207</sup>

Portanto, a racionalização da escrita musical, condição prévia para todo o desenvolvimento da música ocidental, seria uma espécie de “mimese transformada”.<sup>208</sup> Isso se expressa na não-intencionalidade musical, ou seja, no gesto que é objetivado na escrita. Se é verdade que a notação da música é entendida como *mimesis*, “cópia opticamente enrijecida dos gestos

<sup>205</sup> GOEHR, L. *Doppelbewegung*, p. 39.

<sup>206</sup> ADORNO, T. *Musik und Technik*, p. 239.

<sup>207</sup> ADORNO, T. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnung, ein Entwurf und zwei Schemata*, p. 123.

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 80.



musicais”,<sup>209</sup> então, inversamente, os impulsos miméticos sobrevivem numa espécie de “concreção musical”<sup>210</sup>. A recuperação desses rudimentos que sobreviveram ao ímpeto mensural somada à sua conseqüente reconsideração contribuiriam para libertar a música daquilo que a ameaçava imobilizar: a própria realização sonora.<sup>211</sup>

Na sequência do texto “Musik und Technik” Adorno sugere que na notação musical se combinariam o momento do signo e o da imagem. Podemos dizer, então, que o texto musical possui autonomia em relação à apresentação, ao seu momento sonoro. Isso pode parecer estranho, pois temos a tendência de partir do pressuposto de que assim como não existiria nenhuma cor sem som, também não seria possível um som sem cor. Adorno contestava essa ideia. Para ele, ocorria o contrário, o som [*Ton*] seria o essencial, enquanto a cor [*Klangfarbe*] seria percebida como acidental: “É muito mais provável que imaginemos sons relativamente incolores, ou melhor, nossa imaginação musical é geralmente mais independente do conceito de cor do que o conceito de cor é da nota [*Tonhöhe*].”<sup>212</sup> Se é assim, então existe uma preponderância do som, das notas em relação à cor. Isso significa que a preponderância da realização sonora, daquilo que é externo, que marcara o início da modernidade musical (Berlioz) e se encontrava na base da obra de arte integral e técnica, só poderia ser “corrigida pela primazia do composto enquanto algo tensamente contraposto à realização”.<sup>213</sup> O que se evoca aqui é um comportamento semelhante ao de Beethoven, que, ao ser questionado pelo violinista Ignaz Schuppanzigh sobre a executabilidade do *Quarteto para cordas em si bemol maior*, op. 130, teria dito: “Dane-se o seu violino!” Adorno destaca, portanto, uma premissa

---

<sup>209</sup> Ibidem, p. 233.

<sup>210</sup> Ibidem, p. 233.

<sup>211</sup> Esse impulso já estava presente não só na própria obra de Schönberg, como também em sua atividade como músico. Em 1918, por exemplo, Schönberg e seus alunos fundaram a *Verein für musikalische Privataufführungen*, cujo objetivo principal era “fornecer aos artistas e amigos da arte um conhecimento real e acurado da música moderna”. Nas apresentações era possível ouvir *Lieder*, peças para piano, música de câmara, música coral etc. No entanto, as obras orquestrais, devido à situação ainda precária da sociedade, eram arranjadas para piano a 4 ou 8 mãos. Embora Berg, no prospecto escrito por ele em fevereiro de 1919, tenha enxergado aí uma limitação, não deixou de destacar a virtude do procedimento: “Nesses arranjos é possível ouvir e julgar as obras orquestrais modernas despidas de todos os *efeitos colorísticos* da orquestra e de *todas as fontes sensíveis semelhantes*. Dessa forma, nós refutamos a reprovação geral e comum de que essa música obtém seu efeito da sua instrumentação rica e estimulante mais do que daquelas propriedades que até agora têm sido características da boa música: melodia, riqueza harmônica, polifonia, perfeição da forma, arquitetura etc.” (BERG, A. Prospectuses for the Society for Private Musical Performance (Prospectus of 16 February 1919). *Pro Mundo – pro domo: The writings of Alban Berg*. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 380 (grifo do autor). Os efeitos colorísticos e as fontes sensíveis podem prejudicar uma avaliação justa da peça musical. Tais elementos já aparecem aqui como acessórios. Ao citar as propriedades que caracterizariam a boa música, Berg os deixa de fora.

<sup>212</sup> ADORNO, T. Funktion der Farbe in der Musik (1966), p. 453.

<sup>213</sup> ADORNO, T. Musik und Technik, p. 239.

que, segundo Dahlhaus, é bem antiga da técnica composicional: “A ideia de que as dinâmicas e a cor do som são apenas parâmetros periféricos – portanto, não constitutivos.”<sup>214</sup>

A crítica de Adorno à música serial é um chamado à imaginação, à fantasia. A partitura que exclui a interpretação é a expressão do próprio procedimento integral. Ela não anseia pela interpretação, porque já não há nada para ser interpretado. Adorno insistiu por muito tempo na ideia de que a performance seria o raio-X da obra. Em 1965, ele propôs uma correção a essa ideia. O raio-X não deveria ser entendido como a apresentação do esqueleto, mas sim como a exposição da plenitude do subcutâneo.<sup>215</sup> Ora, o que significa a recusa à interpretação, a ideia da partitura como intencionalidade, senão a admissão de que o subcutâneo já não se encontra em sua plenitude? O que é o subcutâneo senão o próprio sentido musical, o gesto imanente do composto, o interno, a própria *composição*?

Adorno comportou-se semelhantemente a Wagner que, diante das mudanças ocorridas na técnica composicional, reivindicara uma mudança na performance das obras em prol da sua objetivação. Adorno, em face do perigo da petrificação do fenômeno musical e das transformações derivadas do procedimento serial, demandou uma ressignificação no próprio ato interpretativo, cuja efetivação, todavia, se dava numa direção muito mais radical do que Wagner poderia ter concebido. Para combater a estagnação provocada pela fixação no sonoro e no externo que impedia a realização do gesto contido na composição, ele recomendou a leitura silenciosa: a mera execução transcendente ou imaginativa do som:

Do mesmo modo, com a realização do ‘subcutâneo’ também se entrevê o fim da interpretação musical. A leitura silenciosa e imaginativa da música poderia tornar supérflua a execução musical, assim como, por exemplo, a leitura de um texto dispensa a fala, e essa prática poderia, ao mesmo tempo, salvar a música do abuso que hoje em dia quase todas as execuções exercem sobre o conteúdo composicional das obras.<sup>216</sup>

No ensaio “Arnold Schönberg (1874-1951)”, Adorno dissera que Schönberg havia se mantido obediente ao “Du sollst dir kein Bild machen”. O princípio que ele atribuía ao compositor, vale sobretudo para ele mesmo. Se é verdade que a música é “a imaginação [*Einbildung*] do espírito naquilo que é sem intenção”<sup>217</sup>, em defesa do imaginado, Adorno se

<sup>214</sup> DAHLHAUS, C. Tonality: structure or process? *Schoenberg and the new music: essays by Carl Dahlhaus*, p. 63.

<sup>215</sup> Cf. ADORNO, T. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnung, ein Entwurf und zwei Schemata*, p. 208.

<sup>216</sup> ADORNO, T. Arnold Schönberg (1874-1951), p. 169.

<sup>217</sup> ADORNO, T. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnung, ein Entwurf und zwei Schemata*, p. 247.

voltou até mesmo contra um dos elementos mais comumente relacionados à música: o próprio som.<sup>218</sup>

### 2.3 Dificuldades

Em 1964, numa preleção intitulada “Dificuldades no compor”, Adorno encarou o envelhecimento da Música Nova como consumado. O texto de Brecht de 1934, “Cinco dificuldades no escrever a verdade”, lhe serviu de inspiração. Adorno se utilizou do título do texto de Brecht por acreditar que as dificuldades descritas não eram apenas as da literatura, mas também da composição. Mas isso não deve ser entendido no sentido mais específico, e sim no seu aspecto mais geral, ou seja, na compreensão de que os produtos culturais se degeneram em ideologia. Mas se essa experiência que Brecht notara na literatura se comunicava com a música contemporânea, então esse momento ideológico não se restringia somente ao aspecto conceitual da escrita ou ao material de uma determinada arte. Ele tinha que estar contido na própria constituição do objeto estético. Logo, as dificuldades de se escrever a verdade eram as dificuldades para se vencer o momento ideológico, fossem elas as do escrever ou as do compor.

Para expor a dimensão do problema, Adorno se valeu de uma passagem do ensaio de Brecht na qual ele distinguira entre algumas espécies de verdades. Para o escritor, existiam as genéricas e as que exigiam uma série de mediações e conexões para que pudessem ser descobertas. As primeiras eram do tipo “as cadeiras têm assento”<sup>219</sup> e “a chuva cai de cima para baixo”. Segundo Brecht, alguns mestres, “não perturbados pelos detentores do poder e

---

<sup>218</sup> Seria interessante olharmos para o comentário de Schönberg a respeito do mensural com esse mesmo espírito: “Pois quando se pergunta por que usamos o tempo para medir a música, somente se poderá responder o seguinte: porque não teríamos como apresentá-la de outra maneira. Nós a medimos para torná-la mais semelhante a nós, para limitá-la. Somente podemos reproduzir o limitado. Contudo, a fantasia pode fazer-se ideia do ilimitado, ou ao menos do aparentemente ilimitado. Portanto, reproduzimos sempre na arte um ilimitado através de um limitado” (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*. P. 299). Um pouco mais problemática, mas igualmente interessante, é a avaliação da notação musical: “Todavia, pode-se supor que a imagem gráfica da notação é um feliz símbolo, apto ao pensamento musical, e que, por conseguinte (visto que todo organismo bem construído encontra-se, em sua aparência externa, em concordância com a sua organização interna, e daí a aparência exterior, inata, não pode ser considerada um mero acaso) a forma e a articulação manifestas nas notas musicais correspondem à essência íntima do pensamento musical, e à sua movimentação, assim como abaulamentos e cavidades em nosso corpo correspondem à posição de órgãos internos” (Idem, p. 408). Aqui o externo se refere ao perceptível pelos sentidos, seja ele dirigido ao visível ou ao audível; o interno, por sua vez, refere-se ao pensamento [*Gedanke*] musical. A imagem que Schönberg utilizou para expor a adequação entre esses dois domínios é, no mínimo, curiosa: os aclives e declives do nosso corpo e o respectivo preenchimento. Isso guarda profundas relações com a interpretação adorniana do texto e do som como imagem gestual da qual poder-se-ia “extrair conclusões acerca da substância” (Ibidem, p. 408).

<sup>219</sup> BRECHT, B. Cinco dificuldades no escrever a verdade. *Teatro dialético. Ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 22.

igualmente insensíveis aos gritos dos violentados”<sup>220</sup>, apresentavam reflexões que pareciam possuir uma importância real, mas por trás da fachada estética se escondiam verdades vazias e genéricas. Para Adorno essa era a mesma situação do compositor, pois ao proceder como se nada tivesse acontecido, não perturbado, por assim dizer, poderia produzir obras que expressassem verdades igualmente vazias e genéricas. Porém, diferentemente de Brecht, Adorno não acreditava que isso pudesse se resolver por meio de uma intervenção política da arte. Pelo contrário, tal estratégia a transformaria numa espécie de propaganda não menos ideológica: “Somente a arte que resiste ao que é escuro e ameaçador tem alguma perspectiva de dizer a verdade.”<sup>221</sup> O abandono das verdades genéricas em favor das substanciais dependia de uma reflexão sobre as dificuldades do próprio processo compositivo.

O caráter ideológico diz respeito tanto ao posicionamento social da música quanto ao seu processo compositivo interno. Isso é o mesmo que dizer que “as dificuldades [no compor] têm a ver com a posição da arte na sociedade.”<sup>222</sup> A dinâmica argumentativa do texto consiste na exploração da dialética desses dois momentos. A questão que se coloca é: como a música pode expressar verdades sem que elas sejam tautologias, simples repetições do que já foi dito, reforçando assim o estado do mundo? Segundo Adorno, superando as dificuldades. Mas, afinal de contas, quais são essas dificuldades?

Adorno as apresentou de uma forma negativa, isto é, apontando para aquilo que não podia mais ser feito pelos compositores. Assim, elas se tornam sinônimo de estágio objetivo do material. O primeiro caminho que, naquele momento, se encontrava interdito era aquele que conduzia aos padrões musicais já conhecidos, quer dizer, às tentativas de continuar a compor numa linguagem tradicional. Essa posição teria como um dos seus representantes o compositor Sibelius. Embora ele tenha alcançado um estilo individual, de acordo com Adorno, quando se analisava o que se havia cristalizado de fato na sua obra, não se podia apagar a impressão de algo frágil.<sup>223</sup> O resultado negativo obtido nas experiências compositivas com o material tradicional não estava condicionado à qualidade do compositor ou à habilidade com a qual o material tonal era manuseado. Isso tinha a ver, antes de tudo, com uma impossibilidade que se fixara previamente de maneira objetiva. Quando novos meios compositivos são descobertos, não é somente o material mais recente que se altera, mas também o mais antigo. As dissonâncias mais fortes do período tonal, por exemplo, já não soam com tanta audácia para nós. Com a sua

---

<sup>220</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>221</sup> ADORNO, T. Schwierigkeiten. *Impromptus*, p. 95.

<sup>222</sup> Ibidem, p. 94.

<sup>223</sup> Cf. ADORNO, T. Glosse über Sibelius. *Impromptus*, p. 88-92.

liberação, elas perderam o peso específico que possuíam naquela época. A impossibilidade de utilizá-las da mesma forma está relacionada com a perda dessa imediaticidade. Como esta é irrecuperável, o material tonal não pode se renovar. Se ele não se renova, então a sua utilização entra numa espécie de ciclo tautológico vicioso.

Outro aspecto que impossibilitaria o emprego do material tradicional de uma forma produtiva se deve ao fato de que o desenvolvimento posterior revela algumas fragilidades do antigo, que em sua época não era perceptível. Esse aspecto pode ser exemplificado na carta enviada por Schönberg ao maestro Paul Casals a respeito do seu *Concerto para violoncelo e orquestra* (1933): “A minha principal preocupação foi eliminar as falhas do estilo händeliano [...]. Assim como Mozart fez com o *Messias* de Händel, eu removi uma grande quantidade de sequências [...] e as substituí por substâncias reais.”<sup>224</sup> Vale observar que os erros do estilo händeliano, erros estes que já haviam sido evidentes para Mozart, se tornaram gritantes e insuportáveis para Schönberg. Os procedimentos se tornaram problemáticos diante do acúmulo histórico de experiências composicionais. E isso é algo que ocorria em todas as dimensões do fazer musical. Mas se os experimentos com a linguagem tradicional eram insuficientes para a produção de uma composição relevante, por que eles ainda apareciam para alguns como caminhos possíveis? De acordo com Adorno, isso se devia a uma tendência que acompanhava a história da música: o desequilíbrio entre o nível alcançado pela sua “força produtiva técnica”<sup>225</sup> e o “desenvolvimento da capacidade produtiva subjetiva.”<sup>226</sup> O que está em questão é a ideia de que uma das características marcantes da modernidade era o aumento da distância que separa o espírito objetivo da consciência individual. Na música, isso se manifestara primeiramente como recusa e repúdio às obras que estão na origem da Música Nova e, tempos mais tarde, como total indiferença ao posterior desenvolvimento.

Aqui também as tendências no campo espiritual estavam de acordo com o que se passava num âmbito mais amplo. A manifestação mais flagrante dessa ruptura é “que os seres humanos, por um lado, conquistaram o espaço sideral e, por outro, retrocedem psicologicamente, se tornam infantis numa medida absurda.”<sup>227</sup> Não é que, na música, a relação entre o espírito objetivo e a consciência individual já não havia sido problemática anteriormente, mas o idioma tonal serviu como uma ponte entre essas duas instâncias. A situação se tornou mais crítica quando essa ponte desabou e a diminuição dessa distância não era nem sequer, como diria Kant,

<sup>224</sup> SCHÖNBERG, A. *To Paul Casals* (20.02.1933).

<[http://archive.schoenberg.at/letters/search\\_show\\_letter.php?ID\\_Number=2221](http://archive.schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID_Number=2221)>. Acesso em: 24/11/2020.

<sup>225</sup> ADORNO, T. *Schwierigkeiten*, p. 98.

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 98.

o objetivo dos esforços das pessoas.<sup>228</sup> De uma certa forma, esse problema alcançou até os compositores mais avançados. Adorno lembrou que grandes nomes que contribuíram para o nascimento da Música Nova não haviam estado à altura das suas próprias descobertas. Bartók, por exemplo, ao ter circunscrito a sua atividade ao campo tonal, pôs a perder aquilo que ele mesmo havia conquistado nas suas obras mais audazes. Richard Strauss, que depois de ter alcançado o limite da tonalidade em *Elektra*, expressou posteriormente a crença na tonalidade como “uma lei natural que não deveria ser infringida.”<sup>229</sup> Wagner também teria dito algo parecido com relação ao *Tristão*, no sentido de que as extravagâncias que ocorrem ali não deveriam ser imitadas por outros. Até mesmo Schönberg não escapou desse impulso. Em 1948, num pequeno texto intitulado “On revient toujours”, ele explicou o porquê de um retorno à composição tonal: “o anseio de retornar ao estilo antigo sempre foi muito forte em mim e, de vez em quando, eu tinha que ceder a esse desejo.”<sup>230</sup>

Esse fenômeno de ruptura entre o desenvolvimento objetivo do material musical e a capacidade produtiva subjetiva se acentuou na música do pós-guerra. Novas formas de lidar com o material e organizá-lo surgiam muito rapidamente. Tendências que mal tinham se fixado na consciência eram facilmente ultrapassadas. Sem mencionar o incremento promovido pela utilização da eletrônica que, a cada descoberta, abria possibilidades para novas abordagens. Como observa Adorno, essas constantes inovações forçaram os compositores a trabalharem com meios sobre os quais ainda não possuíam um controle total. Embora os empregassem, não compunham verdadeiramente com eles. Assim, a primeira dificuldade que se impunha ao compositor contemporâneo estava em estabelecer “uma relação adequada com o nível da técnica.”<sup>231</sup> A dificuldade em se alcançar uma tal relação não se devia somente às rápidas e constantes modificações, mas também a que – como vimos no tópico anterior – a técnica possuía o seu “próprio peso”.<sup>232</sup> Quando a consciência compositiva do compositor está aquém do desenvolvimento musical geral – como é o caso de Berlioz, por exemplo, o resultado é o desmantelamento do sentido musical: “O primeiro técnico da música não foi um bom

---

<sup>228</sup> KANT, I. *Ideia de uma História universal de um ponto de vista cosmopolita*. 4ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 6.

<sup>229</sup> ADORNO, T. *Schwierigkeiten*, p. 99. O comentário de Charles Rosen é esclarecedor: “Nesse aspecto, a carreira de Richard Strauss é instrutiva tanto pela sua coragem desinteressada quanto pela sua covardia final. As óperas *Salomé* e *Elektra*, que ele escreveu em 1905 e 1908, são ousadas no seu extremo cromatismo e na representação de estados patológicos. Mas depois de *Elektra*, Strauss rapidamente recuou ao pastiche do século XVIII e ao delicioso pastel vienense de *Der Rosenkavalier*. Com o seu recuo veio a retirada de seu suporte do mais aventureiro Schönberg: ‘Somente um psiquiatra pode ajudar o pobre Schönberg agora [...] Seria melhor ele limpar a neve do que escrever música’ (ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*, p. 16).

<sup>230</sup> SCHÖNBERG, A. *On revient toujours*. “*Stile herrschen, Gedanken siegen*”, p. 482.

<sup>231</sup> ADORNO, T. *Schwierigkeiten*, p. 100.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 100.

músico.”<sup>233</sup> Não se tratava, portanto, de incrementar a composição com as tendências mais recentes, e sim dominá-las, isto é, integrá-las sem que os elementos internos se desintegrassem.<sup>234</sup> A não existência de algo que explicasse como isso pudesse ser alcançado gerava, naqueles que se aventuravam nesse caminho, um sentimento de insegurança.

Na sequência, Adorno se inspirou no título do terceiro tópico do ensaio de Brecht: “A arte de tornar a verdade manejável como uma arma”.<sup>235</sup> O que chamou a sua atenção foi a ideia evocada pelo escritor de que a verdade deveria ser introduzida entre os homens “como uma arma”. Se de fato, segundo a hipótese adorniana, Brecht expressara uma experiência que também era repartida pela música, então o que está em questão é o espaço da música entre os homens. A dificuldade consiste em que tanto naquela época quanto hoje “já não existe algo como um espaço seguro e delineado do compor, onde a música teria o seu lugar.”<sup>236</sup> Como então introduzi-la entre os homens?

Ao falar do obscurecimento do espaço social, Adorno destacou o problema da “posição da música na sociedade contemporânea, a posição do seu espírito em relação ao espírito objetivo da época.”<sup>237</sup> Tal relação tinha a sua expressão na situação caótica dos concertos. Neles as peças eram escolhidas sem levar-se em conta questões como, por exemplo, qual o espaço espiritual e social que elas ocupavam, o porquê de estarem reunidas no mesmo programa ou o significado que elas deveriam ter para o ouvinte. A situação foi descrita como “museal”, ou seja, o concerto servia como uma espécie de depósito da cultura musical.<sup>238</sup> Esse cenário caótico e desorientado foi visto como um reflexo de uma situação da qual nem o espaço musical por excelência conseguira escapar. Segundo ele, isso decorre da “perda de função da música”.<sup>239</sup> Com isso Adorno não pretendia defender uma visão prática da arte, nem mesmo apontar para a necessidade de que ela cumprisse alguma função moral, disciplinar etc. O ponto, para ele, é que “se tornou incerto o que a música significa para a experiência dos homens. Inversamente, a

<sup>233</sup> ADORNO, T. *Musik und Technik*, p. 232.

<sup>234</sup> “Varèse, um engenheiro que de fato sabe algo sobre a tecnologia, importou elementos tecnológicos nas suas composições. Não para produzir uma espécie de ciência infantil, mas para dar espaço à expressão daquele tipo de tensão que o envelhecimento da Música Novaperde” (ADORNO, T. *Das Altern der Neuen Musik*, p. 159).

<sup>235</sup> BRECHT, B. Cinco dificuldades no escrever a verdade, p. 23.

<sup>236</sup> ADORNO, T. *Schwierigkeiten*, p. 100.

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>238</sup> O início da análise da *Missa Solemnis*, citada no primeiro tópico desse capítulo, quando falamos sobre a neutralização, registra bem esse fenômeno: “Neutralização da cultura; a frase soa como um conceito filosófico. Ela indica uma reflexão mais ou menos geral do fato que as criações [*Gebilde*] espirituais perderam a sua natureza necessária e coerente [*Verbindlichkeit*] porque se distanciaram de qualquer relação possível com a prática social e se tornaram o que a estética retrospectivamente lhes credita: objetos de pura contemplação. Como tais, elas finalmente perdem o seu próprio peso estético; juntamente com a fricção com a realidade desfaz-se o seu conteúdo de verdade artístico” (ADORNO, T. *Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis*, p. 145.)

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 101.

música já não pode mais acolher dentro de si mesma essa experiência.”<sup>240</sup> O espaço ocupado pela música tornara-se incerto, porque ela já não era capaz de refletir em si necessidades sociais objetivas.

Se olharmos com bastante atenção para o que encontramos aqui, poderemos notar uma constelação de elementos que giram ao redor de um certo problema: Adorno fala de uma situação museal, da perda de função da música, da incerteza do seu lugar entre os homens. Tudo isso, somado a uma menção a Paul Valéry no início do parágrafo, nos sugere que, provavelmente, Adorno tinha em mente algo que ele capturara num ensaio que pode ser considerado uma das chaves da sua estética: “Museu Valéry Proust” (1953). A certa altura do texto, ao comentar a visão negativa que Valéry possuía com relação aos museus, ele afirmou que o importante para Valéry, enquanto artista – em oposição ao *amateur* Proust –, era a “permanência das obras”<sup>241</sup>:

A medida dessa permanência é o aqui-e-agora. Para Valéry, a arte está perdida quando se destrói o seu lugar na vida imediata, sua ligação com o contexto, ou seja, quando ela perde sua relação com um uso possível. O artesão dentro de Valéry, que produz coisas e poemas com aquela precisão de contornos que sempre inclui o olhar sobre seu entorno, tornou-se infinitamente clarividente quanto ao lugar da obra de arte – tanto o espiritual quanto o literal –, como se nele o sentimento perspectivista do pintor tivesse ascendido a uma perspectiva da realidade na qual a própria obra recebe a sua profundidade. O seu ponto de vista artístico é o da imediatidade levada às últimas consequências. Ele obedece ao princípio da *l'art pour l'art* até o limiar da sua negação. Interessa-se pela obra de arte pura como objeto de contemplação que nada pode perturbar, mas a observa por tanto tempo e tão firmemente que acaba percebendo que a obra de arte, justamente como objeto da contemplação pura, está prestes a morrer, degenerada em produto decorativo e privada daquela dignidade que constitui para a obra e para o próprio Valéry a *raison d'être*. A obra pura é ameaçada pela reificação e pela indiferença. O museu se impõe através dessa experiência. Ele descobre que as obras puras que resistem seriamente à observação são apenas as obras não-puras, que não se esgotam naquela observação, mas apontam para um contexto social.<sup>242</sup>

Dois pontos nos chamam a atenção nesse trecho. O primeiro é o momento verdadeiro da concepção da *l'art pour l'art*; momento em que se confirma que a constituição da lei formal artística, a partir de um princípio interno, é algo realmente importante na sua estruturação; momento da obra fechada, sem fissuras, totalmente composta. Trata-se do “caráter objetivo dessas formações, a consistência imanente da obra de arte”.<sup>243</sup> Todavia, esse modo de ser tem o seu lado falso, pois a arte fechada em si mesma, que não se abre às experiências dos seres humanos, existe como algo decorativo a serviço da pura contemplação, um enfeite que levanta dúvidas sobre se deveria estar lá ou não. Segundo Adorno, o que Valéry havia percebido era

<sup>240</sup> Ibidem, p.101.

<sup>241</sup> ADORNO, T. Museu Valéry e Proust. *Prismas: crítica cultural e sociedade*, p. 178.

<sup>242</sup> Ibidem, p. 179.

<sup>243</sup> Ibidem, p. 182.



que as obras que resistiam ao deterioramento eram aquelas que não se esgotavam no seu ser em si, mas apontavam para um contexto mais amplo. Logo, *l'art pour l'art* seria também a morte da arte.

A partir dessa noção, Adorno, parafraseando Voltaire, chega a uma espécie de princípio estético: “Onde um objeto já não tem mais dentro de si uma necessidade social objetiva – eu não quero dizer com isso que ele satisfaça uma necessidade externa, mas que ele a reflita dentro de si –, o objeto, em si mesmo, se torna esvaziado.”<sup>244</sup> Com isso, evidentemente, não se resolve o problema do momento social da música, mas ele está colocado na sua forma objetiva. Para se compor algo relevante é necessário superar a dificuldade gerada por essa perda de evidência, é necessário combater esse esvaziamento do objeto. De uma perspectiva puramente musical, a perda desse espaço social estava intimamente associada à ausência de uma linguagem musical objetiva que fosse previamente dada. Isso colocava as obras pós-atonalismo numa situação paradoxal: primeiramente elas tinham que criar a sua própria linguagem. Mas como bem lembra Adorno, “uma linguagem, segundo o seu conceito, é algo que está além e fora da composição, algo que lhe serve de suporte”.<sup>245</sup> É verdade que a deposição do sistema tonal teve como uma de suas justificativas o desejo de formar os momentos da composição a partir da subjetividade, ou seja, romper as restrições de uma estética passada. No entanto, como o próprio Schönberg comentara,<sup>246</sup> essa ruptura causou resistências que, ao contrário do que ele pensava, não se restringiam apenas aos ouvintes, mas também envolveu as dificuldades proibitivas na “*criação de uma linguagem que se torna indispensável*”.<sup>247</sup>

O compositor não somente se vê sobrecarregado com um trabalho que anteriormente era realizado pela linguagem infrasubjetiva da música, mas além disso deve ter um ouvido suficientemente aguçado para distinguir os rasgos de exterioridade e mecanicidade presentes na linguagem que ele mesmo criou e na qual a dominação musical da natureza termina.<sup>248</sup>

Talvez, nada tenha representado melhor a tentativa de reconstituir o lugar social da música do que movimentos como o *Jugendmusikbewegung*, *Laienmusizieren*, *Spielkreise* etc. No centro deles, se encontrava a revolta contra as formas de alienação da sociedade burguesa e das suas manifestações artísticas. Para superá-las, recorriam à construção de “comunidades estéticas”, nas quais tinha lugar a prática comunitária de obras. No entanto, o espaço musical no qual se moviam dificilmente poderia ser entendido como radical, visto que associado a eles,

<sup>244</sup> ADORNO, T. *Schwierigkeiten*, p. 101.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>246</sup> Cf. SCHÖNBERG, A. *Breaking through every restriction of a bygone aesthetic*, ASR, p. 78.

<sup>247</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 86, (grifo nosso).

<sup>248</sup> *Ibidem*, p. 86.

ganhou força a ideia de um fazer artesanal que substituíria a lógica compositiva rigorosa alcançada pela grande música em prol do executante.<sup>249</sup> A produção artística dos compositores que davam suporte a esses movimentos mostra como a linguagem musical está atrelada ao lugar social da música. Isso se dá de tal forma que, para reconquistar o espaço que fora perdido entre os homens, esses movimentos descritos acima realizaram um retrocesso qualitativo do procedimento compositivo.<sup>250</sup> Toda tentativa de reconstrução desse espaço social a partir da própria música tem como resultado a atrofia da sua lógica interna. É por isso que não está nas suas mãos a produção do seu próprio espaço, pois a sua perda de evidência está ligada à estrutura da realidade social, sobre a qual ela não possui nenhum poder.<sup>251</sup> Para que a música, na busca pelo seu espaço social, não se torne refém do heterônimo e da perda de qualidade, deveria ocorrer o que Adorno chama de *objektive Gleichsinnigkeit*. Esse termo evoca a ideia de um alinhamento objetivo entre a estrutura da sociedade e “o consciente e o inconsciente do compositor”.<sup>252</sup> O exemplo dado por Adorno foi Beethoven que, segundo ele, não tivera a necessidade de se adaptar à ideologia burguesa do final do século XVIII, pois ele “pertencia por si mesmo a esse espírito.”<sup>253</sup> Essa ausência de consonância interna entre sociedade e compositor é o que estaria na base de escolas como a folclórica, a neoclássica e as coletivistas.

O texto de Adorno chega assim a um momento crucial. Nós vimos que a perda de evidência, a perda do espaço entre os homens, se devia à ausência de uma necessidade social que estivesse, de fato, refletida na música. Tal necessidade não podia ser satisfeita externamente, pois depende de uma conformidade muitas vezes inconsciente entre compositor e sociedade. Mas o que significa alcançar essa conformidade? Para o compositor, significa “dar às composições um caráter tão lógico e necessário de modo que elas recebam assim uma

---

<sup>249</sup> Cf. ADORNO, T. Kritik des Musikanten. *Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie*, p. 67-107. Nesse contexto, a parte 5 do ensaio merece uma atenção especial.

<sup>250</sup> Não é por acaso que o instrumento símbolo desses movimentos é uma versão moderna do velho alaúde. Soma-se a isso o papel da flauta-doce como instrumento educativo.

<sup>251</sup> Nas suas *Darmstädter Thesen*, Adorno afirma o seguinte: “é impossível eliminar mediante uma vontade estética de comunidade uma situação que se baseia nas condições econômicas reais. Quem crê em tais coisas se encontra cegado por aquela divisão do trabalho da qual o anseio pela comunidade deseja se afastar. Só quem está preso em um campo especial, sem reconhecer a sua relação com o todo do processo social da vida, pode imaginar que é possível resolver e restaurar por meio de práticas isoladas algo como as verdadeiras e autênticas relações entre os homens. Não está em poder da opinião musical e dos programas culturais inculcar na música um sopro daquela objetividade pretensamente universal e abrangente, que supostamente se perdeu nos últimos duzentos anos, do modo que pretendia fazer Hindemith trinta anos atrás, quando acreditava ser possível reencontrar um estilo obrigatório. A substância objetiva interior da música e sua recepção geral nunca mais tiveram que coincidir. Hoje, aquela é justamente o oposto desta. Só quando a arte segue as próprias leis de movimento executa também o socialmente justo e adequado” (ADORNO, T. Kritik des Musikanten. *Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie*, p. 68).

<sup>252</sup> ADORNO, T. Schwierigkeiten, p. 103.

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 103.

objetividade, uma objetividade que, afinal, também teria um sentido social.”<sup>254</sup> Duas coisas se destacam nesse trecho. A primeira que gostaríamos de mencionar tem a ver com esse caráter necessário e lógico da obra. Poderia ser questionado: Por que ela tem que ter uma consistência desse tipo? De uma perspectiva histórica, desde Bach até Schönberg, a medida da qualidade musical foi entendida como a capacidade de estabelecer riquezas de relações, de produzir articulações, de gerar unidade na pluralidade etc. Portanto, são critérios internos do próprio fazer musical, daquilo que se entendeu historicamente por composição. Por outro lado, essa questão poderia ser respondida de uma perspectiva mais sociológica. Como foi estabelecido por Weber, a música não fica à parte do processo de racionalização. Mas como Adorno e Horkheimer defenderam na *Dialética do esclarecimento*, a racionalização que ocorre num setor particular tem certas relações com uma tendência social geral. Na música, essa racionalização representou o desenvolvimento dos seus diversos estratos e a sua posterior elaboração numa unidade que chamamos composição. Se a música não é capaz de escapar desse processo de racionalização, então seria ilógico imaginar que a não elaboração dos seus momentos internos poderia representar alguma realização significativa que estivesse de acordo com o estágio social. Dito de outra forma, se a racionalização, *grosso modo*, é um processo comum tanto à música quanto à sociedade, a tentativa de estabelecer um estilo que não estivesse de acordo com esse processo não poderia representar uma ligação maior com a sociedade, mas um distanciamento dela. É por isso que a obra totalmente composta aponta, através da sua participação no processo de racionalização, para algo também social. Podemos dizer que ela sofre o mesmo mal que é imposto aos sujeitos.

O caminho que se abre para a música é aquele que leva ao aprofundamento da sua própria racionalidade. Adorno parece indicar que se isso for bem-sucedido, o conteúdo social se fará presente. A única medida é a lógica objetiva do objeto musical. É aqui que o compositor se defrontaria com mais um problema: como gerar a objetividade musical. Adorno colocou essa dificuldade nos seguintes termos: “É muito difícil, a partir do indivíduo que compõe desenvolvendo, alcançar a objetividade da coisa; assim como seria ruim e falso impor externamente o obrigatório.”<sup>255</sup> Como já não havia um sistema que pudesse organizar o decurso musical e como o estágio alcançado pela composição se desembaraçara dos seus elementos heterônomos, então o indivíduo só podia contar consigo mesmo, com a sua capacidade de reação para formar essa objetividade, ou melhor, para “inervar a música com uma necessidade

---

<sup>254</sup> Ibidem, p. 103.

<sup>255</sup> ADORNO, T. Schwierigkeiten, p. 104.

objetiva”.<sup>256</sup> Mas aqui devemos ter em mente o que Adorno tinha afirmado na introdução de *Minima Moralia*: “A fase contemporânea do movimento histórico a esmagadora objetividade deste consiste em primeiro lugar na dissolução do sujeito”.<sup>257</sup> Isso significa que a tendência histórica se efetiva na fraqueza do eu, logo a sua capacidade de reação se encontrava debilitada. Como diz Adorno: “Hoje, o que as fraturas entre a reação musical subjetiva e as condições objetivas tecnológicas escondem é meramente a fraqueza do sujeito.”<sup>258</sup> A liberação do momento heterônomo na música entra em contradição com aquilo que se impõe socialmente ao sujeito.<sup>259</sup>

É da perspectiva do seu enfraquecimento, da diminuição da sua capacidade de reação estética e da necessidade de se dar uma resposta à exigência de uma construção objetiva da obra que Adorno interpretou o desenvolvimento musical a partir de 1920. Esse desenvolvimento foi entendido por ele como uma tentativa de transferir a responsabilidade de elaboração da objetividade musical para métodos e sistemas compositivos. Estes proporcionariam a liberação do compositor das suas tarefas, ou seja, o isentaria de formar, ele mesmo, a objetividade. Adorno se utilizou do termo *entlasten* para descrever tal processo: “A meu ver, a história musical dos últimos quarenta anos é a história de tentativas de desoneração [*Entlastungsversuche*]”. No nosso caso, essa obrigação era alcançar a objetividade da obra, e o que auxiliava ou isentava o compositor de tal esforço eram os métodos e os sistemas, dentre os quais se destacava a técnica dodecafônica. Se entendermos o processo de composição como uma balança de pratos, na qual o esforço do compositor é colocado de um lado e, no outro, a qualidade da obra, então a diminuição do trabalho compositivo provoca um rebaixamento do qualitativo. Contrariamente, quanto mais trabalho compositivo, mais se eleva o lado da qualidade. Esta última depende daquilo que é vivo, do trabalho do compositor, enquanto que a ausência deste corresponde, necessariamente, à preponderância daquilo que é morto, daquilo que é externo, que não passou pelo sujeito. Assim, a criação de ferramentas e mecanismos que auxiliavam o compositor na sua atividade significou que “as dificuldades de compor a partir da pura liberdade, a partir de uma atualidade pluridimensional da escuta”<sup>260</sup> não conseguiram ser superadas.

---

<sup>256</sup> Ibidem, p. 104.

<sup>257</sup> ADORNO, T. *Minima Moralia*, p. 10.

<sup>258</sup> ADORNO, T. *Schwierigkeiten*, p. 105.

<sup>259</sup> “A liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo. O lugar da arte tornou-se nele incerto.” (ADORNO, T. *Teoria Estética*, p. 11).

<sup>260</sup> ADORNO, T. *Schwierigkeiten*, p. 105.

Contudo, houve um período entre a composição do op. 11 (1909) e o op. 22 (1916) em que fora possível algo como uma composição livre. O maior símbolo dos esforços empreendidos nesse período é o monodrama *Erwartung* de Schönberg. Nele, o compositor renunciou a qualquer fórmula ou convenção musical. Uma composição que é organizada através de um procedimento radical que evita a repetição temática e que insere complexos harmônicos por meio de sobreposição sem que, com isso, se perca a sensibilidade rítmica e a maestria da diferenciação orquestral. A polarização sismográfica na qual se inscreve o mundo formal da peça destrói as mediações tradicionais, como a diferença entre “tema e desenvolvimento, continuidade do fluxo harmônico, linha melódica ininterrupta.”<sup>261</sup> Mas esse período que pode ser caracterizado por um estilo livre de composição durou pouco tempo. Uma carta de Schönberg de 8 de abril de 1950 nos ajuda a compreender a curta duração dessa fase compositiva. Ele havia sido questionado por Josef Rufer por conta de um comentário feito por Leibowitz no seu livro *Introduction a la musique de douze sons* (1949) sobre o atematismo em algumas obras do seu período tardio, mais especificamente no *Streichtrio*, op. 45. A resposta do compositor foi: “essa ideia [de uma música atemática] remonta a quarenta anos atrás, quando, por um breve período, eu afirmei isso. Mas eu logo me retratei, pois a coerência na música só pode ser baseada nos motivos, nas suas transformações e nos seus desenvolvimentos.”<sup>262</sup>

Não é por acaso que Schönberg, em 1917, tinha começado a trabalhar arduamente em um projeto intitulado *Coerência, contraponto, instrumentação e teoria da forma*. A consciência crítica de Schönberg parece ter notado algo de “inconsequente e inconsistente”<sup>263</sup> naquelas obras que, para ele, “só poderiam ser corrigidas através de um processo de racionalização”. É como se Schönberg, ao ouvir *Erwartung*, por exemplo, percebesse algumas arestas que não puderam ser aparadas unicamente pelo compositor, apesar de todo o seu esforço. Essas incongruências foram sentidas como falta de coerência. Para apará-las, Schönberg sentiu que não podia contar só com a espontaneidade do ouvido, mas precisava do auxílio de um procedimento racional. Agora, o mais espantoso é que o ouvido dos compositores mais consequentes, sem que precisasse recorrer a qualquer outro expediente, já havia alcançado tal procedimento. Basta notarmos como Schönberg explicou como ele havia chegado à ideia

<sup>261</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 42.

<sup>262</sup> SCHÖNBERG, A. *To Josef Rufer* (08.04.1950).

<[http://archive.schoenberg.at/letters/search\\_show\\_letter.php?ID\\_Number=5413](http://archive.schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID_Number=5413)>. Acesso em: 29/11/2020. A carta de Rufer de 14.03.1950 que provocou a resposta de Schönberg pode ser encontrada em:

<[http://archive.schoenberg.at/letters/search\\_show\\_letter.php?ID\\_Number=15528](http://archive.schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID_Number=15528)>. Acesso em: 29/11/2020.

<sup>263</sup> ADORNO, T. *Schwierigkeiten*, p. 106.

dodecafônica: “Em 1915, eu esbocei uma sinfonia na qual o tema do *Scherzo* consistia *acidentalmente* em doze notas.”<sup>264</sup> Webern, num parágrafo particularmente iluminado, expressou claramente esse mesmo sentimento que lhe ocorreu por ocasião do seu op. 9:

O que ocorreu então? Só posso falar da minha própria experiência. Por volta de 1911, compus as *Bagatelas para quarteto de cordas*, op. 9, uma série de peças curtas, que duram dois minutos cada uma [...]. Tive a sensação de que, uma vez enunciados os doze sons, a peça estava terminada. Só muito mais tarde concluí que tudo isso era um momento e uma evolução necessária. No meu caderno de rascunhos, anotei a gama cromática e progressivamente fui barrando as notas. Por quê? Porque eu estava convencido de uma coisa: o som barrado já estava presente. Isso pode soar estranho, incompreensível, mas era extremamente difícil. *A escuta interior decidiu perfeitamente que o homem que anotava as notas da gama cromática e depois as barrava uma a uma não era nenhum louco.* [...]. Numa palavra: a partir daí surgiu uma lei: nenhum som deve se repetir enquanto todos os outros não forem apresentados.<sup>265</sup>

É neste sentido que se deve entender a técnica dodecafônica: como um achado de Schönberg e não como sua invenção. Ele a encontrara nas páginas das suas composições. Por isso, onde a *escuta interior* está ausente a técnica perde completamente o sentido.

Nós já comentamos que os críticos das inconseqüências do dodecafonismo schönberguiano procuraram eliminá-las por meio do princípio serial. Isso representa, portanto, uma radicalização do ordenamento do material. A determinação das alturas implementada por Schönberg foi expandida para todas as outras camadas. O que estava por trás desse procedimento era a ideia de que as diferentes dimensões da música eram, em última instância, todas temporais. Isso permitiria a sua redução a um denominador comum, a um material originário do qual a composição deveria partir. Essa forma de lidar com o material não era apenas uma tentativa de matematização da música que foi implementada por acaso, e sim algo de acordo com uma tendência percebida e explorada por Weber na sua sociologia da música: “a progressiva racionalização da música”.<sup>266</sup> O serialismo e a ideia de uma construção integral seria a realização dessas tendências. O problema é que a integralização e a sujeição do ato de compor a um material originário se cruzou com o fenômeno progressivo da desoneração [*Entlastung*]. A figura do compositor que desde 1920 buscava um auxílio externo para construir a objetividade se deparou com um procedimento que lhe proporcionava uma isenção total desse trabalho. O resultado foi descrito nos seguintes termos por Adorno: “O sujeito para o qual a música se voltou na ausência de um espaço social e que deveria ser desonerado através de todas essas maquinações não é somente desonerado, mas virtualmente eliminado.”<sup>267</sup>

<sup>264</sup> SCHÖNBERG, A. *My Evolution. Style and Idea*, p. 88 (grifo nosso).

<sup>265</sup> WEBERN, A. *O caminho para a música nova*. São Paulo: Ed. Novas Metas; 1984, p. 133 (grifo nosso).

<sup>266</sup> ADORNO, T. *Schwierigkeiten*, p. 108.

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 109.

Dessa perspectiva, as realizações de John Cage representavam uma tentativa de romper com o “determinismo total do ideal musical integral da escola serial.”<sup>268</sup> Ele objetivou alcançar isso através do princípio da aleatoriedade e da indeterminação. Apesar de Adorno considerá-lo um dos únicos compositores da jovem composição que havia conseguido produzir algo de relevante, o seu princípio da indeterminação permanecia tão estranho ao eu quanto o serial. Tal princípio ainda estava circunscrito aos limites da desoneração do compositor. Na alienação do compositor frente aos princípios compositivos atuais, os extremos se tocavam. Nem mesmo aquilo que se colocava como o oposto do processo de desoneração, a música informal ou a-serial, estaria livre das dificuldades. Segundo Adorno, ela teria que superar a discrepância que existia entre a elaboração minuciosa dos momentos particulares e o todo. A articulação dos detalhes musicais deveria engendrar um todo completamente elaborado. Mas o que ocorria na composição contemporânea era que entre os detalhes totalmente construídos e o todo que surgia a partir deles não existia uma mediação. A totalidade resultante era muito mais a soma de acontecimentos particulares isolados do que a sua articulação significativa. Os blocos eram cuidadosamente construídos, mas faltavam linhas que pudessem conectá-los.

Assim, a música autêntica e mais consequente se encontrava entre duas possibilidades. Por um lado, havia o “fetichismo do material e do procedimento”<sup>269</sup> e, por outro, “a aleatoriedade deixada livre”, em comum, como ressalta Socha, “ambas fundamentam-se na hipóstase do fenômeno acústico, na ideologia de que o som individual bastaria por si só: ambas se tornam estranhas ao sujeito e ao tempo esteticamente construído.”<sup>270</sup> Entre essas duas, tendo em vista o quão problemáticas eram, para Adorno só o desespero poderia nos salvar. Essa situação desesperada se originava do fato de que, na música, as decisões ainda dependiam da “reação involuntária do ouvido do compositor”,<sup>271</sup> mas, ao mesmo tempo, essa reação já não era mais confiável. Frente a isso, Adorno se questiona se a música já não expressava aquele tipo de verdade tautológica e afirmativa sobre o mundo. Se é verdade que a superação dessas dificuldades expostas por Adorno é condição necessária para que a música diga a verdade, então a incapacidade em superá-las implica o seu estado ideológico.<sup>272</sup> A questão é se, no estágio

---

<sup>268</sup> Ibidem, p. 110.

<sup>269</sup> Ibidem, p. 112.

<sup>270</sup> SOCHA, E. *Música informal. Perspectivas atuais do conceito adorniano*, p. 149.

<sup>271</sup> ADORNO, T. *Schwierigkeiten*, p. 113.

<sup>272</sup> “Caberia deslindar a maneira pela qual a música pode ser ideologia: por intermédio da geração da falsa consciência, por meio da inflexão transfiguradora da existência banal, pela duplicação desta última e, antes de mais nada, por meio da afirmação abstrata” (ADORNO, T. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*, p. 406).

atual do mundo, tais dificuldades são de fato superáveis. É por isso que a música tem que encarar seriamente a possibilidade do seu “emudecimento”.<sup>273</sup>

## 2.4 O envelhecimento em perspectiva

Antes de tudo, seria fundamental entender a crítica adorniana como uma discussão da *tendência* à progressiva racionalização na música ocidental. Assim, os seus esforços se assemelham aos de Max Weber em *Os Fundamentos racionais e sociológicos da música*. Mas na medida em que essa tendência se efetiva, ergue-se com ela, na visão de Adorno, o risco de se perder o momento qualitativo (o caráter, a expressão, o sentido, tudo aquilo que se opõe aos problemas propriamente construtivos). Na terceira aula do curso de 1957, *Kriterien der neuen Musik*, Adorno se expressou de forma clara e cristalina:

Isso me leva de volta ao ensaio criticado por alguns de vocês ‘O envelhecimento da Música Nova’. O que eu realmente gostaria de ter expressado neste ensaio é precisamente o sentimento de que, através do progresso no domínio do material, finalmente, toda a música se iguala, o incomensurável é excluído [*abschneiden*] – para citar novamente Kierkegaard.<sup>274</sup>

Mais à frente, Adorno diz que “camadas inteiras do compor” corriam o risco de “se atrofiarem e que uma certa unidimensionalidade e um certo nivelamento” ameaçariam<sup>275</sup> os compositores.

A crítica de Adorno, portanto, tem a sua própria dialética. Ela não está preocupada em descrever um particular (a música de um compositor ou de um grupo de compositores), e sim um universal (uma tendência geral). Dessa perspectiva, a questão que se endereçava aos jovens compositores era em que medida esse universal se apresentava num particular específico, isso é, nas suas obras. No mesmo curso de 1957, agora na primeira aula, Adorno disse: “Até considero a verdadeira tarefa do que quero sugerir a vocês nesta preleção mostrar-lhes precisamente o preço deste progresso e advertir, diria eu, contra o passeio vazio e alegre que se encontra ao longo desta linha.”<sup>276</sup> A advertência valia sobretudo porque a tendência que empurrara a música para a serialização integral parecia a Adorno irrevogável. Isso é, o perigo da unidimensionalidade, do nivelamento, da homogeneização etc. do fenômeno musical

<sup>273</sup> ADORNO, T. *Schwierigkeiten*, p. 113.

<sup>274</sup> ADORNO, T. *Kriterien der Neuen Musik* (1957), p. 322.

<sup>275</sup> *Ibidem*, p. 322.

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 250.



continuar a existir. Assim, ele alertou: “Quem não tenta lidar com essa tendência em seu próprio trabalho reflexivo e consciente está definitivamente entregue à música ruim.”<sup>277</sup>

O ponto central para Adorno é que a racionalização total trazia consigo um momento de nivelamento, entendido por ele como a “negação do qualitativo”<sup>278</sup> e a manifestação da “submissão” e da “identidade”. A simples ideia, portanto, de se “derivar proporções musicais da mera soma de diferentes parâmetros musicais”<sup>279</sup> já representaria uma capitulação aos elementos regressivos dessa tendência em nome de uma quantificação própria dos processos racionalizantes. Ao mesmo tempo, no entanto, Adorno foi capaz de reconhecer o esforço de alguns que nadavam contra a corrente, ou melhor, contra a tendência geral:

E essa é a razão pela qual obras como *Marteau sans maître* e, se não estou enganado, também *Jüngerling*, de Stockhausen, parecem tão importantes, pois nelas, bem no ponto em que as tendências de racionalização são conduzidas mais longe, a consciência da necessidade da conservação do caráter me parece ser o mais forte.<sup>280</sup>

Obviamente, até mesmo esse reconhecimento levantava consigo uma certa suspeita. Adorno ainda conservava dúvidas com relação a esse movimento em direção ao qualitativo produzido pelos serialistas. Ele não precisaria ter se originado necessariamente de uma reação “ao problema do monótono, da falta de diferenciação dos complexos sucessivos e do problema da organização temporal”<sup>281</sup>, ou seja, de uma oposição categórica à tendência que se apresentava; tal movimento poderia muito bem ter sido derivado precisamente dos próprios problemas construtivos. Essa desconfiança adorniana mostra que, embora a regressão lhe parecesse claramente evidente, o progresso lhe era incerto e ameaçador.<sup>282</sup> Nesse sentido, o trabalho de Adorno foi mostrar aos jovens compositores aquilo contra o que se deveria lutar. Como diz Lydia Goehr: “É claro que nem tudo que afirma se mover se move realmente ou se move da maneira correta. Daí a urgência de Adorno em apontar a tendência de um movimento [...] para se degenerar em êxtase ideológico ou coletivo.”<sup>283</sup>

A segunda coisa que seria importante notar é a existência de um *gesto interpretativo* no interior dos ensaios abordados. Em “O envelhecimento da Música Nova”, o parágrafo final, que termina com a declaração do isolamento da obra e do artista, é antecedido pela consideração do envelhecimento não apenas como um “capítulo da história cultural, mas também como o

---

<sup>277</sup> Ibidem, p. 251.

<sup>278</sup> Ibidem, p. 353.

<sup>279</sup> Ibidem, p. 350.

<sup>280</sup> Ibidem, p. 353.

<sup>281</sup> Ibidem, p. 353.

<sup>282</sup> Cf. DAHLHAUS, C. Progress and the avant garde. *Schoenberg and the new music: essays by Carl Dahlhaus*, p. 22

<sup>283</sup> GOEHR, L. *Doppelbewegung*, p. 6.

sintoma de uma condição na qual não é permitido aos homens expressar a sua própria condição<sup>284</sup>. No ensaio “Música e técnica”, o encerramento da primeira parte, a parte propriamente crítica do texto, é precedido por um comentário sobre a leitura silenciosa, entendida como uma forma de corrigir o nivelamento entre o composto e a sua aparência e de salvar o conteúdo composicional das obras. “Dificuldades”, por sua vez, termina com a consideração do emudecimento da música enquanto uma situação dada, cuja “superação” envolveria um esforço hercúleo de tornar enunciável o seu próprio emudecimento.

Esse mesmo gesto se faz presente nos textos que analisamos no primeiro capítulo. Em “Arnold Schönberg. Worte des Gedenkens”, disfarçado sob o silêncio da morte, a música de Schönberg aparece como aquela que aceitara o desafio imposto às obras contemporâneas, retirando assim a sua força justamente do perigo desse silenciar. Em “Arnold Schönberg (1874-1951)”, semelhantemente ao que ocorre no ensaio “Música e técnica”, o parágrafo final é precedido por uma discussão sobre a cor, a excitação sensorial e, novamente, a leitura silenciosa. Além disso, segundo Adorno, na obra tardia de Schönberg, a espiritualização da arte procuraria a própria dissolução. Isso estaria relacionado a uma certa tendência para o silêncio. No último texto analisado no primeiro capítulo, tal tendência é exemplificada no op. 47 e nos meios técnicos compositivos empregados por Schönberg na sua realização.

Existe, portanto, uma certa unidade crítica que se expressa sobretudo no desafio imposto à música dos jovens compositores: fazer o silêncio soar! No entanto, a tendência objetivante parecia reforçar cada vez mais esse estado emudecido num momento em que seria necessária uma força capaz de tirar dele o seu próprio som, algo semelhante ao que fora feito por Beckett na literatura: “O que Beckett expressa em seus dramas e sobretudo em seus romances que às vezes murmuram [*rauschen*] como a música tem a sua verdade para a própria música.”<sup>285</sup> Esse déficit formativo se devia em grande parte à fidelidade aos sistemas compositivos e à concentração na mera disposição dos materiais. Faltaria, portanto, algo sem o qual a enunciação do emudecimento não poderia se realizar.

Para compreendermos melhor o que está em jogo aqui seria proveitoso olharmos para uma conferência proferida por Adorno cujo título é “Anmerkungen zum philosophischen Denken” (1964). Na parte introdutória, Adorno expôs o que ele entendia por pensamento filosófico: um certo comportamento do pensamento. O que o caracterizaria seria a reflexão sobre os fins, especialmente exemplificada na pergunta pelo velado, e não apenas uma

---

<sup>284</sup> ADORNO, T. Das Altern der Neuen Musik, p. 166.

<sup>285</sup> ADORNO, T. Schwierigkeiten. *Impromptus*, p. 113.

preocupação com o fornecimento de métodos nem o conhecimento de relações de natureza meio-fim. Se, por um lado, o pensamento filosófico é descrito como uma postura que não toma nada que venha ao seu encontro por garantido ou como autoevidente, por outro lado, Adorno destacou que o filósofo, por vezes, apresentava um comportamento, em certo sentido, ingênuo: uma devoção à imediaticidade da vida.

O que nos interessa nessa discussão é que, ao se referir ao comportamento ingênuo do filósofo, Adorno mencionou que o *envelhecimento* da filosofia estaria relacionado a essa mudança no comportamento do pensamento. Além de se utilizar do termo envelhecimento, Adorno empregou também a palavra *Obsoleszenz* para descrever o mesmo fenômeno. Podemos dizer que, para Adorno, o *envelhecimento* da filosofia é o mesmo que a sua *obsolescência*. O que ele entende com isso fica mais claro na sequência, quando destaca a “independização” do pensamento da coisa mesma que, embora tenha possibilitado um “inestimável avanço em relação à consciência primitiva”, tornou o próprio pensar “presa da coisificação”, ou seja, ele se coagulou em “método autocrático”<sup>286</sup> (*espiritualização*).

Esse tipo de pensar “alienado de seu conteúdo objetivo” é o que Adorno chamou de “formalizado”.<sup>287</sup> Ele teria a sua expressão mais adequada nas “máquinas cibernéticas”, cujas realizações provariam a nulidade desse tipo de pensar, já que elas seriam capazes de executar bem melhor “algumas das coisas que constituíram o orgulho do método da razão subjetiva”:

Se aqueles [os sujeitos pensantes] se tornam apaixonadamente órgãos de tal formalização, cessam, virtualmente, de ser sujeitos. Assemelham-se às máquinas como cópias imperfeitas destas. O pensar filosófico só começa quando não se contenta com conhecimentos que se deixam abstrair e dos quais nada mais se retira além daquilo que se colocou neles.<sup>288</sup>

É bem provável que a crítica empreendida nessa conferência por Adorno ao pensar formalizado e formalizador tenha sido, curiosamente, influenciada pela realizada cinco meses antes e intitulada “Dificuldades no compor”. Na parte final do ensaio homônimo surge essa mesma configuração de problemas. Primeiro, Adorno afirma que o serialismo integral está de acordo com a tendência que perpassa toda a sociedade: a racionalização progressiva. Então é mencionado o problema da coisificação que, segundo Adorno, já era perceptível na técnica dodecafônica. Na sequência, ele ilustra a coagulação em método autocrático através da história, muitas vezes citada, de um jovem que lhe teria apresentado em Darmstadt uma peça, cuja forma havia sido construída por correspondências “factuais” e não propriamente musicais. Em

---

<sup>286</sup> ADORNO, T. Observações sobre o pensamento filosófico. *Palavras e sinais. Modelos críticos 2*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995, p. 15.

<sup>287</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>288</sup> *Ibidem*, p. 16.

seguida, o computador – a máquina cibernética – é apresentado como um meio mais apropriado para se compor dessa forma:

Se, seriamente, a única coisa a fazer fosse compor o que está no interior de uma tal série – a piada é tão boba quanto a coisa mesma – poder-se-ia compor melhor com um computador eletrônico do que empregando um compositor [...] Ele está sujeito a uma legalidade que lhe é estranha e que dificilmente consegue alcançar. A música resultante, no entanto, torna-se surda e vazia. Literalmente, o que eu previ há anos atrás como o envelhecimento da Música Nova se concretizou.<sup>289</sup>

Ora, o envelhecimento da Música Nova, a sua obsolescência, assim como ocorria com o pensamento filosófico, tinha a ver sobretudo com uma mudança no processo compositivo. Como veremos, era justamente a reflexão sobre essa mudança que impulsionara a crítica adorniana via o jovem Schönberg. Assim como o envelhecimento da filosofia estava ligado a um processo de abandono de um tipo de atitude do pensamento filosófico, na música, a sua obsolescência estaria ligada ao abandono daquele tipo de comportamento weberniano descrito belamente por Adorno. Nas palavras de Dahlhaus:

Um compositor que, pelo fato de um complexo de sons poder ser deduzido da série harmônica, se acredita dispensado da necessidade de fazer as notas “falarem” por meio de seu próprio esforço subjetivo, sacrifica a razão musical a uma quimera [...] adornada de uma forma pseudocientífica.<sup>290</sup>

A crítica aos jovens compositores, que se expressa no conceito de envelhecimento, pode ser entendida como crítica ao pensamento formalizador na música. O mais importante de tal crítica, perdoados os seus supostos exageros, está no fato de ela projetar um outro tipo de comportamento compositivo, ligado sobretudo à construção de um sentido propriamente musical que se inicia onde o comportamento formalizador cessa. Assim, a sempre citada discussão com Goeyvaerts adquire uma nova perspectiva. Os comentários feitos por Adorno à peça do jovem compositor podem ser vistos dialeticamente tanto como um elogio ao pensamento formalizador que havia se efetivado energicamente na sua *Sonata para dois pianos*, como também uma censura por ele ter se dado por satisfeito justamente onde deveria começar. Não estava em questão um repúdio ao experimento, e sim a indicação daquilo que lhe faltara, a integração “na experiência musical viva”<sup>291</sup>, a única que seria capaz de promover também a sua transformação.

Essa crítica tem raízes mais profundas. Na *Filosofia da nova música*, por exemplo, Adorno havia sugerido que já a técnica dodecafônica realizaria finalmente um “anseio nascido nos primórdios da época burguesa: capturar de forma ordenada tudo o que soa e dissolver a

---

<sup>289</sup> ADORNO, T. Dificuldades, p. 109.

<sup>290</sup> DAHLHAUS, C. Tonality: structure or process?, p. 65.

<sup>291</sup> ADORNO, T. Vers une musique informelle, p. 441.

essência mágica da música na razão humana”.<sup>292</sup> Em outras palavras, “dado o movimento do esclarecimento, há muito existe uma tendência de se mover em direção ao meramente mecânico e tecnológico e, portanto, em direção à racionalidade reificada”.<sup>293</sup> Isso fica mais claro na sequência, quando Adorno afirma que o ideal do qual a técnica dodecafônica se aproxima é o da exclusão de tudo aquilo que lhe seja heterônomo e que “não se integre no seu *continuum*”.<sup>294</sup> O elemento mágico da música (o incomensurável<sup>295</sup>) está relacionado à sua não-intencionalidade, à fluidez constitutiva dos seus sons. Como esses são inarticulados, não se ancoram em algo determinado, possibilitam aquela qualidade que Busoni notara tão bem: a música levita. Como nós vimos no tópico 2.2, a racionalização progressiva envolveria também a fixação e um esforço constante de diminuição daquilo que permanecia indeterminado.<sup>296</sup>

A exclusão do heterônomo, portanto, funcionaria como uma espécie de edulcoração. Schönberg se referiu a esse fenômeno nos seguintes termos: “Querendo obter a tonalidade, é preciso esforçar-se por ela com todos os meios oportunos; nas modulações não que ser respeitadas certas proporções, conforme os clássicos de fato o fizeram; e devem ser omitidos elementos *os quais não se possa vincular* [*nicht zu binden sind*], empregando somente *os que se incluem docilmente*”.<sup>297</sup> Ora, “dissolver a essência mágica da música na razão humana” não significa outra coisa senão transformar os elementos que não se vinculam facilmente em elementos de inclusão dócil. Se são dóceis, eles já não comunicam aquele tipo de resistência que obrigara Webern a se aproximar de cada som com temor e tremor. Se, por um lado, a técnica apazigua e dociliza o impulso hesitante da música, por outro, caberia ao imperioso trabalho da forma – *composição* – o seu fortalecimento. O trabalho compositivo agiria como uma instância crítica dos próprios sistemas compositivos, assinalando aquilo que lhes seria falso: o seu momento de identidade. É isso que encontramos no op. 47 de Schönberg, a composição busca unir aquilo que o sistema deixou de fora e desagregar o que se introduz mansamente.

O recrudescimento do poder sugestivo dos sistemas disponíveis ao compositor exigiria como contrapartida uma maior força formativa que, segundo Adorno, havia se encolhido na música dos jovens compositores, já que haviam optado por uma ideia de exatidão (*Stimmigkeit*) matemática. Nesse cenário, a figura do jovem Schönberg aparece como um contraponto a esse

<sup>292</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 57 (tradução ligeiramente alterada).

<sup>293</sup> GOEHR, L. *Doppelbewegung*, p. 35.

<sup>294</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 58.

<sup>295</sup> Cf. ADORNO, T. *Kierkegaard: construção do estético*, p. 230.

<sup>296</sup> Cf. ADORNO, T. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnung, ein Entwurf und zwei Schemata*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, p. 215.

<sup>297</sup> SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 543 (grifo nosso). Nas palavras de Adorno: “As obras de arte organizam o não-organizado” (ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 279).

modelo, pois nas suas obras se registraria o esforço do compositor de se contrapor à compulsão exercida pelo sistema construtivo, no seu caso, a tonalidade. Nesse sentido, ele não só representaria aquele passo além do formativo, como também a efetivação de uma dialética que aparece na sua forma mais austera no op. 47, mas que já se faz presente nas suas obras iniciais: na negação à identificação integral ao sistema, a composição se tornou crítica ao que lhe condicionava.

Como já foi mencionado, Adorno encara o envelhecimento da Música Nova não apenas como um capítulo da história cultural. A sua verdadeira dimensão se torna patente quando nos deparamos, por exemplo, com a seguinte passagem:

É evidente que ainda não se alcançou inteiramente a integração da consciência e do tempo livre. Os interesses reais do indivíduo são suficientemente fortes para, dentro de certos limites, resistir à apreensão [*Erfassung*] total. Isto coincidiria com o prognóstico social, segundo o qual, uma sociedade, cujas contradições fundamentais permanecem inalteradas, também não pode ser totalmente integrada pela consciência.<sup>298</sup>

Adorno assinala a existência de um certo elemento antagônico que resistiria à “apreensão total”, a despeito do emprego de todo o aparato. Embora os indivíduos consumissem o que lhes era oferecido pela indústria cultural, faziam-no, todavia, com uma espécie de desconfiança e reserva. Isso apontava para uma não integração total das consciências individuais e do tempo livre das pessoas aos esquemas totalizantes da indústria cultural. Haveria, socialmente falando, um elemento resistente, heterônomo, cuja existência permitiria um vislumbre numa possibilidade de emancipação.

Frente a essa consideração, a música dos jovens compositores, submetida ao sistema integral, encontrava-se numa situação desconfortável. Na exclusão do heterônomo e na busca pela pura identidade, a composição se aproximava daquele ideal de dominação que ainda não havia se realizado nem mesmo na relação entre indústria cultural e consciência individual. Não por acaso, Adorno, ao tratar da técnica dodecafônica, relembrou Spengler, para quem o domínio exercido no campo da música por compositores como Bach e Mozart deveria servir como referência ao domínio sobre “os meios do tempo presente”: “as eleições e a imprensa”.<sup>299</sup> Assim, conclui Adorno, Spengler teria prognosticado que “a ciência ocidental tardia” teria “os rasgos da grande arte do contraponto”.<sup>300</sup> O domínio exercido no campo intramusical fora visto como a ambição da própria ciência.

---

<sup>298</sup> ADORNO, T. Tempo livre. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 81.

<sup>299</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 58.

<sup>300</sup> *Ibidem*, p. 58.

Se levarmos isso em consideração, podemos dizer que, na medida em que a *música informal* pode ser tida como uma “imagem da liberdade”<sup>301</sup>, o ideal da música totalmente determinada do serialismo integral pode ser lido como uma *música informal* às avessas. Registrar-se-ia aqui o seu momento ideológico, cuja origem não se devia à “inflexão transfiguradora da existência banal” – contra a qual se movera o expressionismo de Schönberg –, e sim à duplicação e à afirmação de tal existência. Quanto mais a música se aproxima do ideal da determinação total ou se torna ela mesma um ideal desta, mais ela é confrontada pelo silêncio, pelo seu emudecimento, cuja superação consistiria na verdadeira quadratura de círculo: a produção da *verbindliche Unverbindlichkeit*<sup>302</sup>. Em outras palavras, Adorno entendeu que, na situação em que a música se encontrava, era imprescindível a *força* de um gesto como aquele registrado nas obras do jovem Schönberg.

---

<sup>301</sup> ADORNO, T. *Vers une musique informelle*, p. 441.

<sup>302</sup> Cabe mencionar que em “*Vers une musique informelle*”, a “antinomia” que se apresenta não é aquela entre a *Verbindlichkeit* e a *Unverbindlichkeit*, e sim a formada entre *Verbindlichkeit* e a *Freiheit* (cf. ADORNO, T. *Vers une musique informelle*, p. 402). Constata-se que a *Unverbindlichkeit* e a *Freiheit* estão igualmente contrapostas à *Verbindlichkeit*; de certa perspectiva, possuem a mesma acepção. Isso confere mais peso ainda ao sentido do *unverbindlich* na análise do op. 47, por exemplo. O aparecimento do heterônimo (*unverbindlich*) ligado a um comportamento objetivo dos elementos musicais será a base das análises que realizaremos no quarto capítulo. Embora tenha sido Schönberg o compositor, são os componentes propriamente musicais que rompem com o silêncio. É ilusão pensar que Schönberg fala alguma coisa através da sua música, ali quem fala é a natureza emudecida!

### 3 O JOVEM SCHÖNBERG

Em 1955, quando Adorno propôs a Steinecke um curso sobre o jovem Schönberg, ele tinha em mente apresentar aos jovens compositores alguns elementos que *da perspectiva da composição atual* podiam ser considerados decisivos. Ele mobilizou o jovem Schönberg em prol dos problemas e dificuldades envolvidas no trabalho compositivo de então. Não estava em questão a sua avaliação como uma figura histórica, mas a forma como nele haviam se resolvido alguns problemas que, por uma série de motivos, eram contemporâneos aos jovens compositores.

A atualidade do jovem Schönberg pode ser considerada como negativa. Não é que as formas, o sistema, os procedimentos que ele empregara fossem atuais em si, mas enquanto oposição a uma situação descrita por Adorno como envelhecida. Para compreendermos o papel que cabe aqui ao jovem Schönberg, nos parece importante considerá-lo como parte de um gesto mais amplo. No primeiro capítulo, descrevemos esse gesto como aquilo que une o op. 6 ao op. 47. Ocorre aqui algo muito significativo para nós no que diz respeito à hipótese de uma interpretação gestual. Quando Adorno, principalmente nos textos que buscam justificar a técnica dodecafônica, escreveu sobre o até então Schönberg tardio, isto é, dodecafônico, ele tentou mostrar como os seus procedimentos estavam ligados a uma experiência que se consolidara nas suas obras da juventude. Agora, quando Adorno comentou sobre o jovem Schönberg, especialmente nas preleções de 1955, que veremos no próximo capítulo, ele exibiu como as obras tardias revelavam a verdadeira substância das obras iniciais. Isso evoca a frase de Valéry que Adorno havia escolhido como epígrafe do seu ensaio “Música e nova música”: “O melhor no novo corresponde a um desejo antigo”.<sup>1</sup> Seja como for, vale para nós a seguinte sentença: indagar-se pela atualidade das obras da juventude de Schönberg também é questionar-se por aquilo que existe do jovem Schönberg no tardio.

---

<sup>1</sup> VALÉRY, P, R apud ADORNO, T. Música e nova música. *Quasi uma fantasia*, p. 349.



### 3.1 O jovem Schönberg antes de 1950

Ao final da década de 1920 e início da de 1930, Adorno lidou intensamente com questões ligadas à técnica dodecafônica. Num grande número de textos e análises musicais dessa época, ele se esforçou por demonstrar a especificidade dessa técnica. O seu empenho em delimitar o espaço ocupado pelo dodecafonismo foi incitado principalmente por uma necessidade de diferenciação. É importante nos lembrarmos do que foi dito no texto que analisamos no capítulo anterior sobre as dificuldades no ato de compor. Nele é afirmado que a partir de 1920 os compositores criaram sistemas que auxiliavam na construção da objetividade musical. Naquela oportunidade, explicamos que a técnica criada por Schönberg poderia ser entendida dentro desse contexto. Mas o dodecafonismo não foi o único sistema que havia surgido nesse período. Adorno salientou que o dodecafonismo não podia ser confundido com os outros sistemas ou estilos, nem podia ser contado como mais uma tendência musical da época, pois seria musicalmente superior e o mais adequado às obrigações históricas da música. Para ele, portanto, existia algo que diferenciava substancialmente os esforços de Schönberg e a sua escola das tentativas dos outros compositores.

Uma boa forma de nos aproximarmos dessa questão é a partir de uma série de definições enciclopédicas que Adorno forneceu sobre a Música Nova em 1942. O artigo que temos em mente é o “Musikalische neue Sachlichkeit”:

Termo genérico para todas as tendências da Música Nova contrárias ao romantismo e até certo ponto contrárias também ao expressionismo. Este termo inclui músicas de diferentes escolas e com diferentes intenções: grande parte da obra de Stravinsky e Hindemith, o *Songstil* de Kurt Weill, uma série de obras de Křenek e, num determinado sentido, a música dodecafônica.<sup>2</sup>

Aquilo que Adorno descreveu no seu texto sobre as dificuldades no compor como um processo de desoneração tem o seu impulso inicial numa reação contra o expressionismo. Assim, a *neue Sachlichkeit* é compreendida como um chamado à ordem depois do “alargamento das possibilidades”<sup>3</sup> realizado pelos “movimentos artísticos revolucionários” por volta de 1910. No entanto, ao final do seu artigo, Adorno deixa bem claro que, quando utilizado num sentido mais rigoroso, seria mais adequado excluir o dodecafonismo e o neoclassicismo desse conceito. O dodecafonismo possuía aspectos em comum com a *neue Sachlichkeit*, pois compartilhara o mesmo impulso; todavia esses elementos não eram o suficiente para encaixá-lo perfeitamente

<sup>2</sup> ADORNO, T. Neuzehn Beiträge über neue Musik. *Musikalische Schriften V*, p. 62.

<sup>3</sup> ADORNO, T. *Teoria Estética*, p. 11.

nessa tendência. A questão está em saber no que a técnica criada por Schönberg se desviava dessa orientação geral.

Na *Filosofia da nova música*, Adorno definiu a *Sachlichkeit* como um outro modo de ser do expressionismo.<sup>4</sup> Embora o dodecafonismo havia sido uma reação à falsidade do individualismo expressionista, essa reação não era uma simples negação, mas uma suprassunção, de tal modo que a pergunta pelo pertencimento do dodecafonismo à *neue Sachlichkeit* tem a ver com aquilo que ele ainda conservava do expressionismo. A resposta de Adorno não deixa de ser curiosa, pois, segundo ele, o que permanecia do expressionismo no dodecafonismo era a própria *Sachlichkeit*. Portanto, o que diferenciaria o dodecafonismo da *neue Sachlichkeit* seria a própria compreensão de como é possível se alcançar a objetividade musical.

Ao contrário dos compositores mais representativos da *neue Sachlichkeit*, como Hindemith e Křenek, Schönberg parece ter entendido a necessidade de se sair do momento expressionista de uma maneira bem diversa. Para aqueles, tratava-se sobretudo de uma refuncionalização, no sentido de se buscar uma maior relação entre a música e o público. Para isso, era necessário romper com o individualismo romântico e os excessos expressionistas, como, por exemplo, o isolamento do artista criativo, que o tornara independente do efeito e do impacto do mundo exterior. No caso de Schönberg não se tratava de restabelecer o contato com o público, nem mesmo de tornar a música mais compreensiva. Para ele, a saída do momento expressionista tinha a ver com um mergulho na lógica daquelas composições. Segundo o compositor: “O desejo de um controle consciente dos novos meios e formas surgirá na mente de todo o artista, e ele desejará conhecer conscientemente as leis e regras que governam as formas que ele concebeu ‘como em um sonho’.”<sup>5</sup> Ele parece não ter dúvidas da existência de uma lógica “secreta” que governava essas obras, cujo conhecimento implicaria uma mudança da própria postura do compositor. Ora, isto quer dizer que o mergulho na subjetividade compositiva, que foi visto como o isolamento do artista, não estivera desvinculado de uma objetividade que se encontrava, quase que por um acaso, nos excessos do expressionismo. Por esse motivo, Adorno afirmou na *Filosofia da nova música* que “toda a coerência expressionista que desafia as categorias tradicionais da obra de arte aspira por sua própria natureza a poder ser tal como é e não de outra maneira, e com isto aspira, pois, à exatidão da organização”.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Cf. ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 47.

<sup>5</sup> SCHÖNBERG, A. Composition with Twelve Tones. “*Stile herrschen, Gedanken siegen*”, p. 164.

<sup>6</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 46.

A *Sachlichkeit*, enquanto um outro modo de ser do expressionismo, é o expressionismo elevado à consciência de si mesmo e, por isso, não deve ser entendida como um movimento que apenas negava o anterior, mas como continuidade das tendências progressivas que já tinham se mostrado no próprio expressionismo. Por capturar aquilo que havia de verdadeiro no expressionismo e não julgá-lo simplesmente como algo desastroso e destrutivo para a vida musical alemã, a *Sachlichkeit* schönberguiana não assumiu a postura reacionária própria de compositores como Hindemith e Křenek.<sup>7</sup> Nesse sentido, Schönberg concebeu que no interior da subjetividade já se encontrava a mediação musical objetiva e, portanto, não era preciso abrir mão nem dos seus elevados padrões técnicos e nem das suas pretensões artísticas individuais.

### 3.1.1 Zur Zwölftontechnik (1929)

Em 1924, Erwin Stein, um dos alunos de Schönberg, publicou na *Musikblätter des Anbruch* e na antologia *Von Neuer Musik* um dos primeiros artigos que promoveu a divulgação da técnica dodecafônica para o público em geral. Mas isso não impediu que a técnica recém formulada sofresse com a má compreensão e um certo desprezo por parte do público, que via no procedimento dodecafônico tanto um esforço matemático, cerebral e, conseqüentemente, antiartístico, quanto algo imposto aleatoriamente sobre a forma musical tradicional. Assim, o círculo mais próximo de Schönberg tomou como uma de suas tarefas demonstrar a necessidade de um tal procedimento e justificar o seu desenvolvimento. “Zur Zwölftontechnik” pode ser entendido dentro desses esforços.

Adorno iniciou o seu texto com uma interpretação da situação musical daquela época. Ele partiu de uma tese bem próxima da que Křenek tinha defendido em 1927 em “‘Neue Sachlichkeit’ in der Musik”, ou seja, que a música alemã sofria nos últimos vinte anos um processo de decomposição [*Zersetzung*] do seu material, e o responsável por isso teria sido Schönberg. Mas, para Křenek, o que queria dizer que Schönberg e a sua música realizava a decomposição do material musical? Significa que a sua música dos últimos vinte anos produzia a “destruição de toda a substância musical já dada”.<sup>8</sup> Mas uma vez desintegrado, se colocou um problema para cada compositor: de que forma o material poderia ser unido apropriadamente

<sup>7</sup> Cf. KŘENEK, E. Neue Sachlichkeit in der Musik. *Internationale Revue i 10*, Amsterdam, v. 1, n.6, p. 216-218, junho 1927.

<sup>8</sup> ADORNO, T. Zur Zwölftontechnik. *Musikalische Schriften V*, p. 363.

mais uma vez? A resposta de Křenek e dos demais compositores da *neue Sachlichkeit* foi reacionária, pois, segundo seus principais representantes, essa unidade deveria ser restituída através da utilização “de meios que já haviam sido empregados anteriormente.”<sup>9</sup>

A diferença da interpretação adorniana para a de Křenek pode ser captada através da escolha do termo utilizado para descrever o estágio do material. Para Křenek tratava de *Zersetzung* enquanto que, para Adorno, era uma questão de *Zerfall*. Embora os dois tenham percebido que a música de Schönberg repercutia interiormente na formação do material, a maneira como eles determinaram essa influência diz muito a respeito das expectativas que possuíam em relação às possibilidades de uma reunificação. Para Křenek, os meios tradicionais eram mais apropriados à apresentação por serem mais conformes à natureza do material musical. É como se Křenek desse a entender que Schönberg havia se utilizado de algo dado pela natureza, e através de uma série de manipulações o deteriorou, o acusava, portanto, “de violar as leis naturais da música”.<sup>10</sup> Consequentemente, o material perdeu a vida que antes tinha, murchou, morreu. A tarefa da *neue Sachlichkeit* seria restaurar a vida desse material, trazê-lo de volta àquilo que lhe garantiria vivacidade.

Ao contrário, Adorno parece se afastar dessa superstição. Ou seja, a desintegração produzida por Schönberg havia sido, antes de tudo, a desintegração da ideia de que os meios artísticos tradicionais fossem natureza. Ele os revelara como *segunda* natureza, fruto do trabalho humano sobre o material. O efeito da sua música foi a destituição do caráter de naturalidade das formas tradicionais. Como consequência, nenhuma tentativa de se estabelecer um sistema ou método de organização sobre esse material desagregado podia reivindicar para si algo como uma objetividade de fato: “permanece desintegrado como se desintegrou; nenhum vínculo natural, exceto o da afinação temperada e o retorno dos mesmos tons de acordo com as oitavas”.<sup>11</sup> Por esse motivo a *neue Sachlichkeit* mereceria ser considerada não só como um movimento de reação, mas também de retrocesso. Isso não se devia apenas a um conceito de progresso que permaneceria subentendido, mas, antes de tudo, a uma crença num vínculo objetivo e em determinações objetivas que o material não oferece de fato.

O problema da *neue Sachlichkeit* não era apenas as suas pretensões restaurativas, mas a ideia de que era possível impor uma ordem que se fundamentasse nas propriedades naturais do material. Se isso é verdade e se a *Sachlichkeit* schönberguiana se diferenciara substancialmente daquela, então a finalidade da técnica dodecafônica não podia ser a da construção de uma ordem

<sup>9</sup> KŘENEK, E. ‘Neue Sachlichkeit’ in der Musik, p. 216.

<sup>10</sup> ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*, p. 7.

<sup>11</sup> ADORNO, T. *Zur Zwölftontechnik*, p. 363.

no material, pois, se assim o fosse, ela seria tão deletéria quanto qualquer outra técnica ou sistema. Devemos ter em mente o enunciado adorniano de que aquilo que fora desagregado tinha que permanecer assim, pois qualquer tentativa de impor uma ordem sobre ele era – e continua a ser – restaurativa e arbitrária. Se não se tratava de impor um ordenamento ao material, para que, então, o dodecafonia? Adorno entendeu em 1929 algo que só seria formulado tardiamente por Schönberg com os seguintes dizeres: “Nada é dado por esse método, mas muito é retirado.”<sup>12</sup> Nessa afirmação aparentemente inofensiva, a essência da técnica dodecafônica é revelada. Ao falar que nada é dado por essa técnica, Schönberg a desvincula de um procedimento positivo. Nas palavras de Adorno, “ela não tenta transformar este material desintegrado subitamente em uma ordem que seria necessariamente vazia, mas sim erradica a última ilusão de ordem nele contida a fim de criar um espaço para a fantasia construtiva”.<sup>13</sup> Ou seja, ela era o aprofundamento daquele processo que, segundo Křenek, se iniciara vinte anos antes.

Essa demarcação temporal não tem apenas um papel retórico. Como o texto de Křenek é de 1927, para ele, o período de desintegração do material teria se iniciado por volta de 1907. Essa data corresponde exatamente à época em que Schönberg havia composto o seu *Segundo quarteto de cordas*, op. 10. Assim, o que Křenek tinha em mente ao falar de decomposição do material musical relacionava-se com a dissolução da tonalidade e as suas consequências para as formas tradicionais. A sua crítica foi condicionada por aquilo que lhe aparecera como um fundamento incontestado da música: a tonalidade. No entanto, Adorno sustentou que o processo de desintegração que culminara na técnica dodecafônica era anterior a esse período. Tal processo teria se iniciado entre o final do século XIX e o começo do XX. Ou seja, no período do jovem Schönberg. Essa ideia defendida por Adorno se contrapõe radicalmente àquilo que costumeiramente se lê nos manuais de história. Neles frequentemente é afirmado que a música inicial de Schönberg seria uma continuidade do pós-romantismo alemão. Grout e Palisca, por exemplo, iniciam o comentário sobre Schönberg da seguinte maneira:

O movimento que, em virtude do seu caráter radical, mais atenções despertou na primeira metade do século XX, teve origem na música do pós-romantismo na Alemanha. A primeira obra importante de Arnold Schönberg (1874-1951), o sexteto de cordas *Verklärte Nacht* (1899), é num estilo cromático claramente filiado ao *Tristão*, enquanto o poema sinfônico *Pelleas und Melisande* (1903) está mais próximo de Strauss. Com a gigantesca cantata sinfônica *Gurre-Lieder*, para cinco solistas, narrador, quatro coros e grande orquestra (1901, orquestração terminada em 1911), Schönberg foi ainda mais longe do que Mahler e Strauss na extensão e complexidade da partitura e mais longe do que Wagner na violência romântica da expressão.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> SCHÖNBERG, A. *Composition with Twelve Tones*, p. 168.

<sup>13</sup> ADORNO, T. *Zur Zwölftontechnik*, p. 364.

<sup>14</sup> GROUT, D.; PALISCA, C. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001, p. 729.

De acordo com Adorno, Schönberg havia se distanciado de tudo aquilo que os manuais caracterizam como pós-romantismo, wagnerianismo, romantismo tardio ou, de uma forma geral, de *neudeutsche Schule*. Isso não significava que o material pós-romântico não tenha deixado marcas em sua música, e sim que, ao recebê-lo, Schönberg não o tomara por algo pronto e acabado. A sua forma de tratá-lo é substancialmente diversa da que havia caracterizado os compositores que se identificavam com essa tendência. Um exemplo disso seria a sua perspectiva harmônica. Não é equivocado associar o pós-romantismo à expansão harmônica provocada principalmente pela obra de Wagner. O cromatismo é uma característica marcante dessa produção. No caso de Schönberg a situação é diversa. Adorno argumenta que “a harmonia do jovem Schönberg se caracteriza mais pela sua riqueza de graus harmônicos do que pelo cromatismo.”<sup>15</sup> Detalharemos essa questão mais adiante. Por ora é importante ter-se em mente que uma das consequências do cromatismo tinha sido a produção de um fluxo sonoro indiferenciado. Isso ocorria devido a uma tendência modulatória constante, em que os graus perdiam as distinções qualitativas. As exceções eram os acordes dominantes e as tensões que se relacionavam a ele e à tônica. Esses dois graus, ao contrário dos demais, foram ainda mais fortalecidos pelo cromatismo pós-romântico.

Schönberg assumiu uma posição contrária a essa falta de qualidade do fluxo harmônico e à funcionalização harmônica em torno de um percurso que conduzia de dominante a dominante ou de tônica a tônica.<sup>16</sup> Ele se contrapôs a esses procedimentos ao fortalecer os graus que, no cromatismo neorromântico, tinham se tornado desprovidos de qualidade. No seu *Tratado de harmonia*, por exemplo, essa diferença fica evidente. No capítulo em que ele trata dos acordes estranhos à escala, podemos ter uma visão bem clara da maneira particular como esse problema foi encarado. Logo no início, Schönberg deixa claro que não compactuava com a ideia de que a expansão harmônica da tonalidade tinha se dado por um processo de cromatização, mas por algo inerente à própria escala:

Os modos maior e menor já possuem em si todas aquelas possibilidades estranhas à escala, as quais, historicamente, foram aos poucos introduzindo-se neles. E apenas na época antiga da música homofônica, que limitava-se em média a três ou quatro graus harmônicos, tais possibilidades foram menos, ou de maneira nenhuma, utilizadas. E

<sup>15</sup> ADORNO, T. Zur Zwölftontechnik, p. 365.

<sup>16</sup> “Quanto mais a harmonia se desenvolve, mais a narrativa se acelera, mais rápida se torna a exposição. Pois, cada vez mais, não são meras ideias que se justapõem em sequência, e sim complexos inteiros; e essa narrativa acelerada exige uma pontuação mais rica, uma separação mais rigorosa das partes, uma dinâmica harmônica mais fértil em graus, a fim de tornar mais nítido o realçar da articulação geral e da distinção entre coisa principais e secundárias. Neste ponto, os graus de afinidades mais próximas não mais delimitam, apenas enlaçam-se e fluem uns dos outros. Luzes mais penetrantes, sombras mais obscuras: a isto servem esses acordes mais distantes” (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 325).

caíram no esquecimento. Mas elas estão dentro dos dois modos atuais; portanto, não precisam ser tratadas como casos especiais, e sim trazidas à tona.<sup>17</sup>

É justamente esse “trazer à tona” que havia distinguido a atitude de Schönberg das dos demais compositores. O seu progresso harmônico tinha a ver com o fortalecimento dos fenômenos próprios da escala. Tratava-se de recuperar aquelas possibilidades esquecidas no período da música homofônica. Dessa recuperação, resultaram “novos” acordes, que ampliaram consideravelmente o campo harmônico tradicional. Só depois de restaurado o valor expressivo desses acordes, eles foram empregados dentro do material propriamente cromático.

Adorno, se utilizando de uma expressão criada por Redlich, descreve a estratégia composicional do jovem Schönberg: “matizar o material cromático”. O fortalecimento dos graus vizinhos [*Nebenstufen*], enquanto resistência a aceitar um material achatado pelo cromatismo, se provou fundamental para o progresso harmônico: “Com a emancipação do cromatismo da tonalidade – que só foi possível através da matização e não através do cromatismo modulatório e enarmônico – o essencial da técnica dodecafônica já foi encontrado”.<sup>18</sup> Da união entre o material ressignificado e o cromatismo foi que se abriu no horizonte a possibilidade de uma superação real do sistema tonal, algo que, segundo Adorno, o cromatismo por si só não fora capaz de realizar.

A consequência desse enriquecimento harmônico<sup>19</sup> através do emprego dos *Nebenstufen* consistiu na aquisição por parte dos acordes e do material em geral de um caráter tão único que a mera repetição não conseguia recuperar aquilo que fora trazido pela sua primeira aparição. Assim a repetição se tornou supérflua, já que empobrecia aquilo que se apresentara inicialmente como pleno de sentido. A sensibilidade que já se mostra no jovem Schönberg contra a repetição e que mais tarde será tratada por ele em termos jocosos, não é nada mais do que a percepção de algo que, de fato, não se deixava repetir. Daí a necessidade de uma constante variação. Portanto, já se apresentavam no jovem Schönberg os elementos centrais da técnica dodecafônica. Como mostra Adorno, a união desses três elementos – “a cromatismo matizada”, os graus fortalecidos e a sensibilidade contra a repetição – já prefigurava a técnica dodecafônica.<sup>20</sup> A sua aparição na forma de um método, na década de 1920, era apenas a tomada de consciência por parte de

<sup>17</sup> SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001, p. 257.

<sup>18</sup> ADORNO, T. *Zur Zwölftontechnik*, p. 365.

<sup>19</sup> “Considero que a riqueza harmônica não se origina através do caminhar em linha reta por muitas tonalidades, mas sim quando se escreve o mais possível com *riqueza de graus*. Nesse sentido, um coral de Bach é harmonicamente mais rico do que a maioria das composições modernas [...] A riqueza de graus [*Stufenreichtum*], portanto, será a característica mais essencial da arte harmônica” (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 513).

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 366.

Schönberg de algo que já tinha ocorrido no seu procedimento. O jovem Schönberg, num sentido mais amplo, já era dodecafônico, o que quer dizer que a desintegração do material era anterior ao op. 10. Por isso, o dodecafonismo não era arbitrário, um chamado à ordem, nem algo que se impunha externamente, e sim “simplesmente a fórmula concisa de experiências tecnicamente imanentes que a evolução do material trouxe consigo por meio da consciência que escapou da compulsão natural da cadência.”<sup>21</sup>

Ao considerar as realizações de Schönberg como uma *Zersetzung* produzida na música alemã, Křenek deixara transparecer a ideia bem difundida de que os procedimentos schönberguianos haviam tido apenas intenções construtivistas e, por isso, violavam uma suposta naturalidade do material.<sup>22</sup> O próprio Schönberg comentará em 1946 que as composições dodecafônicas lhe valeram o título de “construtivista, engenheiro, matemático”.<sup>23</sup> Nesse caso, o dodecafonismo deveria ser considerado como um ordenamento falso, imposto por um “empreendimento especulativo da razão”<sup>24</sup> que se divorciou das tendências orgânicas do material. Contra essa objeção, Adorno observou que as complexas manipulações, às quais o material estava submetido no dodecafonismo, eram instantes da técnica composicional geral que haviam penetrado novamente no material. Essas manipulações eram consequências da extrema elaboração de um daqueles momentos em que Schönberg mais se aproximara de Beethoven e sobretudo Brahms: a técnica da variação continuada. Na música de Schönberg, ela se torna cada vez mais forte quanto mais enfraquecido o poder unificador da tonalidade, pois, com a perda da sustentação do fluxo sonoro dada de antemão por ela, veio a ser necessário que as notas se relacionassem por outros meios. Como a simples repetição do que já teve lugar na música a transformaria em algo enfadonho, então era importante que aquilo que se seguia fosse diferente, sem que o vínculo com o acontecimento anterior se perdesse.

Num manuscrito de 1913, intitulado “Warum neue Melodien schwer verständlich sind”, Schönberg estabeleceu uma relação entre a organização interna da peça e a quantidade de repetições que nela ocorre:

Quanto mais primitiva e sem arte for a melodia, menor será a quantidade de variações e, portanto, maior o número de repetições. Quanto menor a capacidade de compreensão, mais frequente serão as repetições, gerando assim uma menor demanda pela organização interna.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Ibidem, p. 366.

<sup>22</sup> “A peculiaridade da cultura alemã consiste no fato de que ela não cresceu organicamente, homoganeamente e interiormente de acordo com o plano, mas é errática, multiforme e confusa” (KŘENEK, E. ‘Neue Sachlichkeit’ in der Musik, p. 216).

<sup>23</sup> SCHÖNBERG, A. Heart and brain in music. *Style and Idea*, p. 69.

<sup>24</sup> ADORNO, T. Zur Zwölftontechnik, p. 366.

<sup>25</sup> SCHÖNBERG, A. Warum neue Melodien schwer verständlich sind. “*Stile herrschen, Gedanken siegen*”, p. 98.



Ao contrário disso, a melodia da Música Nova, que pressupunha uma organização interna que suportasse o fenômeno musical como tal, “ou lida com poucos motivos básicos em variações mais ou menos elaboradas, desenvolvendo-se assim mais rapidamente, ou lida com motivos completamente novos que se desenvolvem em muitas variações.”<sup>26</sup> Assim, Schönberg parece ter compreendido a variação de dois modos: por um lado, como a produção de algo sempre novo; por outro, como uma forma de repetição diferenciada do mesmo. Em *Erwartung*, por exemplo, Schönberg tinha tomado o primeiro caminho. Já em *Von heute auf morgen*, escolheu o segundo, enquanto que o trabalho com a série foi realizado, por assim dizer, nos bastidores. Adorno encontrou aqui a contradição em que a força produtiva de Schönberg se movimentava. Ela ocorreria entre a “construção [*Auskonstruktion*] temática completa e a invisibilidade completa dessa construção.”<sup>27</sup> Ao mesmo tempo que a estrutura tinha que ser suportada por uma organização total do material e por uma plenitude de relações, toda essa riqueza de vínculos devia estar invisível e impedida de assumir o papel principal.

A técnica dodecafônica, por sua vez, foi a expressão mais explícita desse problema. Nela, a contradição já se encontrava pré-formatada no material. A série não significou outra coisa senão que o princípio da variação motívica penetrara completamente no material, isto é, já não havia nota que não fosse temática, e já não havia um acontecimento musical repetido no curso musical. Por outro lado, ela significava também que isso não devia ocorrer na superfície da música, mas apenas como organização do material, como pré- formação, algo que deveria se dar antes que a composição de fato se realizasse. Assim, a série seria a condição necessária para a produção de um vínculo estrutural, mas não a condição suficiente para que a música acontecesse. A técnica dodecafônica oferecia as pré-condições para que o trabalho compositivo ocorresse livremente, pois, a partir da série, tudo que se desejasse produzir já se encontraria vinculado. Portanto, o compositor podia se dizer verdadeiramente livre para *compor*:

pelo menos idealmente existe a possibilidade que a música dodecafônica de observância mais estrita também possa alcançar essa liberdade: que a sua organização aconteça antes que a composição em si comece, enquanto que a composição real procede com o material pré-formado independentemente das conexões motívico-temáticas reconhecíveis, mas adiciona o novo ao novo sem quaisquer caracteres formais pré-determinados e, não obstante, é secretamente pré-determinada de maneira mais concisa pela série e a relação da mudança das séries.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>27</sup> ADORNO, T. Zur Zwölftontechnik, p. 366.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 366.

Na citação acima, Adorno expressou o sentimento que os compositores pertencentes ao círculo de Schönberg haviam tido no momento da elaboração da técnica. Schönberg ressaltava que, apesar do estabelecimento prévio da série, o compor permanecia tão livre quanto outrora.<sup>29</sup> Webern foi mais longe na sua avaliação. Uma vez que a série dodecafônica garantia a unidade, então se abria a possibilidade de uma música verdadeiramente atemática:

Queremos ‘dizer de forma totalmente nova’ aquilo que foi dito antigamente. Porém agora posso criar mais livremente, tudo tem uma coerência mais profunda. Só agora é possível compor liberando a fantasia, tendo a série como único vínculo. Eis o paradoxo: somente em virtude dessas algemas invencíveis uma liberdade plena tornou-se possível!<sup>30</sup>

Essa liberdade ocorre em virtude da emancipação do compor da pré-formação do material. Na música tonal, em que a coerência havia sido garantida sobretudo pela referência à tônica, o ordenamento do material era o bastante para a produção de um sentido; a composição não só escutava pelo ouvinte como também se compunha para o compositor. É por isso que muitas composições deficitárias da perspectiva da construção da sua estrutura interna soavam plenas de sentido. Como na técnica dodecafônica esta possibilidade se encontrava afastada, o trabalho de ordenamento não era suficiente. Logo, a série não pode ser considerada um ordenamento *a priori* da composição, ou como Schönberg diz, “ela não é um retrocesso à ordem, e sim uma ascensão a uma ordem superior e melhor”,<sup>31</sup> isto é, à ordem da liberdade:

O serialismo surgiu para realizar um velho sonho da estética musical clássica: a reconciliação da unidade e da diversidade. A unidade é garantida pela série que retém uma invariância essencial ao longo de suas 48 encarnações. Fora da série, uma extraordinária variedade de formas rítmicas e melódicas podem ser esboçadas. O propósito do serialismo era deixar a imaginação livre para criar a diversidade.<sup>32</sup>

Podemos dizer, então, que a técnica dodecafônica não se deixava confundir com os outros métodos e sistemas que tinham surgido na mesma época, porque a sua racionalidade era negativa. Ela foi pensada idealmente para eliminar os resquícios daquilo que impedia a total formação pela fantasia do compositor. Além disso, estava intimamente associada com o desenvolvimento do material: “ela representa um estágio histórico em que a consciência assume o controle sobre o material natural e elimina a compulsão sufocante, nomeia-o de forma ordenada e o ilumina completamente.”<sup>33</sup> A partir disso, a racionalidade dodecafônica liberou a fantasia do compositor para trabalhar mais livremente.

<sup>29</sup> Cf. SCHÖNBERG, A. *Composition with Twelve Tones*, p. 168.

<sup>30</sup> WEBERN, A. *O caminho para a música nova*, p. 151.

<sup>31</sup> SCHÖNBERG, A. in: REICH, W. *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, p. 140, “Brief an Nicolas Slonimsky (3. Juni 1987)”.

<sup>32</sup> ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*, p. 96.

<sup>33</sup> ADORNO, T. *Zur Zwölftontechnik*, p. 369.

Além de ser um dos primeiros textos em que aparece a ideia da técnica dodecafônica como pré-formação do material, “Zur Zwölftontechnik” ocupa um espaço estratégico na interpretação adorniana do que até então era a música do Schönberg tardio. Ela se efetiva na força desse gesto em direção ao jovem Schönberg. Não nos parece que ele se justifique apenas como uma questão de origem, mas como ponto de partida de uma tendência à desintegração do material, já que a técnica dodecafônica foi interpretada claramente por Adorno como um procedimento negativo.

### 3.1.2 Zum Rundfunkkonzert vom 22. Januar 1931

O trabalho de Adorno como crítico musical envolvia não só a produção de resenhas e artigos em revistas e jornais, mas também a participação ativa em discussões sobre a música, notadamente a Música Nova, pelo rádio. Como um dos representantes e defensores da Segunda Escola de Viena, ele teve a chance de produzir alguns comentários difundidos via rádio para auxiliar o ouvinte na apreensão das obras, especialmente de Schönberg, Webern e Berg. Via de regra, essas introduções eram curtas e bem didáticas, já que se dirigiam a um público muito amplo de ouvintes curiosos, mas que não eram especialistas. O texto com o qual lidaremos a seguir é fruto de uma dessas introduções. Nessa ocasião Adorno teve a oportunidade de comentar sobre o ciclo de canções op. 6 de Schönberg. Como vimos anteriormente e pelo número de vezes que ele as citou, essas canções podem ser consideradas como uma das suas obras mais queridas. É interessante notar que, ao falar para o “grande” público, aqueles aspectos que ele julgava essenciais na produção musical do jovem Schönberg são abordados de forma direta. Isso nos dará uma compreensão mais exata do que era crucial para Adorno.

Como de costume, ele iniciou a sua fala refletindo sobre a opinião corrente a respeito da obra de Schönberg. Em linhas gerais, a crítica a tratava como algo difícil de entender, pois seria produzida através de uma teoria abstrata, acessível somente a alguns poucos iniciados. Essa imagem formada ao redor do nome de Schönberg e que está presente até nos nossos dias é falsa. Adorno não rebateu a dificuldade em si, e sim a ideia de que uma obra que desejasse se libertar das formas existentes e construir para si a sua própria norma pudesse ser fácil. Portanto, a dificuldade não era um acessório do qual a obra podia se desfazer. Pelo contrário, ela era inevitável enquanto produto da sua própria lei de formação. Adorno se contrapôs mais energicamente à ideia de que a dificuldade associada à obra de Schönberg seria o resultado de

algo formado e produzido por uma teoria abstrata. De forma oposta, ele argumentou que a dificuldade nessa música, a construção segundo as leis que são dadas por ela, era inevitavelmente exigida para todos aqueles que estavam rigorosamente ligados ao curso histórico. Mas dizer que a dificuldade era exigida, não significava que ela fosse insuperável. A partir do momento em que se compreendia a dinâmica histórica que se infiltrara na obra de Schönberg e que os seus procedimentos não eram aleatórios, mas cheios de vivacidade, essas dificuldades, embora presentes, recuavam.

Após esse comentário inicial, que visava a desfazer algumas suposições infundadas, Adorno analisou a obra que seria apresentada no programa, os *Acht Lieder*, op. 6. Já de início fica evidente a centralidade dessas peças na experiência compositiva de Schönberg: “Poucas das suas obras poderiam introduzi-los melhor ao seu estilo do que essas canções, pois elas já contêm em si, completamente formado, todos os momentos que determinam profundamente o seu procedimento composicional.”<sup>34</sup> Essa tese, que aparece aqui na sua forma mais expressiva e acabada é o resultado de um olhar retrospectivo próprio dos textos de Adorno sobre a técnica dodecafônica do final da década de 1920. O seu esforço nesses textos pode ser expresso nos seguintes termos: para que a técnica dodecafônica fosse considerada superior aos outros métodos e sistemas, ela deveria ser justificada internamente, isto é, ela teria que decorrer de uma necessidade imanente ao material e não de uma escolha arbitrária do compositor. Mas, ao mesmo tempo em que Adorno encontra um fio condutor do desenvolvimento material, que se expressa no conceito de progresso, ele se depara com a unidade do procedimento compositivo de Schönberg. O que está em questão aqui é a ideia de Schönberg como um compositor pronto desde as suas primeiras composições. Assim, não faria sentido falar *stricto sensu* de evolução de sua música, mas apenas de desenvolvimento, no sentido mais orgânico do termo. Decorre daí a concepção de que compreender Schönberg seria penetrar num estrato mais fundamental da sua obra: aquilo que está por debaixo do material tonal, atonal ou dodecafônico. Nas palavras de Adorno: “o seu ataque ocorre numa camada mais profunda”.<sup>35</sup> Por isso, termos como atonalidade, liberação das dissonâncias, contraponto etc. seriam insuficientes para descrever a sua obra, pois são elementos que ocorrem na superfície.

Para exemplificar o que está envolvido nessa camada mais profunda, Adorno recorreu a duas peças do op. 6: a sempre citada “Lockung” e “Traumleben”. Na primeira, ele chamou a atenção para a introdução. Como foi visto no primeiro capítulo, trata-se de uma seção que

---

<sup>34</sup> ADORNO, T. Zum Rundfunkkonzert vom 22. Januar 1931. *Musikalische Schriften V*, p. 563.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 566.

engloba 10 compassos que podem ser divididos em três grupos temáticos contrastantes entre si. Diferentemente do texto de 1952, aqui Adorno parece mais interessado em destacar o contraste do que algum grupo de notas que produziria uma unidade motivica; aqui o contraste é compreendido como o elemento catalisador da unidade. É claro que a construção motivica tem um papel relevante, já que é ela que garante que esses elementos contrastantes estejam interligados e coesos. Todavia, tal coesão não apaga o papel do contraste como formador de uma totalidade superior.

O que significa essa relação entre o contraste como o portador da unidade e a construção motivica como geradora da coesão? Isto quer dizer que os elementos novos não são acrescentados aleatoriamente na forma de um *pot-pourri*, e sim adicionados através das mais ricas relações. Essa riqueza material que decorre dos diferentes processos de coesão se manifesta na forma do contraste. Assim, ele não é o oposto de unidade, mas a sua expressão mais intensa. O trabalho motivico garante que tudo o que apareça na peça esteja intimamente conectado, e o contraste produz a coerência do todo. Por um lado, o trabalho motivico produz o novo a cada momento, por outro, a unidade e coerência do todo é trazida pelo contraste que surge desse trabalho constante. Isso impõe dificuldades aos modos habituais de escuta, que ambicionam capturar o acontecimento musical através do tema e das suas repetições. Essas expectativas não são satisfeitas pela música de Schönberg, uma vez que nela o novo é permanentemente produzido. Disso decorre a necessidade de uma audição que se esforce por capturar cada nova ocorrência com a mesma energia que fora empreendida no início da peça. O que essa música exige a todo momento é aquele olhar do soldado que, ao regressar do jardim zoológico, diz de forma entusiasmada ao seu superior: “Meu tenente, animais como aqueles não existem”.<sup>36</sup>

O segundo ponto para o qual Adorno chamou a atenção foi para a construção harmônica. Apesar das características que foram destacadas anteriormente, ainda é possível observar em vários *Lieder* do op. 6 alguns elementos da técnica do modelo-sequência wagneriano. Essa técnica consiste num dispositivo que, segundo Schönberg, havia sido desenvolvido por Wagner para acomodar as demandas populares por compreensibilidade numa época em que a evolução harmônica havia se expandido para a revolução das formas. O exemplo habitual que se utiliza para expor essa técnica se encontra nos primeiros compassos do *Tristão*.

Exemplo 18 – Introdução do Ato 1 de *Tristão e Isolda* (c. 1-17)

---

<sup>36</sup> ADORNO, T. *Teoria Estética*, p. 131.



Fonte: KLEINMICHEL, 1906, f. 1.

O que caracteriza essa técnica é “o uso de sequências e semi-sequências, isso é, repetições sem ou com pouca variação que não diferem em nada essencial da primeira aparição, exceto que são transpostas a outros graus”.<sup>37</sup> Adorno, no entanto, disse que no op. 6 esse modelo-sequência acontece de um modo diferente daquele que encontramos em Wagner, pois nas peças de Schönberg ele estaria submetido ao processo de variação e não ao de transposição. A técnica da variação – que Schönberg tinha herdado de Brahms e nomeado de variação continuada – se soma ao procedimento anterior: a elaboração de uma riqueza temática. De acordo com Adorno, a utilização da técnica de sequência submetida ao princípio da variação em Schönberg se deveu a questões harmônicas:

Enquanto a harmonia wagneriana e pós-wagneriana se desenvolve no sentido de um cromatismo mais rico, ou seja, um sistema de passos de semitom que conduzem de um ao outro, Schönberg assumiu a resistência de Brahms a esta cromatização e enfatizou os estágios distintos e independentes na progressão harmônica.<sup>38</sup>

A revalorização daqueles elementos que ele chamara de *Nebentufen*, e o seu posterior emprego no material cromático wagneriano, permitiu a construção de graus que puderam ser incorporados independentemente na construção, isto é, graus que eram independentes do modelo expectativa e resolução:

O nível de consciência dos graus em Brahms, que constitui o único movimento harmônico significativo registrado por Schönberg, até a técnica dodecafônica, serve como corretivo ao cromatismo da *Neudeutsche Schule*, que, ao mesmo tempo que enriquece o material e traz a totalidade harmônica em acordo com o acorde individual, erradica completamente a dialética da progressão harmônica.<sup>39</sup>

A erradicação da dialética da progressão harmônica não fora apenas o resultado, mas também a condição necessária do modelo-sequência wagneriano. Para que ele pudesse ser bem-sucedido, devia haver a compreensão de que as progressões possuíam um mesmo valor funcional. Daí Adorno acreditar que o cromatismo wagneriano havia criado um funcionalismo

<sup>37</sup> SCHÖNBERG, A. Criteria for evaluation of music. *Style and Idea*, p. 129.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 567.

<sup>39</sup> ADORNO, T. Stilgeschichte in Schönbergs Werk. *Musikalische Schriften V*, p. 387.

vazio, incapaz de instaurar uma construção formal a partir de si.<sup>40</sup> O restabelecimento da dialética da progressão harmônica resultou na revalorização dos graus que, por sua vez, passaram a diferir substancialmente uns dos outros. Com isso, a mudança dos graus deveria implicar também a alteração da constituição do grupo submetido à sequência.

Outro aspecto que Adorno destacou no op. 6 foi exemplificado na canção “Traumleben”. Trata-se da formação da linha melódica. A tradição musical – principalmente a vocal – sempre tinha preferido os pequenos intervalos. Dentre esses intervalos, o de segunda exercera um papel fundamental. O motivo disso era a sua capacidade de se aproximar da tônica, assumindo assim o efeito de sensível. Esse efeito fora tão importante na experiência musical que a nossa escala menor melódica o incorporou ao elevar o sétimo grau para que ele se transformasse numa sensível de fato. Na harmonia tradicional, a função de sensível estava intimamente ligada à dissonância. Isto em dois sentidos bem específicos. O primeiro diz respeito a um aspecto interno do som. Segundo a explicação de Schönberg, os sons dissonantes seriam aqueles que apareceriam mais distantes na série harmônica: “as segundas, maior e menor, as sétimas, maior e menor, a nona etc., além de todos os intervalos aumentados e diminutos”.<sup>41</sup> O segundo ponto surge como consequência disso. Dizer que um intervalo é dissonante, implica a sua necessidade de resolução, ou seja, de passar para uma consonância. Em outras palavras, eles são sentidos como fenômenos que geram instabilidade e, por isso, não podem ser utilizados de qualquer maneira. Daí todas as regras de introdução e resolução das dissonâncias. O sentido que elas tiveram para os músicos foi muito bem apresentado por Lussy. No seu tratado de 1874 sobre a expressão musical, ele escreveu que eram justamente os elementos musicais irregulares, não esperados, excepcionais, por assim dizer, os que tinham a capacidade de despertar mais fortemente os sentimentos: “São essas notas que geram a *expressão*, porque elas são elementos de estímulo, movimento, força, fogo e contraste.”<sup>42</sup> Isso se aplica à utilização do intervalo de segunda desde Monteverdi até Wagner. Sendo que este último, seguindo o modelo cromático, havia se utilizado especialmente da segunda menor enquanto portadora de expressão, como pode ser visto nas partes decisivas do *Tristão*.<sup>43</sup>

Em “Traumleben”, Schönberg modificou essa tendência dos pequenos passos de semitom e ampliou a sua gama expressiva para intervalos mais amplos. De acordo com Adorno:

<sup>40</sup> Cf. *Ibidem*, p. 368.

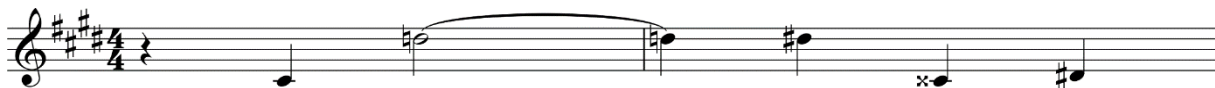
<sup>41</sup> SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 60.

<sup>42</sup> LUSSY, M. *Musical expression, accents, nuances, and tempo, in vocal and instrumental music*. London: Novello, Ewer and co., 1890, p. 9.

<sup>43</sup> “O meio primário da expressão musical é a dissonância. Isso é verdade, pelo menos para a música ocidental, desde a Renascença. Existem, obviamente, fatores secundários – ritmo, coloração, acento –, mas todos esses são subordinados à dissonância e, até certo ponto, dependem dela” (ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*, p. 23).

“Os arcos intervalares se alargam cada vez mais e rompem o limite da oitava em que sempre se movimentou: os grandes passos são portadores de grandes tensões expressivas”.<sup>44</sup>

Exemplo 18 – Saltos de nona no “Traumleben”, op. 6 nº1 (c. 5 e 6)



Fonte: SCHÖNBERG, 1966, f. 61.

A última observação de Adorno sobre o op. 6 está relacionada com o seu “momento harmônico”<sup>45</sup>, o papel construtivo exercido por duas tonalidades. Isso ocorre na peça através de um movimento pendular entre dois tons: mi e fá maior. À primeira vista, poder-se-ia presumir que, pela proximidade das duas, elas estariam ligadas por um movimento puramente cromático. No entanto, essa relação se dá a partir de um dispositivo bem tradicional na música: o acorde de sexta napolitana. Assim, o modo da tonalidade secundária, fá maior, foi construído através desse dispositivo. Nesse caso, a relação de sexta napolitana não foi utilizada apenas como um dispositivo de modulação, mas também para instituir uma tonalidade própria a partir de si. Segundo Adorno, “o sentido desse procedimento é novamente o emprego independente da escala cromática, em vez do seu tratamento esquemático do tom principal”.<sup>46</sup> Ou seja, a tonalidade instituída a partir daí não se encontra submetida à tonalidade principal, mas exerce a sua própria força sobre o decurso musical. Além disso, como bem lembra Edward T. Cone, esse procedimento mostra que “até num idioma relativamente conservador, Schönberg está à beira de um tipo de unificação de eventos sucessivos e simultâneos que caracteriza o método serial”.<sup>47</sup>

### 3.1.3 Antwort eines Adepten (1934)

Karl Kraus foi uma figura muito admirada por Schönberg e seus alunos. A sua revista *Die Fackel* tinha servido como um modelo e uma inspiração. Ela era leitura obrigatória, e vários dos assuntos tratados nela eram motivos de discussão nas conversas que ocorriam no círculo próximo a Schönberg. Kraus era tão estimado pelo compositor que, na ocasião da publicação do seu *Tratado de harmonia*, ele fez questão de mandar uma cópia para o escritor com a

<sup>44</sup> ADORNO, T. Zum Rundfunkkonzert vom 22. Januar 1931, p. 568.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 568.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 369.

<sup>47</sup> Cone, Edward T. Sound and Syntax: An Introduction to Schoenberg's Harmony. *Perspectives of New Music*, Seattle, v. 13, n. 1, p. 21-40, autumn - winter 1974.



seguinte dedicatória: “Eu aprendi mais com você do que é permitido àquele que deseja permanecer independente.”<sup>48</sup> No dia 30 de dezembro Kraus publicou um anúncio do livro na sua revista.

Dada a importância dos escritos de Karl Kraus dentro do universo da Segunda Escola de Viena, não é de se estranhar que alguns alunos tenham se inspirado na *Die Fackel* para produzir algo semelhante no campo musical. Esse empreendimento tomou forma com o aparecimento do periódico *23. Eine Wiener Musikzeitschrift*. A pretensão dos seus editores era que ela fosse para o mundo da música aquilo que *Die Fackel* era para Viena. Publicada entre 1932 e 1937, a revista se destacou, entre outras coisas, por combater o criticismo musical superficial e o desmerecimento da Música Nova, comum nos principais jornais daquela época, além da tentativa de oferecer uma visão mais autêntica do desenvolvimento musical ligado aos compositores dodecafônicos.

Em outubro de 1934 Hans F. Redlich publicou um artigo em homenagem aos 60 anos de Schönberg: “Der große Unzeitgemäße. Gedanken zu Arnold Schönbergs 60. Geburtstag”. Este artigo, que analisaremos em seguida, gerou uma reação não só por parte dos editores, mas também de Adorno. A sua resposta, que só viria a ser publicada numa edição especial da revista em 1971, foi escrita na forma de uma carta aberta, em novembro de 1934, intitulada “Antwort eines Adepten” (1934). Trataremos do artigo de Redlich para, em seguida, comentarmos as críticas dirigidas a ele por Adorno.

*Unzeitgemäß* é um adjetivo que denota uma atitude ou um ponto de vista que não está de acordo com a sua época. Poderíamos falar de algo inadequado, em descompasso com o presente, anacrônico, extemporâneo, inoportuno. Ao utilizar esse termo para caracterizar Schönberg e a sua obra, Redlich tinha como pano de fundo a maneira como ele havia sido empregado por Mahler. Este se servira do termo para descrever a sua posição em comparação à de Richard Strauss. É como se Mahler dissesse que o êxito obtido por Strauss junto à consciência pública servisse como uma prova da capacidade desse compositor de capturar o espírito do tempo, enquanto que as suas próprias obras, contrariamente, por não encontrarem grande repercussão junto ao público, poderiam ser consideradas como um desvio do tempo, algo inadequado, obsoleto.<sup>49</sup> Redlich considerou que esse juízo que Mahler havia produzido

<sup>48</sup> SCHÖNBERG, A. [Karl Kraus]. “*Stile herrschen, Gedanken siegen*”, p. 496.

<sup>49</sup> Essa pode ter sido também a atitude de Schönberg frente a música de Mahler. No seu texto “My Evolution”, o compositor afirma que na época do seu op. 4, *Verklärte Nacht*, ele era um admirador de Strauss, mas não de Mahler (cf. SCHÖNBERG, A. My Evolution. *Style and Idea*, p. 82).

contra si mesmo fora apressado e equivocado. O erro dessa autoavaliação se confirmou no sucesso e influência que a sua obra exerceu sobre a geração posterior de compositores. Assim, a sua música se mostrava um fenômeno atual, contemporânea, fiel ao tempo em que fora escrita. A ideia de que a sua obra era ultrapassada foi logo substituída pela compreensão de que ela apresentava um conteúdo relevante para prática compositiva dos seus contemporâneos.

Se a extemporaneidade não podia ser atribuída à obra de Mahler, o mesmo não se dava com Schönberg. A justificativa, segundo o autor, seria o seu estado solitário: “Deve ser um caso único na história da música que um grande artista crie aos 60 anos na mesma solidão criativa com a qual ele iniciou a sua obra aos 25 anos.”<sup>50</sup> Mas o que significa solidão aqui? Ela representa o estado em que se encontrava a obra de Schönberg: isolada do público, da crítica e dos demais compositores. Ela seria uma espécie de ilha afastada do continente. O testemunho de Schönberg é valioso nesse sentido: “Tive que lutar por cada nova obra; fora ofendido da maneira mais ultrajante pelos críticos; perdi amigos e perdi completamente a crença no julgamento deles. Permaneci sozinho contra um mundo de inimigos.”<sup>51</sup> Redlich não interpretou esse isolamento apenas como algo imposto pelos críticos e amigos, mas aos olhos da autocrítica mahleriana. Ou seja, essa solidão descrita por Schönberg seria apenas a manifestação de algo mais profundo que Redlich expressou nos seguintes termos: “uma desconexão espantosa de sua obra com a época”,<sup>52</sup> a separação dele de “tudo aquilo que hoje se chama juventude”.<sup>53</sup> Diante desse prognóstico, pareceu ao autor que a caracterização como extemporâneo cabia muito mais a Schönberg do que a Mahler.

Essa extemporaneidade se devia basicamente a dois fatores: 1) por sua obra estar, “tanto nos seus pressupostos como nos seus resultados”,<sup>54</sup> profundamente ligada ao século XIX e 2) por ela permanecer socialmente desarraigada, assumindo assim uma postura antissocial. O que se apresenta aqui, portanto, é a ideia de Schönberg como um compositor que, na sua imagem sonora e imaginativa, no seu procedimento e nos produtos da sua fantasia, personificava o ideal do artista romântico. E já que essa imagem se encontrava deslocada no tempo, ela assumia uma dimensão caricatural. Podemos depreender das hipóteses apresentadas que o desconforto da música de Schönberg era semelhante àquele produzido ao vermos pessoas em trajes antigos andando pelas ruas.

---

<sup>50</sup> REDLICH, H. Der große Unzeitgemäße. Gedanken zu Arnold Schönbergs 60. Geburtstag. “23” *Eine Wiener Musikzeitschrift*, Áustria, v. 1, n. 15/16, p. 4-8, oktober 1934.

<sup>51</sup> SCHÖNBERG, A. How one Become Lonely. *Style and Idea*, p. 41.

<sup>52</sup> REDLICH, H. Der große Unzeitgemäße. Gedanken zu Arnold Schönbergs 60. Geburtstag, p. 4.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 5.

Ao falar de Schönberg como o “último herdeiro”<sup>55</sup> do romantismo, Redlich se referia à existência de um sentimento otimista de progresso como pressuposto compositivo. Tal progresso estaria ligado excessivamente àquilo que no texto foi denominado de “materialismo”,<sup>56</sup> isto é, uma “superestimação do efeito do material”. Esse materialismo teria se originado de uma determinada recepção da obra de Wagner, principalmente da sua “crença num progresso permanente”,<sup>57</sup> que se expressara claramente na sua famosa frase do final do terceiro ato de *Lohengrin*: “Crianças, criem o novo!”. Na geração posterior a ele, nos seus epígonos, essa crença persistiu na “atomização do acervo material da arte”.<sup>58</sup> Essa atomização do material, supostamente empreendida por Schönberg, foi descrita pelo autor como um longo processo. Aqui ele traçou uma linha histórica em três diferentes camadas, ligando as realizações de Schönberg ao impulso do romantismo tardio. Assim, (1) o cromatismo híbrido do *Tristão* recebera o seu desenvolvimento na música de Schönberg nos acordes de quarta e, posteriormente, na técnica dodecafônica. (2) O individualismo característico do romantismo tardio se manifestara no anseio pela morte nos *Gurrelieder*. (3) A intensificação sonora, que era uma marca da música wagneriana e pós-wagneriana, desembocara na orquestração grandiosa dos *Gurrelieder* e de *Pelleas und Melisandre*. Por fim, como um bom solitário, no momento em que as tendências românticas se proliferaram na primeira década do século XX com Max Reger, Schönberg optara pela “solidão construtivista”.<sup>59</sup>

Sobre o segundo aspecto, a postura antissocial, Redlich argumentou que, numa época em que a tendência geral se voltava para uma preocupação cada vez maior com a dimensão coletiva da música, Schönberg teria permanecido distante de tudo isso. Tal tendência podia ser percebida, por exemplo, nas obras de Hindemith, Křenek e Eisler. A relação de Schönberg com este último comprova isso. Ele tinha sido considerado por Schönberg como um de seus alunos mais talentosos. No entanto, as tentativas de Eisler de conciliar as ideias políticas com a música de concerto eram vistas com reticências pelo seu professor:

Schönberg frequentemente se colocou à parte das novas tendências musicais dos anos de 1920 e 1930 relacionadas a compositores tais como Stravinsky, Milhaud, Hindemith, Křenek e Weil, assim como de *Slogans*: neoclassicismo, politonalidade, *Gebrauchsmusik*, *Neue Sachlichkeit* e *Gemeinschaftskunst*.<sup>60</sup>

---

<sup>55</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 6.

<sup>60</sup> AUNER. On Contemporary Developments, Fashion, and Radio. ASR, p.209.

Justamente na época em que os problemas da composição, na sua maior parte, haviam estado vinculados aos problemas do coletivismo musical – fosse ele politicamente transparente, como no caso de Eisler, ou não, como em Hindemith – Schönberg postulou “o ideal de uma música que já não necessita de uma ampla comunidade de ouvintes”.<sup>61</sup> A confissão dessa tendência antissocial estaria no ensaio “Probleme der Harmonie” (1927) que acabara de ser publicado na revista *Modern Music* na sua edição de maio-junho. Nesse ensaio, ao comentar sobre o enfraquecimento da noção de referência tonal, Schönberg afirmou que Bach havia utilizado frequentemente alguns recursos para alcançar esse objetivo, principalmente nas suas introduções e nas peças denominadas por ele de “Fantasias”. Schönberg interpreta isso como se Bach

nos falasse inconscientemente que a fantasia, em contradição à lógica que todo mundo deveria ser capaz de seguir, favorece tanto a falta de restrição como uma liberdade na forma de expressão que é permitida em nossos dias somente nos sonhos; nos sonhos de uma realização futura, nos sonhos de uma possibilidade de expressão que não tem consideração pelas capacidades perceptivas de uma audiência contemporânea; onde se pode falar com espíritos afins na linguagem da intuição e saber que se é entendido ao se utilizar da linguagem da fantasia.<sup>62</sup>

Para Redlich, o anseio de Schönberg por um estado em que se pudesse compor sem levar em consideração as incapacidades da audiência seria a prova cabal da sua distância em relação ao estágio da composição: “Numa época da luta pelos direitos de existência mais elementares desta arte, Schönberg sonha com a utopia de uma *música flutuando livremente no espaço*, desafiando cada vez mais o público!”.<sup>63</sup>

Ora, se a sua música, tanto nos seus pressupostos como nos seus resultados, permanecia ligada ao século XIX; se ela, nos seus aspectos sociais, projetava uma imagem que não se coadunava de maneira alguma com aquela época, então qual seria o significado de Schönberg para o presente? De acordo com o autor, a sua importância seria de ordem moral, por ser ele um “apóstolo da liberdade espiritual”.<sup>64</sup> A sua relevância não estaria numa teoria ou num procedimento específico, e sim na “integridade e no amor à verdade do seu caráter ético.”<sup>65</sup> O autor acreditava que a existência de um grupo de adeptos que continuavam a considerar Schönberg e a sua obra como um objeto de pesquisa era um absurdo, visto que ela já se encontrava superada e historicamente ultrapassada. A única coisa que permaneceria relevante, na visão de Redlich, seria a intransigência da sua postura em relação ao seu ponto de partida

<sup>61</sup> REDLICH, H. Der große Unzeitgemäße. Gedanken zu Arnold Schönbergs 60. Geburtstag, p. 6.

<sup>62</sup> SCHÖNBERG, A. Probleme der Harmonie. “*Stile herrschen, Gedanken siegen*”, p.140.

<sup>63</sup> REDLICH, H. Der große Unzeitgemäße. Gedanken zu Arnold Schönbergs 60. Geburtstag, p. 7 (grifo nosso).

<sup>64</sup> Ibidem, p. 7.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 7.

composicional: o romantismo do século XIX. Portanto, era somente no sentido de uma fidelidade incondicional aos pressupostos afirmados independentemente da transformação da sua época, a uma lealdade a esses princípios, que o conhecimento da sua música seria obrigatório para a geração mais jovem de compositores.

A posição defendida por Redlich parece ter gerado um certo estranhamento, pois ele fora responsável por explicações que favoreceram a compreensão da obra de Schönberg, razão pela qual foram muito bem recebidas pelo compositor e seus alunos. Daí o estranhamento causado por uma tese que, a princípio, contradizia boa parte daquilo que ele havia sustentado anteriormente. É por isso que, para Adorno, não se tratava de convencer o seu oponente, mas de lembrá-lo de algumas de suas ideias que trouxeram uma nova perspectiva para o estudo das obras de Schönberg.

A primeira questão abordada é a do extemporâneo [*unzeitgemäß*]. Segundo Adorno, extemporâneo possuía dois sentidos: o primeiro, tinha a ver com “um conceito vago e inarticulado de ‘época’”;<sup>66</sup> o segundo estava ligado a “um conceito de indivíduo como alguém fundamentalmente independente da sua época”.<sup>67</sup> É justamente nesse segundo sentido que Adorno entendeu que Redlich utilizara o termo. O que o sustentava, portanto, era uma abstração – o sujeito isolado – cuja utilização só se justificaria sob “pressupostos extremamente individualistas”<sup>68</sup> que se manifestam na expressão “o século XIX mais profundo”. Ou seja, a existência daquele ideal “de se reservar aos artistas certo estilo de vida, permitindo-lhes aquilo que é repulsivo à sociedade burguesa de que vivem”.<sup>69</sup> Um ideal de liberdade e subjetividade que já não estava disponível para Schönberg ou Mahler.

Dado que não era possível fundamentar o extemporâneo nem em Mahler ou em Schönberg, Adorno recorreu a um dos maiores críticos do século XIX: Nietzsche. Ao recordar esse filósofo, ele parece ter em mente as *Considerações extemporâneas* [*Unzeitgemäße Betrachtung*]. Nelas Nietzsche havia se oposto ao distanciamento do conhecimento filosófico e científico da ação voltada para o exterior, como se pode ler, por exemplo, no texto sobre David

---

<sup>66</sup> ADORNO, T. Antwort eines Adepten. *Musikalische Schriften V*, p. 402.

<sup>67</sup> Ibidem, p. 402.

<sup>68</sup> Ibidem, p. 402.

<sup>69</sup> ADORNO, T. Cultura e administração. *Indústria Cultural*. São Paulo: Editora Unesp, 2020, p. 268.

Strauss.<sup>70</sup> Para se contrapor à cultura de filisteu representada por esse escritor, Nietzsche argumentara a favor da “liberdade e da profundidade do artista”.<sup>71</sup>

O conceito de extemporâneo, portanto, estava ligado a uma situação específica. Ele tinha um alvo que era uma crença exacerbada no progresso ligado à ciência, o que é chamado de “otimismo de filisteu”,<sup>72</sup> em detrimento da civilização. Isso fica ainda mais claro na crítica feita a Hegel: “Quem uma vez adoeceu de hegelianismo nunca mais fica completamente curado.”<sup>73</sup> Mas, como Adorno observou, a partir do momento em que o otimismo filisteu havia deixado de ser a posição dominante, o conceito de extemporâneo perdeu o seu fundamento. O destino pregou uma peça no conceito nietzschiano ao ser apropriado por aqueles tipos culturais contra os quais fora pensado: esses tipos já não acreditavam no progresso, e sim na sua inexistência. A postura nietzschiana contra o “otimismo de filisteu” havia se tornado convencional: ela foi absorvida, ou melhor, neutralizada. Com isso Adorno colocou a questão se, em sua época, o extemporâneo de Nietzsche não havia se tornado justamente o seu oposto, o contemporâneo. Assim, o conceito de extemporâneo se transformara num mero lugar comum que servia apenas como um ornamento através do qual o filisteu cultural buscava legitimar a sua posição.

Depois de ter atentado para os problemas envolvidos no conceito de extemporâneo e como o seu uso era controverso, Adorno se voltou para a tese principal do ensaio de Redlich: a consideração de Schönberg como a quintessência do romantismo. Essa tese foi justificada por Redlich através da presença de dois elementos que seriam partes integrantes da concepção schönberguiana: 1) otimismo ingênuo no progresso e 2) aquilo que ele havia chamado de materialismo artístico, isto é, “sua alegre superestimação do efeito dos materiais na arte.”<sup>74</sup>

Com relação ao primeiro aspecto, trata-se de um tema sensível da filosofia da música de Adorno. Como se sabe, a ideia de um progresso na música e na arte em geral não chega a ser um problema para ele, desde que seja compreendida numa relação dialética entre a consciência criativa e o material. Este progride na medida em que a consciência ilumina a

---

<sup>70</sup> “A única forma de civilização e cultura que pode ser oferecida pelo olho apagado e pelo embotado órgão de pensamento da corporação dos eruditos é justamente aquela *cultura de filisteu*” (NIETZSCHE, F. Considerações extemporâneas. *Coleção os Pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 271 (Obras incompletas).

<sup>71</sup> ADORNO, T. Antwort eines Adepten. p. 402.

<sup>72</sup> NIETZSCHE, F. Considerações extemporâneas, p. 270. “Mas se vós, como homens de ciência, procedeis com a ciência como os trabalhadores com as tarefas, que lhes impõem sua indigência e as necessidades da vida, o que será de uma civilização que está condenada, precisamente diante de uma tal cientificidade agitada, sem fôlego, que corre de cá para lá, e até mesmo se debate em estertores, a esperar pela hora de seu nascimento e redenção? Para ela ninguém tem tempo- e, no entanto, o que há de ser, em geral, a ciência, se não tem tempo para a civilização? Respondei-nos, pelo menos aqui: de onde, para onde, para que toda a ciência, se não for para levar à civilização? Ora, talvez então à barbárie!” (Ibidem, p. 270)

<sup>73</sup> Ibidem, p. 269.

<sup>74</sup> REDLICH, H. Der große Unzeitgemäße. Gedanken zu Arnold Schönbergs 60. Geburtstag, p. 5.

constelação dos seus momentos; aquela progride na medida em que o material se abre a novas possibilidades. A utilização de um material no seu estágio mais atual não garante por si só o progresso, assim como uma consciência que se diz progressista, ao utilizar o material na sua forma desatualizada, contribui na verdade para a regressão. Assim, afirmar que Schönberg valorizava ou acreditava no progresso era algo que, na visão de Adorno, destacava ainda mais a sua obra. O problema para ele não estava em que Redlich tivesse identificado nos pressupostos schönberguianos uma crença no progresso, mas na ideia de que tal crença fosse otimista. Para Adorno, tal concepção só podia ser resultado de uma percepção equivocada e precipitada. Esse otimismo no progresso estava normalmente relacionado às obras que haviam sido compostas após a ruptura da tonalidade. Mas Adorno lembra que nessas obras o que ocorria era justamente o contrário<sup>75</sup>:

Precisamente aí [nas obras decisivas entre o op. 10 e o op. 21] o poder de Schönberg abriu um sub-reino de angústia, tormento e demonismo, antes dele, a música havia jogado luz apenas durante alguns segundos. Quem alguma vez reparou verdadeiramente nas peculiaridades dessa música, cuja objetividade formal frequentemente não parece outra coisa do que a expressão coagulada até o *rigor mortis* do ser em perigo, em como ela emudece em seu tormento e fala somente através do poder da mudez, se esquivará de tratar o silêncio dessa música com expressões como “otimismo no progresso”.<sup>76</sup>

Ora, se o progresso em Schönberg não podia ser localizado numa espécie de clima que envolvia a sua obra, ou, por assim dizer, no ar que ela respirava, então a única forma adequada de compreendê-lo era no sentido daquilo que a sua música pretendia alcançar: “uma liberdade progressiva da consciência na relação com o seu material”.<sup>77</sup>

Era somente esse entrelaçamento entre a consciência e o material que podia ser denominado materialismo artístico. No entanto, Redlich parece compreender isso de uma outra forma, como uma supervalorização do efeito do material. Mas se a arte emerge através do

<sup>75</sup> Ocorre algo muitíssimo interessante aqui. No seu *Tratado de harmonia*, Schönberg afirmou: “Contudo, eu creio no *novo*; creio que aquilo de *bom* e de *belo* que ambicionamos com o nosso ser mais íntimo dirige-se, igualmente, involuntário e irresistível, para o *futuro*. Em algum ponto do nosso futuro tem que se dar uma *gloriosa realização* [*herrliche Erfüllung*], ainda oculta para nós, visto que o nosso completo esforço a ela associa, sempre, todas as suas esperanças” (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 345). Como podemos testemunhar, Redlich não estava completamente equivocado em atribuir a Schönberg uma tal crença. Contudo, seria extremamente difícil chegar a essa conclusão através da audição das peças que são contemporâneas a essa afirmação de Schönberg. Nesse aspecto, Adorno está completamente correto! No silêncio provocado pelo seu tormento, a última coisa que essas peças comunicam é o otimismo no progresso. Revela-se aqui a dialética que as criações schönberguianas transpiram: se é verdade que nos dirigimos de forma involuntária e irresistível para o futuro, também é verdade que a gloriosa realização que nos espera não é tão gloriosa assim. Ela é repleta de dor e sofrimento, cuja expressão se encontra na música de Schönberg, o seu produto mais bem-acabado. Não podemos nos esquecer que pouco tempo depois dessas palavras terem sido publicadas, eclodiu a Primeira Guerra Mundial.

<sup>76</sup> ADORNO, T. *Antwort eines Adepten*, p. 403.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 404.

material organizado, que tipo de efeito ela poderia ter senão o do material? Por outro lado, o entendimento de Redlich quanto ao “efeito material” em Schönberg estava ligado à ideia de uma imediaticidade sonora, de qualidades do material que se estabeleceriam independentemente do domínio do compositor. Tomado nesse sentido, Schönberg representaria o extremo oposto de um tal materialismo. Isto porque características como: “o prazer no som sensível, o fazer música imediatamente, o modo de tocar os instrumentos enquanto mero material reificado em si”<sup>78</sup> estavam associadas àqueles movimentos que haviam sido duramente criticados pelo compositor, como a *Gebrauchsmusik*, a *Neue Sachlichkeit*, a *Gemeinschaftskunst* etc. Isso é visto claramente na seguinte declaração de Schönberg:

os mais jovens do tempo de Stravinsky e Hindemith eram recrutas não confiáveis. Eles flertavam com todas as coisas que eram contrárias à ideia pura: com o folclore, o popular, a *Sachlichkeit*, o apto para o uso. Eles flertavam, enquanto nós lutávamos ardentemente para fortificar o que é artisticamente e moralmente aceitável.<sup>79</sup>

Segundo Adorno, foi por recusar-se a esses flertes que os outros compositores consideraram Schönberg “abstrato”. Essa abstração, a fidelidade à ideia pura, se transformou no texto de Redlich num apelo ao hedonismo. Mas, com isso, Redlich parece implicar o emprego do cromatismo, visto como um elemento de volúpia e desregramento que, nas mãos de Schönberg, se transformara em algo sóbrio. É aqui que Adorno apelou à lembrança do autor ao mencionar uma série de questões que haviam sido levantadas por ele em artigos anteriores e que apresentavam Schönberg como uma “contraforça dialética ao ‘século XIX mais profundo’, isto é, Wagner”.<sup>80</sup> Portanto, os argumentos que foram sustentados por Redlich em artigos anteriores e que Adorno utilizava amplamente em seus escritos, como, por exemplo, a síntese entre Brahms e Wagner feita por Schönberg, as diferenças harmônicas entre Schönberg e o romantismo tardio, a oposição entre o procedimento de Schönberg e aquele que caracterizara os compositores pós-românticos e da *Neudeutsche Schule* etc, todas essas questões que tinham sido trazidas pelo olhar perspicaz de Redlich, contradiziam a tese da extemporaneidade que ele pretendeu defender. É por isso que Adorno perguntou se ele revogava os seus escritos anteriores ou se acreditava que era possível encontrar uma concordância entre eles e a sua mais recente tese. Isso parece ser impossível, já que nos textos anteriores Schönberg fora apresentado como alguém que se desviou e que se contrapôs ao wagnerianismo, enquanto que em “Der große Unzeitgemäße” o compositor foi apresentado como o seu mais fiel representante.

---

<sup>78</sup> Ibidem, p. 404.

<sup>79</sup> SCHÖNBERG, A. Mahlers 25ter Todestag. “*Stile herrschen, Gedanken siegen*”, p. 449.

<sup>80</sup> ADORNO, T. Antwort eines Adepten, p. 405.



No que diz respeito às questões sociais aludidas por Redlich, Adorno fez pouquíssimas considerações. A primeira tem a ver com a compreensão de que a recepção de uma obra não dizia nada sobre a sua estrutura social interna. Esta se situaria na relação que o compositor estabelece com o seu material, que em última instância é histórico e socialmente mediado. Então, ao se confrontar com o material, o compositor se relacionaria com a sociedade.<sup>81</sup> O mais importante parece ser para Adorno o fato de que a não compreensão de Schönberg dizia mais respeito à constituição global da sociedade do que à sua própria música. Isto significa que a pergunta que deveria ser feita é pela constituição social daquilo que produzia a incompreensão, ou seja, de acordo com o critério do estado da verdade, o que seria de fato extemporâneo: a época ou Schönberg?

Levando-se em consideração a desconstrução produzida por Redlich, o argumento que apresentava Schönberg como um bastião da ética musical havia servido apenas como uma forma de gerar alguma simpatia nos leitores. Mas num ponto Redlich fora irrepreensível: quando diz que Schönberg permanecia como um “apóstolo da liberdade espiritual”.<sup>82</sup> Mas, como lembra Adorno, essa liberdade não era apenas moral, e sim se concretizava na coisa mesma, isto é, na consumação artística, uma liberdade que se realizava no objeto.

Adorno finalizou a sua crítica ao artigo de Redlich com uma proposição que é muito significativa no contexto do nosso trabalho: “Talvez haja um abismo entre Schönberg e ‘tudo aquilo que se chama juventude’, porém não entre o que é juventude e quem não perde de vista a imbricação enigmática entre liberdade e necessidade, cujas cifras se encontram na obra de Schönberg.”<sup>83</sup> Como podemos ver, aqui Adorno afirma a juventude da música de Schönberg contra tudo aquilo que era denominado jovem. Ou seja, a ideia de que, frente à música produzida no momento, a obra de Schönberg era jovem, já aparece completamente formada em 1934, justamente como parte de um gesto que englobava tanto o jovem Schönberg quanto o, na época, tardio. Tal juventude aparece sob o signo da imbricação enigmática entre liberdade e necessidade.

---

<sup>81</sup> “Como tem a mesma origem do processo social e como está constantemente penetrado pelos vestígios deste, o que parece puro e simples automovimento do material se desenvolve no mesmo sentido que a sociedade real, mesmo quando estas duas esferas já nada sabem uma da outra e se comportam com recíproca hostilidade. Por isso a discussão do compositor com o material é também discussão com a sociedade, justamente na medida em que esta emigrou para a obra e já não está à frente da produção artística como um fator meramente exterior, heterônomo, isto é, como consumidor ou rival da produção” (ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 36).

<sup>82</sup> REDLICH, H. Der große Unzeitgemäße. Gedanken zu Arnold Schönbergs 60. Geburtstag, p. 7.

<sup>83</sup> ADORNO, T. Antwort eines Adepten, p. 407.

### 3.1.4 Arnold Schönberg (II) (1934)

Na *Filosofia da nova música*, existe uma passagem bem conhecida que diz que “as inovações formais de Schönberg estavam estreitamente ligadas ao conteúdo da expressão”.<sup>84</sup> A especificidade do “Arnold Schönberg (II)” reside justamente na sua abordagem. O seu movimento argumentativo é semelhante aos anteriores, mas aqui Adorno propôs uma análise a partir do princípio da expressão. Com cerca de sete anos de antecedência, esse ensaio já contém uma das temáticas fundamentais da *Filosofia da nova música*.

A epígrafe escolhida é um verso de Stefan George, um escritor muito apreciado por Schönberg: “A medida mais rigorosa é, ao mesmo tempo, a maior liberdade.”<sup>85</sup> Esse verso nos traz à mente quase que imediatamente a declaração de Webern na sua exposição da técnica dodecafônica. Naquela ocasião, ele disse que somente no momento da elaboração das regras mais rígidas havia sido possível experimentar a liberdade composicional. George, em seu manifesto, escrevera que o valor da poesia não estaria em algo externo, o que ele chamou de “sentido”,<sup>86</sup> mas na forma, “aquilo que é profundamente excitante na medida e no som”. Em Schönberg, o imperativo de George havia se transformado em princípio compositivo. Ele encontra a sua contraparte musical no desejo de se compor mais corretamente, isto é, “seguir as exigências do material até onde elas, a partir de si, conduzem, ao invés de contradizê-las energicamente com posturas estilísticas.”<sup>87</sup> Em sua música, o programa de George se justificou numa formulação mais radical: “A música não deve enfeitar, e sim ser verdadeira.”<sup>88</sup> Mas isso seria apenas um programa estético como qualquer outro, não fosse a sua efetivação. Ela pode ser narrada em quatro atos, em quatro peripécias.

O primeiro ato remonta ao início da atividade compositiva de Schönberg, quando ele havia buscado a verdade precisamente naquela região em que os seus contemporâneos se concentravam: “nos afetos”.<sup>89</sup> No tópico anterior, quando comentamos a crítica de Adorno a Redlich, vimos uma relação entre o hedonismo estético e o cromatismo. No tópico 3.1.2 esse

<sup>84</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 40.

<sup>85</sup> GEORGE, S. Über Dichtung. *Blätter für die Kunst*. Stuttgart, v.4, n.2, p.122-124, outubro 1894. O periódico que era editado por George pode ser encontrado no seguinte link: <<http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz494637528>> e o texto em questão, “Über Dichtung” em: [http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no\\_cache=1&tx\\_dlf%5Bid%5D=13713&tx\\_dlf%5Bpag e%5D=30&tx\\_dlf%5Bdouble%5D=1&cHash=dfa4993d221b4a84627200f486b666a2](http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=13713&tx_dlf%5Bpag e%5D=30&tx_dlf%5Bdouble%5D=1&cHash=dfa4993d221b4a84627200f486b666a2)>. Acesso em 24/02/2021.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>87</sup> ADORNO, T. *Stilgeschichte in Schönbergs Werk*, p. 386.

<sup>88</sup> LINKE, K. apud REICH, W. *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, p. 36.

<sup>89</sup> ADORNO, T. Arnold Schönberg (II). In: *Musikalische Schriften V*, p. 394.

problema foi ligeiramente apontado, quando observamos o papel expressivo das dissonâncias. Agora, esse mesmo problema aparece com relação aos afetos. *Grosso modo* esse termo remonta a uma teoria desenvolvida especialmente no período barroco, com a interpretação da arte musical como correlata à retórica. O compositor ou o intérprete, assim como o orador, deveriam ter como objetivo mover os afetos (as emoções) do ouvinte: “O afeto produzido pela música seria, neste caso, muito mais uma questão de *representação* de regimes de afecção do espírito do que de *expressão*. Há, nesse caso, a crença em uma taxionomia rígida de afetos ligados às formas, modos e ritmos.”<sup>90</sup> Um exemplo claro foi a especulação realizada por Johann Mattheson, cujo objetivo seria “fornecer uma verdadeira fisiologia das paixões produzidas pela música”<sup>91</sup>. Embora uma certa corrente do romantismo problematizasse a ideia da música “como veículo para a comunicação de sentimentos, de textos, funções sociais-pedagógicas e programas morais ou ainda como linguagem ancorada no sentido de uma linguagem extramusical”<sup>92</sup>, os afetos, agora “transformados em estados emocionais racionalizados ou paixões”<sup>93</sup>, continuaram a exercer uma certa influência sobre os compositores. Isso vale sobretudo para a vertente do romantismo representada principalmente por Liszt, Berlioz e Wagner. É nesse sentido que a expansão cromática de Wagner não tinha a ver somente com um tratamento inovador da tonalidade, mas com uma retórica das paixões: “Para Wagner, o cromatismo ainda estava parcialmente ligado à noção de ‘afeto’: era utilizado onde ele parecia necessário para a expressão do texto, do humor ou da emoção.”<sup>94</sup>

Influenciados por Wagner, muitos compositores da segunda metade do século XIX e início do XX tinham concentrado as suas pesquisas em torno desse entrelaçamento entre afeto e expansão harmônica promovido pelo cromatismo (a busca por aquele hedonismo sonoro mencionado por Redlich). Schönberg no seu início também havia se concentrado nessa região.<sup>95</sup>

<sup>90</sup> SAFATLE, V. A mais violenta das artes: expressão não-intencional e emancipação política a partir do romantismo musical, p. 39.

<sup>91</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>92</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>93</sup> BUELOW, G. (2001). Affects, theory of the. *Grove Music Online*.

<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000253>>. Acesso em: 12/02/2021.

<sup>94</sup> DYSON, G., & DRABKIN, W. (2001). Chromatic. *Grove Music Online*.

<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005718>>. Acesso em: 24/02/2021.

<sup>95</sup> Os afetos parecem ter influenciado a recepção de algumas obras por parte de Schönberg. Numa carta de 1904 endereçada a Mahler logo após a estréia da sua *Terceira Sinfonia*, Schönberg escreve: “Honrado Diretor, A fim de transmitir em algum grau a impressão extraordinária que sua sinfonia causou em mim, sinto que devo falar não [como] músico para [um] músico, mas como um ser humano para outro. Pois eu vi sua alma, nua, completamente nua – ela estava diante de mim como uma paisagem selvagem e misteriosa com suas profundidades e ravinas aterrorizantes, e, ao lado dela, planícies ensolaradas brilhantes, lugares de descanso idílicos. Eu o recebi como um evento natural com seu horror e desastre e seus silenciosos arco-íris

Mas no seu caso em particular, ele reivindicou a verdade desses afetos. Isto quer dizer que ele se voltou contra um “modo de expressão estilizado”<sup>96</sup> que desde Monteverdi caracterizara a música ocidental. Nem mesmo quando Schönberg tratou de temas que haviam sido caros ao romantismo, como o amor e a morte, procedeu de uma maneira propriamente romântica. Ele buscou libertar os afetos da “aparência da paixão”<sup>97</sup>, impregná-los de uma substancialidade real que os compeliu para além da dissimulação; em outras palavras, ele pretendeu repelir os elementos heterônomos dos afetos. No entanto, tradicionalmente, essa pretensão “não estava ligada a movimentos musicais individuais que deveriam refletir os da alma, mas era garantida unicamente pela totalidade da forma”.<sup>98</sup> Portanto, essa pretensão só poderia se efetivar num conflito objetivo com a forma.

Não é por acaso que, logo após afirmar que os afetos em Schönberg haviam sido aquecidos até o derretimento, Adorno tenha passado imediatamente para a discussão técnica. Aquele movimento de síntese entre Brahms e Wagner empreendido por Schönberg foi interpretado por ele como tendo a sua origem numa insuficiência do cromatismo tradicional, já desgastado, de refletir os afetos dos indivíduos reais e não apenas a sua aparência. De forma semelhante, a grande dimensão instrumental assumida em peças como os *Gurrelieder*, ao contrário do que pensara Redlich, é considerada como uma percepção de que o aparato orquestral utilizado por Mahler e Strauss em suas grandes obras havia sido insuficiente para emancipar os afetos.

A confrontação com o cromatismo, a revalorização dos *Nebenstufen* e, conseqüentemente, a independência dos graus, somada à extrapolação do aparato orquestral e a nova função assumida pela instrumentação, esses elementos combinados teriam possibilitado a efetivação da primeira peripécia, uma subversão no papel da expressão musical: “Os afetos explodem os meios demasiadamente ampliados e ficam nus, sozinhos. A expressão liberada e os destroços dos meios: com isso se pode recomeçar.”<sup>99</sup> Podemos dizer que, para Adorno, Schönberg havia compreendido que a ideia de expressar os afetos por meio daquelas formas

---

transfigurantes. Mais tarde, alguém me falou sobre seu ‘programa’ – faz diferença que isso tenha causado muito pouca impressão em meus sentimentos? Faz diferença se sou um profeta melhor ou pior dos sentimentos que uma experiência despertou em mim? Devo entender o que senti e experimentei? Acho que senti sua Sinfonia. Eu senti a luta contra as ilusões; senti a tristeza do homem desiludido; eu vi forças boas e más travadas em combate. Eu vi um homem em tormento excruciante lutando pela harmonia interior - eu percebi um homem, um sonho, verdade, pura verdade. Devo parar de delirar. Me perdoe. Meus sentimentos não conhecem um meio-termo!” (SCHÖNBERG, A. 12.XII.1904.

<[http://archive.schoenberg.at/letters/search\\_show\\_letter.php?ID\\_Number=7308](http://archive.schoenberg.at/letters/search_show_letter.php?ID_Number=7308)>. Acesso em: 24/02/2021)

<sup>96</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 39.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>99</sup> ADORNO, T. *Arnold Schönberg (II)*, p. 395.

românticas suntuosas, sem que elas tivessem que pagar qualquer preço por isso, possuía algo de falso; em resumo, a crença de que era possível expressar os afetos e manter, ao mesmo tempo, as formas intactas soava, literalmente, como um embuste. Mas o procedimento crítico schönberguiano mostra que, no momento em que se inflou a estrutura musical com a substancialidade dos afetos, os meios estruturais, por assim dizer, explodiram. O equilíbrio entre a expressão e os meios só tinha sido possível porque os afetos só se realizavam aparentemente. A partir do momento em que os meios são inflados com a verdade dos afetos, a própria conciliação se mostrou aparente.

Algo semelhante havia se passado com Mahler. Um elemento que se destacara no romantismo foi a aparição de elementos nacionais/populares: as *Polonaises* e as *Mazurcas* de Chopin, as *Rapsódias Húngaras* de Liszt, Schubert e a exaltação do folclore alemão, as óperas de Wagner e de Verdi etc. Embora nas mãos desses compositores ocorressem algumas inflexões estruturais devido a utilização desse material folclórico, a estrutura, os meios musicais como um todo, permaneceram intactos. No entanto, quando Mahler recolheu aqueles cacos no chão da *Landstrasse* e os inseriu nos salões nobres da música de concerto, os meios musicais parecem não suportar, gerando assim uma ruptura na própria estrutura musical. A conciliação era apenas aparência.

No caso de Schönberg, o que restou da introdução do elemento expressivo havia sido, por um lado, a expressão liberada e, por outro, os destroços dos meios. A partir desses dois elementos, ele pôde produzir um *novo* começo para a música. Assim como ele procedera no início da sua atividade compositiva, ao confrontar o material herdado de Brahms com o de Wagner, aqui ele confrontou os dois elementos resultantes da sua primeira peripécia. Comparado à expressão, “os destroços do meio se assemelham a ornamentos”.<sup>100</sup> O procedimento de Schönberg se aprofundou enquanto crítica ao ornamento. Tal crítica tem a sua imagem no golpe de martelo do protagonista de *Die glückliche Hand*: isso pode ser feito de uma forma mais simples. Esse golpe se dirigiu contra a *Sonata*. A liberação tanto dos acordes do seu papel harmônico funcional quanto da expressão dos seus elementos heterônomos colocava em questão a forma tradicional da sonata, em especial com relação à separação entre a exposição e o desenvolvimento. Essa diferença, depois da dinamização da expressão, parecia servir muito mais à decoração do que à coisa em si. Como os meios já não eram capazes de estruturar a obra, a expressão tomou para si essa incumbência. Ou seja, ela preencheu os espaços entre os escombros da forma. Beethoven havia transformado o desenvolvimento na parte

---

<sup>100</sup> Ibidem, p. 395.

principal da Sonata, pois ali ocorria “a reflexão subjetiva sobre o tema”.<sup>101</sup> Ora, se falamos de uma dinamização da expressão, então isso significa que o desenvolvimento se estende por toda a sonata. Logo, a diferença entre tema e desenvolvimento se mostra como um ornamento que “a reconstrução da pura estrutura musical”<sup>102</sup> não mais tolera. O princípio que governara a seção de desenvolvimento – pelo menos desde Beethoven – se tornou também o princípio que controlava toda a organização musical.

A implementação da variação continuada se efetivou em várias camadas musicais. Por exemplo, no op. 7, ela foi concretizada na “economia incondicional do trabalho motivico”<sup>103</sup>, na assimetria, na livre estrutura dos temas e no seu rápido e sucessivo desenvolvimento, em resumo, na riqueza da estrutura rítmica, da variação motivica e do trabalho temático. Esses elementos impulsionaram a obra para uma “unidade cada vez maior entre o tema e o desenvolvimento”.<sup>104</sup> As consequências do op. 7, os seus dois “produtos”, a saber: 1) a sua riqueza ligada à economia temática e 2) a condensação dos seus quatro movimentos num único se transformaram na *Sinfonia de câmara*, op. 9, em polifonia. No op. 9, “a íntima reciprocidade entre melodia e harmonia”<sup>105</sup> possibilitou conexões cada vez mais remotas com relação à tonalidade. Essa simultaneidade contribuiu para um feliz achado: os acordes de quarta. Ao “se estenderem arquitetonicamente por toda a obra, dando o seu caráter a tudo o que aparece,”<sup>106</sup> eles se diferenciam de um emprego focado no efeito. Ou seja, no op. 9, as quartas “não surgem meramente como melodia, ou se manifestam como puro efeito impressionista, mas a sua característica penetra a inteira construção harmônica.”<sup>107</sup> Elas foram utilizadas estruturalmente.

Por fim, o *Segundo quarteto de cordas*, op. 10, representa uma grande recapitulação de toda a evolução do compositor. O primeiro movimento pode ser interpretado como uma “sonata pura, purificada e concisa”.<sup>108</sup> O segundo movimento, que ocorre aqui na forma de um *scherzo*, lembra o “ímpeto” do op. 9 “domado em figuras demoníacas”.<sup>109</sup> O terceiro movimento consome a crítica da sonata na sua construção baseada numa incessante variação em que todas as notas são temáticas. O último movimento realiza as tendências contidas na revalorização dos graus e na crítica que Schönberg fizera ao cromatismo pós-romântico. Submetidos à força

---

<sup>101</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 51.

<sup>102</sup> ADORNO, T. Arnold Schönberg (II), p. 395.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 395.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 395.

<sup>105</sup> SCHÖNBERG, A. *My Evolution*, p. 85.

<sup>106</sup> SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 554.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 554.

<sup>108</sup> ADORNO, T. “Arnold Schönberg (II)”, p. 395.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 396.

centrífuga da fantasia schönberguiana, as diferenças entre consonância e dissonância foram apagadas. O resultado foi a “primeira peça da atonalidade”.<sup>110</sup>

A terceira peripécia, ou fase, de Schönberg se desenvolveu a partir de uma tendência que já se mostrara no final do op. 10. A famosa e tantas vezes citada estrofe que introduz a voz declara: “Ich fühle Luft von anderen Planeten”. Depois de se ter purificado e repellido tudo aquilo que era ornamental do material, se tornou possível que a expressão organizasse ao redor de si aqueles elementos que haviam sido expelidos na primeira peripécia. Daí a espontaneidade que a música anterior a Schönberg não havia conseguido produzir. Mas, ao mesmo tempo em que se vislumbrava algo novo através desse passo, ele era dado com temor e tremor. Webern, ao lembrar esse momento diz: “Foi naturalmente um combate muito duro; tinha-se que superar os mais terríveis obstáculos e o medo: ‘Isso é realmente possível?’”<sup>111</sup> Entretanto, no início da segunda parte do quarto movimento do op. 10, a voz canta: “Ich löse mich in Tönen”. De acordo com Adorno, uma das diferenças fundamentais de Schönberg para o expressionismo anterior seria “o poder da sua lei formal”.<sup>112</sup> Ou seja, a expressão, esse eu, se dissolve de fato nos sons: “*Erwartung* constitui uma cena de canto com um final; *Glückliche Hand* esculpe seções de contornos rigorosos e recorda, com uma repetição da cena de abertura, a forma ternária do *Lied*”.<sup>113</sup> O rigor formal não desapareceu na disposição organizacional da expressão.

O expressionismo de Schönberg se efetivou numa verdadeira relação dialética. Como bem observou Rosen, “a implacável e intensa expressividade” de uma obra como *Erwartung* se deve tanto a “um dispositivo formal” quanto a “um significado extramusical”.<sup>114</sup> De um lado, ele fora dominado por esse ar de um outro planeta, organizado inteiramente pela autonomia da expressão que se transforma em “registro sismográfico de choques traumáticos”.<sup>115</sup> Por outro lado, ele possuía um rigor formal que dificilmente condizia com as suas intenções mais radicais nesse período. A expressão absoluta, embora liberada dos seus momentos heterônomos, se dissolve nos sons, rendendo-se assim, sem desejo, à respiração poderosa. O expressionismo de Schönberg foi o desenvolvimento do confronto dessas duas tendências.

A quarta fase de Schönberg se originou da consciência cada vez mais aguçada da essência dialética do seu procedimento expressionista:

No *Pierrot lunaire*, op. 21, onde os horrores já foram banidos da peça, a lei latente da forma torna-se lúdica e visível como *passacaglia*, como um cânone invertido. Isso se

<sup>110</sup> Ibidem, p. 396.

<sup>111</sup> WEBERN, A. *O caminho para a música nova*, p. 110.

<sup>112</sup> ADORNO, T. “Arnold Schönberg (II)”, p. 396.

<sup>113</sup> Ibidem, p. 396.

<sup>114</sup> ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*, p. 17.

<sup>115</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 42.

dá em especial na peça “Mondfleck”, que é formada por um cânone duplo em retrógrado acompanhado por uma fuga a três vozes no piano.<sup>116</sup>

Com isso o passo em direção ao dodecafonismo se encontrava totalmente preparado. Nesse sentido, a técnica dodecafônica não era nada mais do que a soma de tudo aquilo que já se encontrava em cada obra, as experiências que se fixaram nos três momentos anteriores:

A transformação da escala cromática numa estrutura de graus autônomos; a economia perfeita do trabalho motivico que não deixa nada “livre” e que, enquanto variação, desenvolve em todas as partes um a partir do outro; identidade de *melos* e acorde.<sup>117</sup>

A novidade é que esses elementos que haviam sido gerados dentro de uma peça em particular eram assumidos na técnica dodecafônica como pressupostos da composição. Aquilo que, até então, havia garantido a arte de compor e feito do próprio Schönberg um grande artista servia agora apenas como pré-formação do material, como paleta e não imagem.

Devido a essa separação, a sonata pôde viver mais uma vez. Entregue inteiramente à fantasia, a ideia da sonata se cristalizou, por exemplo, no op. 25 e no op. 26, mas ainda com alguma dureza e aspereza. Nas obras seguintes, onde a rigidez dodecafônica foi suavizada, sem que, com isso, a sua consistência fosse perdida, a maestria de Schönberg vem à luz. Um exemplo disso seria a sua ópera *Von heute auf morgen*, cuja inspiração em nenhum momento havia sido inibida por causa da técnica dodecafônica. Nessa primeira ópera cênica totalmente dodecafônica, a série se tornou invisível e já não interferia na compreensão da obra; ela se transformou em um “assunto de família”,<sup>118</sup> algo privado que só cabia ao compositor.

### 3.2 O jovem Schönberg em 1950

Além dos três ensaios que abordamos no primeiro capítulo, em pelo menos mais duas oportunidades Adorno voltou a escrever sobre o jovem Schönberg na década de 1950. Como já deve ter ficado claro, a característica dessa abordagem é a compreensão do jovem Schönberg dentro de um gesto, ou seja, ele não é analisado isoladamente, e sim visto sob os olhares do presente, dos resultados mais atuais da produção musical. Na década de 1950, a apresentação do jovem Schönberg ligado a um gesto específico também visa a estabelecer um contraste entre

<sup>116</sup> ADORNO, T. Arnold Schönberg (II), p. 396.

<sup>117</sup> Ibidem, p. 397.

<sup>118</sup> SCHÖNBERG, A. apud REICH, W. *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, p. 143.



a maneira como a técnica dodecafônica fora utilizada e entendida pelo seu inventor e como ela foi empregada pelos jovens compositores.

### 3.2.1 Zum Verständnis Schönbergs (1955)

Para introduzir a questão que move o texto, Adorno recorreu, mais uma vez, à recepção da obra de Schönberg. Segundo ele, ela se desdobrava em três momentos distintos, marcados por um sentimento negativo. O primeiro foi chamado por Adorno de “a era do escândalo”<sup>119</sup> e estaria situado entre o início do século XX e a década de 1920. O que o caracterizou foi a famosa declaração “isso não é música”.<sup>120</sup> O segundo momento na história da sua recepção se iniciaria nos anos 1920 com a ideia de que a obra de Schönberg era ultrapassada, desatualizada e ligada ao passado. O último momento destacado por Adorno começaria no período pós-guerra com a redescoberta da técnica dodecafônica. Nela, Schönberg havia sido recebido como um “inventor de um sistema mais ou menos fácil de manusear”.<sup>121</sup> Diante de uma tal recepção, a pergunta pela necessidade e a utilidade de se conhecer essa música e pelo papel que ainda lhe cabia não era só natural, mas também lógica. Mas as respostas a essas questões só podem ser dadas se se volta para aquilo que lhes servia de pressuposto. O que possibilitou a recepção pública da obra de Schönberg nos termos expostos acima havia sido a dispensa de um elemento que lhe fora essencial: a música viva. Todos esses adjetivos adicionados e que coordenam a recepção pública só podiam existir sob uma condição: a repressão desse elemento vivo. Logo, só é possível responder a tais perguntas quando se lida com esse elemento reprimido.

Para alcançá-lo, não seria necessário falar dos “méritos históricos de Schönberg, nem interpretar a sua música histórica ou filosoficamente, e sim apontar imediatamente para a sua qualidade”.<sup>122</sup> No caso de Schönberg, isto queria dizer uma só coisa: ouvi-la como um “decurso vivo e cheio de sentido”.<sup>123</sup> Identificar, então, as qualidades dessa música significa “ser capaz de reconhecer o começo, o meio e o fim de cada melodia, ouvir a simultaneidade das vozes como harmonia e progressões harmônicas, e perceber as relações e contrastes como tais”.<sup>124</sup>

<sup>119</sup>ADORNO, T. *Zum Verständnis Schönbergs. Musikalische Schriften V*, p. 429.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 429.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 430.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 430.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 430.

<sup>124</sup> BERG, A. *Why Is Schoenberg's Music So Difficult to Understand?. Pro Mundo – Pro Domo: The writings of Alban Berg*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 184.

Como se pode ver, não é necessária uma postura diferente da que temos frente à música de concerto tradicional. É por isso que muitas vezes Schönberg se via espantado com a rejeição das suas obras, já que elas demandavam do ouvinte os mesmos procedimentos exigidos para se compreender as obras de Bach, Mozart, Beethoven e Brahms. Aquilo que era verdadeiro para a composição musical também deveria valer para a audição: uma mente treinada na lógica musical tradicional deveria funcionar sob quaisquer circunstâncias. Assim, os saltos intervalares incomuns, a forma, os acordes, a instrumentação desejavam ser ouvidos de uma forma espontânea, como parte de uma estrutura orgânica.

A exigência que a obra impõe ao ouvinte é a de uma percepção espontânea da sua estrutura. Embora esse seja um desejo comum repartido tanto pela música tradicional quanto pela de Schönberg, para que, de fato, ele se realize, é necessário que os elementos individuais emerjam. Isto é, a percepção orgânica da estrutura não deve substituir o acontecimento individual, mas ser garantida por ele. É nesse ponto que a música de Schönberg havia se diferenciado da tradicional. Nesta ocorria aquilo que, segundo Adorno, Nietzsche afirmara: tudo que acontece, poderia ser diferente. De fato, em determinadas passagens, o compositor “clássico” dispunha de muitas outras alternativas além daquela que ele escolheu. O motivo disso é a presença do esquema da tonalidade, de acordo com o qual essas peças se organizavam não só harmonicamente, mas também melódica e ritmicamente, fazendo com que cada acontecimento particular estivesse determinado por uma generalidade. Por conta disso, se abria ao compositor uma série de possibilidades. Entre elas, ele escolhia a que mais estivesse de acordo com o seu sentimento de forma e com o decurso. Disso decorre a ideia de que, dentro de uma determinada opção feita, o compositor clássico dispunha de muitas outras tão boas quanto a que havia sido escolhida por ele.

Da perspectiva da audição, isso significa a possibilidade de antecipar uma série de acontecimentos. Como a música se encontrava determinada por um esquema que já havia se transformado em segunda natureza, então pressentir o que aconteceria era um jogo que, pelo menos ao final, se mostrava favorável ao ouvinte. Essa música gerava um sentimento, senão nos seus aspectos individuais, ao menos nos gerais, de já ter sido ouvida. Nas palavras de Adorno: “A música tradicional ouvia para o ouvinte”.<sup>125</sup> A partir de uma generalidade fornecida pelo esquema da tonalidade, poder-se-ia inferir o curso da música que ainda não se ouviu.

---

<sup>125</sup> ADORNO, T. *Zum Verständnis Schönbergs*, p. 430.

Schönberg aceitou o “desafio nietzschiano”<sup>126</sup> e as suas obras se tornaram “as primeiras em que nada pode ser diferente”.<sup>127</sup> Nelas, o evento individual e a coesão musical querem ser compreendidos como tais e a “a partir somente de si”.<sup>128</sup> A ausência de algo que poderia funcionar como um “sistema de coordenadas”<sup>129</sup> força o ouvinte a se direcionar pelo específico, pelo “aqui e agora do acontecimento musical”. Acompanhar, portanto, uma peça que estabelece a sua coesão e lógica inteiramente a partir do seu interior requer muito mais do ouvinte. Por se estruturar de acordo com a sua própria lei, a música de Schönberg exige que o individual e o específico sejam reconhecidos. Com ela não ocorre mais aquela condução automática do fluxo sonoro que permitia que o ouvinte cochilasse e, ao acordar, tivesse a sensação de que nada fora perdido. Acompanhar os seus momentos é condição necessária para compreendê-la. Por vezes, isso significa ser capaz de acompanhar a simultaneidade das vozes, independentemente de estarem dispostas polifonicamente ou na forma de acordes, pois em Schönberg até o acorde é polifônico.

Como consequência da expansão do princípio da especificidade e do individual, a organização do acorde não se coordenava pelas relações harmônicas convencionais. Assim, cada som que entrava na sua formação tinha que ser legitimado em função das partes. Na harmonia tradicional, a unidade havia sido garantida por uma certa homogeneidade que destruía os momentos individuais dos sons. No caso de Schönberg, onde o específico adquiriu relevância, a relação dos sons foi organizada com o objetivo de ressaltar tais momentos. Isso significou um predomínio cada vez maior das dissonâncias. Quanto mais dissonâncias, mais a simultaneidade adquire aquela característica própria da polifonia, que é a valorização do som individual. Ser capaz de perceber as linhas, diz respeito não apenas a uma escrita polifônica num sentido mais estrito. Em Schönberg, a homofonia não pode mais ser entendida como oposta à polifonia. Logo, a capacidade de ouvir polifonicamente deve também ser aplicada ao acorde: “Não se deve aceitá-lo como um mero estímulo sonoro, mas sim, por assim dizer, ouvi-lo profundamente, sentir todas as tensões e matizes que cada um desses acordes contém.”<sup>130</sup> É

---

<sup>126</sup>ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 41.

<sup>127</sup> “Quanto mais ricos se tornam os meios composicionais num compositor, mais a abundância de possibilidades daquilo que possui o mesmo nível aumenta, isto é, [aumentam as possibilidades de] que o diferente seja possível com o mesmo rigor. Mas com relação ao caráter, cada uma das soluções encontradas deve aparecer como se fosse a única possível, a única possibilidade verdadeira nessa passagem” (ADORNO, T. *Kriterien der neuen Musik* (1957), p. 287).

<sup>128</sup> ADORNO, T. *Zum Verständnis Schönbergs*, p. 431.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 431.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 432.

necessário aproximar-se intimamente dos momentos particulares dessa música, que são aqueles que carregam a sua lei de movimento.

Essa concentração no momento específico produziu uma densidade e uma concretude que haviam se mostrado desde muito cedo. Nas suas obras da juventude, por exemplo, mesmo que ainda a tonalidade fosse respeitada, tinha existido uma tendência de formar cada som a partir da lei de movimento da coisa mesma. Por isso, Adorno recomendava a todos que desejavam se aproximar da música de Schönberg mergulhar nas suas obras da juventude, onde – segundo ele – “sob a casca do idioma musical tradicional, se formam todas as forças que mais tarde rompem essa casca e criam um novo material para a música.”<sup>131</sup> Nessas peças, Schönberg tinha agido com uma verdadeira “força expansiva”.<sup>132</sup> O arco melódico já não se restringia aos intervalos costumeiros; as estruturas temáticas evitavam as frases e períodos habituais de dois ou quatro compassos; os temas eram submetidos a rápidos desenvolvimentos. No *Primeiro quarteto de cordas*, op. 7, por exemplo, a fantasia contrapontística de Schönberg impôs um desafio ao ouvinte de perceber não só todo o acontecimento temático como também, simultaneamente, o contraponto e o ritmo:

O que é excepcional no estilo composicional que já está presente no *Primeiro quarteto* é que ele está totalmente formado. Nada é deixado ao acaso, nada respinga no fluxo da música, mas cada voz, mesmo cada figura que a acompanha, é perfilada ao máximo.<sup>133</sup>

Em sua análise do op. 7, Alban Berg resumiu essas características da seguinte forma:

Pode-se afirmar com calma, sem nenhum exagero, que cada uma de suas menores frases e cada figura do acompanhamento é significativa para o desenvolvimento melódico das quatro vozes e para o seu ritmo, que está em constante mudança. Para usar uma única palavra: cada uma é temática. E isso ocorre dentro de um único movimento sinfônico.<sup>134</sup>

Nessas condições, aquele que não quer ficar perdido deve, por assim dizer, compor por uma segunda vez a peça enquanto ela é executada.

Depois de explicar as qualidades da obra de Schönberg da perspectiva do ouvinte, Adorno iniciou a segunda parte do seu ensaio. Ela se diferencia da primeira não só pela questão que visa a responder, mas pelo seu tom. Se é verdade que para perceber aquilo que havia sido reprimido na recepção pública não era necessária uma interpretação filosófica ou histórica, mas apenas um ouvido aguçado capaz de captar as qualidades específicas dessa música, o mesmo não é verdade quando se encara a pergunta pelo motivo de ela ter se configurado de uma

<sup>131</sup> Ibidem, p. 433.

<sup>132</sup> Ibidem, p. 433.

<sup>133</sup> Ibidem, p. 434.

<sup>134</sup> BERG, A. Why Is Schoenberg's Music So Difficult to Understand?, p. 184.

determinada maneira. Ao procurar justificar a forma que a música de Schönberg assumira, Adorno recorreu a um discurso propriamente filosófico.

Diante das dificuldades impostas por essa música e do esforço que ela exige do ouvinte é provável que se coloque em questão a necessidade das suas mudanças. Como não existe uma medida previamente dada na história, através da qual a correção do caminho percorrido pelos compositores e as escolhas que eles fizeram pudessem ser avaliadas, a única alternativa seria buscar justificar o estágio alcançado pela composição de Schönberg no próprio objeto. O que está em questão é se essa música estivera de acordo com o próprio movimento objetivo do material musical ou se as dificuldades que ela apresentou, as suas qualidades, eram frutos de um capricho ou um individualismo.

Adorno se utilizou de categorias propriamente filosóficas, por meio das quais ele fundamenta o desenvolvimento musical e, por conseguinte, o movimento objetivo do material como uma balança que se mantém num equilíbrio instável entre duas forças: o sujeito e o objeto. Tudo que se produz em termos musicais seria um produto desse campo de forças. Isto quer dizer que, desde o início da música ocidental, especialmente aquela que vai de Bach até Schönberg, tal conjunção de forças havia estado presente. Tradicionalmente, na filosofia, sujeito e objeto se apresentam numa relação antagônica. Adorno viu aqui a reprodução dessa mesma oposição. Mas não bastava apenas dizer que o conflito entre sujeito e o objeto se reproduzia na música; era preciso mostrar como ele se dava. Adorno estabeleceu uma interpretação muito curiosa e singular do que significava compor. Musicalmente falando, o campo de forças ao redor do qual a música se move foi explicado da seguinte forma: “Por um lado, ela está ligada a um sistema, o das tríades, das claves e das suas relações. Por outro lado, o sujeito procura expressar-se nele e, apesar de toda norma que lhe é imposta externamente, ele quer produzir a legalidade a partir de si mesmo.”<sup>135</sup>

Essa oposição não diz respeito apenas a um conflito permanente, onde um lado busca anular o outro. Na história da música tonal, o sistema e a necessidade de expressão por vezes se aproximaram numa espécie de cordial divergência. Basta olharmos para a duração desse período tonal para percebermos isso. Se fosse apenas uma relação hostil, dificilmente os compositores mais produtivos teriam suportado tal sistema. É por isso que a ideia de um equilíbrio homeostático expressa muito bem essa relação. Por vezes, a expressão cedia um espaço para o sistema e, por vezes, ocorria o contrário. Justamente esse movimento fora o que possibilitou a ampliação do material musical, e também está na base da compreensão de

---

<sup>135</sup>ADORNO, T. *Zum Verständnis Schönbergs*, p. 435.

progresso em Adorno. Seja como for, a necessidade de se ceder um espaço para a tonalidade, a fim de que esse equilíbrio pudesse ser preservado, sempre havia gerado, segundo Adorno, um desconforto nos grandes compositores. Eles sentiam que esse “momento externo e compulsivo da música inibia o que eles realmente queriam.”<sup>136</sup> Essa insatisfação é o que justifica a polifonia em Bach. Ele tinha buscado uma ferramenta, que no seu tempo já estava superada, que lhe permitisse formar mais íntima e diretamente o acontecimento musical, para assim fugir do esquemático, da pré-formação e da generalidade.

Essa tendência que fora instaurada por Bach e que pode ser vista em uma série de grandes compositores chegou em Schönberg. Mas, de acordo com Adorno, nele ela se apresentou com uma diferença fundamental. Nos grandes compositores havia existido “um equilíbrio entre o esquema e a singularidade da música totalmente composta”.<sup>137</sup> Esse equilíbrio entre esses dois campos era possível porque existia uma distinção nos níveis em que ela ocorria. O sistema tonal realizava-se na “superfície”<sup>138</sup> e a singularidade e a especificidade se davam sob essa superfície, no “subcutâneo”.<sup>139</sup> A música tonal dos grandes compositores tivera que se conformar a duas leis. A primeira delas, a que se encontrava na superfície, é aquela que se mostra nos esquemas do baixo numerado e que foi denominada por Riemann de harmonia funcional. A que ocorre sob a superfície é responsável pelo desenvolvimento das relações mais ínfimas. Trata-se do trabalho que parte do elemento estrutural mais simples, o motivo, e, a partir dele, tece uma rede de relações que possibilitam à peça atender aos requisitos da lógica, compreensibilidade e coerência. Esse procedimento está relacionado com a técnica motívica e com o trabalho temático.

Em Schönberg, diferentemente do que havia se passado com outros compositores, esse equilíbrio foi desfeito e a estrutura que ocorria subcutaneamente emerge e toma o lugar do esquema: “A longo prazo, é intolerável que o gênio artístico seja guiado por duas leis que concorrem lado a lado e estão cada vez mais distantes uma da outra, a tradicional que vem de fora e a sua própria”.<sup>140</sup> Como vimos, essa relação entre esses dois domínios já não satisfazia a aspiração dos compositores. Bach recorrera à polifonia, o último Beethoven, por sua vez, apresentara esse estado irreconciliado na construção de uma totalidade antagônica.<sup>141</sup>

---

<sup>136</sup> Ibidem, p. 435.

<sup>137</sup> Ibidem, p. 436.

<sup>138</sup> Ibidem, p. 436.

<sup>139</sup> Ibidem, p. 436.

<sup>140</sup> Ibidem, p. 436.

<sup>141</sup> “Às vezes parece como se, em contraste com a possibilidade latente, nunca revelada, mas sempre perceptível da música, a sua abordagem da linguagem, com todos os seus triunfos, fosse uma espécie de dano histórico-mundial; como se a dignidade da grande música, a do período tardio de Bach e Beethoven, decorresse do fato de

Schönberg, no entanto, que não era apenas um músico construtivista inserido na tradição de Beethoven e Brahms, repartiu com o romantismo uma verdadeira fixação pela “diferenciação subjetiva”<sup>142</sup>, isto é, “o desejo de apenas deixar passar o que ele era capaz de preencher completamente por conta própria”. É possível perceber nele uma espécie de alergia a tudo aquilo que aparece e não se encontra totalmente composto ou formado, a tudo aquilo que se justifica pelo esquema. A esses elementos, Schönberg deu o nome de ornamentos, pois eles não possuíam um papel funcional dentro da estrutura. Sendo assim, a sua ausência não modificava o ordenamento, a organização ou a qualidade da peça. Se ele não fazia falta, então podia ser dispensado. No caso em questão, o que foi experimentado como ornamento era a própria tonalidade e tudo o que girava ao seu redor.

No movimento musical concreto, as coisas não ocorreram tão tranquilamente quanto na reflexão teórica posterior. Como dissemos anteriormente, cada passo fora dado com temor e tremor, exigindo de Schönberg uma energia compositiva imensa. A tarefa se torna ainda mais difícil se notarmos que não se tratava apenas de apagar simples e puramente a tonalidade. Tal procedimento seria tão superficial e arbitrário quanto o próprio sistema tonal. Era preciso construir algo novo a partir do que ele tinha nas mãos, a tonalidade. Aqui se situa uma das grandezas de Schönberg: as suas inovações cresceram de dentro para fora! Nesse contexto, o jovem Schönberg adquire um papel relevante no argumento adorniano. Nas músicas da juventude do compositor estaria registrado o esforço que fora empreendido para a superação dos elementos ornamentais da linguagem musical. Adorno mencionou de uma forma especial o op. 6, especialmente o *Lied* “Lockung”. Nele, “a expressão se revela com uma franqueza até então desconhecida”<sup>143</sup>, “a dissonância e a construção densa se juntam”. Mesmo que esse *Lied* não seja polifônico, a sua estrutura é mais cerrada do que normalmente ocorre na música tradicional. Isso se deve à presença do trabalho temático, que se dá sob o primado da variação. Com isso os temas se apresentam numa “unidade contrastante”.<sup>144</sup>

---

a música aqui ir além de seu próprio caráter linguístico, assim como, por comparação, a poesia do último Hölderlin pretendia romper com a esfera do significado linguístico. A atualidade das grandes obras tardias baseia-se neste extremo, que é evidentemente alcançado através da tecnologia, em particular através da polifonia integral, nos momentos abruptos em que a linguagem da música enquanto tal se torna nua e indefesa e deixa de ser a linguagem” (ADORNO, T. Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik. *Musikalische Schriften V*, p. 162). Em outra ocasião, Adorno destaca: “Assim, no último Beethoven, as convenções tornam-se expressões na representação nua de si mesmas. A abreviação frequentemente notada do seu estilo serve a este propósito: não quer purificar a linguagem musical das fórmulas, mas sim purificar as fórmulas da aparência do seu domínio subjetivo: a fórmula libertada, desligada da dinâmica, fala por si. Contudo, apenas no momento em que a subjetividade, fugindo, a atravessa e a ilumina abruptamente com a sua intenção” (ADORNO, T. Spätstil Beethovens. *Musikalische Schriften IV*, p. 16.).

<sup>142</sup>ADORNO, T. Zum Verständnis Schönbergs, p. 437.

<sup>143</sup> Ibidem, p. 437.

<sup>144</sup> Ibidem, p. 437.

Os esforços também se revelavam na perspectiva harmônica. Aqui a luta contra o ornamento é também a luta contra aquilo que se transformou em clichê, em receita. Schönberg se esquivou constantemente de utilizar os mesmos meios e cadências que haviam se tornado habituais na música tradicional. Ao contrário de vários compositores que repartiam com ele essa mesma sensibilidade contra o esquemático, Schönberg não se deu por satisfeito apenas com “o efeito da sequência de acordes”, mas antes “reescreveu a tonalidade, obtendo o efeito fornecido por ela com os meios harmônicos e construtivos, com graus fortalecidos e sempre frescos”.<sup>145</sup> Dessa forma, o tensionamento das relações harmônicas e a produção dos princípios tonais a partir do “acontecimento composicional”<sup>146</sup> eram constantemente gerados. A necessidade de se escapar daquilo que havia se convertido numa fórmula na tonalidade, o caminho que ia da tônica para a dominante, exigiu a capacidade de impregnar de sentido os outros graus da escala. O fortalecimento deles e a sua posterior introdução na escala cromática fizeram com que adquirissem o caráter de graus verdadeiramente fortes. Ora, o que vemos aqui tanto da perspectiva da estruturação motívica quanto da produção harmônica é o afloramento de uma tensão interna entre a superfície que está associada ao sistema tonal e o subcutâneo. Aquilo que na música tradicional se encontrava, com raras exceções, num estado de equilíbrio é inflado e estimulado a entrar num estado de inquietação contínua.

A tensão se intensificou até o ponto em que a camada superficial foi rompida. Assim, abriu-se a possibilidade de uma música verdadeiramente livre, completamente formada em todos os seus momentos; uma música em que os impulsos subjetivos já não se encontravam mais em conflito com as determinações da linguagem musical. Esse passo foi dado por Schönberg no último movimento do seu op. 10, a sua primeira composição atonal. O compositor experimentou uma ampliação das possibilidades expressivas através da descoberta de novos sons e disposições sonoras que a música até então desconhecia. As composições desse período que se inicia após o op. 10 surgiram quase que numa espécie de escrita automática. Com certeza, trata-se de um dos momentos mais produtivos da vida do compositor. Ao contrário das obras que convidam o ouvinte a participar do seu jogo fazendo-lhe um convite encantador: “quer dançar comigo?”, as peças compostas nessa época o encaram com hostilidade. Além de não o convidar, parecem expulsá-lo do salão. Essa postura tem um fundamento técnico: o rompimento com a arquetônica tradicional.

---

<sup>145</sup> Ibidem, p. 438.

<sup>146</sup> Ibidem, p. 438.



O aspecto acolhedor da música está relacionado com “a sensação de segurança”<sup>147</sup> proporcionada por uma estrutura que não só engloba todos os elementos, como também produz uma constante afinidade entre eles. Tal estrutura era suportada pelo trabalho temático, o responsável por vincular todos os acontecimentos musicais e gerar um vínculo entre eles. Assim, o rompimento da arquitetura tradicional não significa nada mais do que o atrofiamento do trabalho temático. Em obras como o op. 11 e *Erwartung*, op. 17, por exemplo, o trabalho temático foi substituído pela “coesão involuntária do instante”.<sup>148</sup> Ao invés da lógica temática, essas peças seguem a lógica da livre associação. Elas se caracterizam pela presença de contrastes cada vez maiores em espaços cada vez mais reduzidos. A unidade que é alcançada é semelhante à do aforismo, a unidade dos extremos. Por ocasião da *première* de *Erwartung* em terras suíças, o crítico Willi Schuh referiu-se ao “procedimento radical de Schönberg, que renuncia a todas as convenções musicais e a todos os elementos formulares”.<sup>149</sup> O ar que as peças desse período respiraram era diferente, porque elas se colocavam acima do tabu, um lugar que a linguagem convencional não fora capaz de alcançar.<sup>150</sup>

Da perspectiva da estratégia composicional, nota-se que o modo de compor de Schönberg pode ser interpretado como um movimento dialético. O ímpeto que impede a aceitação de tudo que não esteja completamente composto pelo sujeito, seja ele o motivo ou a grande forma, é o que Adorno chamou de espontaneidade. Mas, como vimos, essa espontaneidade possui duas faces: por um lado, ela é marcada pelo anseio de se alcançar “uma expressão livre, liberada e autêntica”;<sup>151</sup> por outro lado, no entanto, ela se caracteriza pela “força de uma construção total que atrai para si até o mínimo detalhe”.<sup>152</sup> A existência de tal dialética aponta para o fato de Schönberg ter compreendido bem cedo que a liberdade expressiva só poderia ser alcançada através do fortalecimento do elemento objetivo da composição. A expressão liberada e autêntica implicava necessariamente a elaboração de todos os momentos pela subjetividade que, por sua vez, pretendia liberar os seus momentos expressivos. Percebe-se como Schönberg se distancia da crença comum de que a liberdade compositiva é assegurada pelo fato de que o compositor tem a disposição de si todas as possibilidades da história da música.

---

<sup>147</sup> Ibidem, p. 441.

<sup>148</sup> Ibidem, p. 441.

<sup>149</sup> REICH, W. *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, p. 63.

<sup>150</sup> ADORNO, T. *Zum Verständnis Schönbergs*, p. 442.

<sup>151</sup> Ibidem, p. 442.

<sup>152</sup> Ibidem, p. 442.

As *Peças para piano*, op. 11, *Erwartung*, *Die glückliche Hand*, as *Peças orquestrais*, op. 16, por exemplo, são completamente compostas até os mínimos detalhes. Nada que aparece ali poderia ser diferente. Ao mesmo tempo, a música nunca havia se visto tão livre para se entregar ao primado da expressão: “O último movimento do *Segundo quarteto de cordas*, a primeira peça predominantemente atonal em que Schönberg renunciou simbolicamente por completo à armadura de clave, permaneceu o protótipo insuperável de tal liberdade.”<sup>153</sup> No entanto, as peças desse período, principalmente as instrumentais, possuem duas características marcantes: “a sua extrema expressividade e sua extraordinária brevidade.”<sup>154</sup> Inicialmente, Schönberg só conseguiu superar a brevidade quando se apoiou em algum texto.<sup>155</sup> Caracterizamos a lógica dessas composições como a coesão involuntária do instante. Essa confiança no instante, esse apego ao momento presente representava um empecilho para a articulação temporal, já que ela abria mão do anterior, de qualquer tipo de repetição e do trabalho temático. A técnica dodecafônica foi a resposta a essa paralisação temporal.

De uma perspectiva puramente técnica, “ela nada mais é do que a síntese de um material completamente libertado e purificado de rudimentos tonais com o princípio do trabalho temático igualmente aplicado de forma consistente ou, se se desejar, a primazia da variação”.<sup>156</sup> Mas se olharmos do ponto de vista da dialética compositiva, a técnica dodecafônica foi “a tentativa de unir as duas intenções fundamentais: a explosivo-anticonvencional e a coesivo-constructiva”.<sup>157</sup> Por um lado, a expressão quer se apegar ao momento e destruir tudo aquilo que se assemelhe à fórmula, ao paralisado.<sup>158</sup> Para ela tudo o que não está em constante movimento corre o risco de se solidificar e se assemelhar ao desumano. Por outro lado, o ímpeto construtivo deseja manter tudo conectado. Temos assim duas forças: uma disjuntiva e outra vinculativa. A síntese dessas duas tendências foi alcançada pela técnica dodecafônica através da expansão irrestrita do princípio de variação. A sua aplicação produz uma situação na qual toda nota tem uma função na estrutura musical, isto é, não se pode dizer de nenhuma nota que ela é livre, toda nota é temática. Ora, mas o conceito de tema evoca uma diferenciação entre eventos. Se toda a nota na técnica dodecafônica é temática, então a distinção entre acontecimentos primários e

---

<sup>153</sup> ADORNO, T. *Zum Verständnis Schönbergs*, p. 439.

<sup>154</sup> SCHÖNBERG, A. *Composition with Twelve Tones*, p. 163.

<sup>155</sup> Cf. MENEZES, F. “O apelo aos textos e a invenção do *Sprechgesang* em Schoenberg”. *Apoteose de Schoenberg. Tratado sobre as Entidades Harmônicas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 137- 165.

<sup>156</sup> ADORNO, T. *Zum Verständnis Schönbergs*, p. 443.

<sup>157</sup> *Idem*, p. 443.

<sup>158</sup> “Representar a vida na arte, com sua mobilidade, com suas possibilidades de mudança e com suas necessidades; reconhecer na evolução e na mutação a única lei eterna: isso será muito mais frutífero do que supor um termo à evolução, porque, assim, o sistema se completa num círculo” (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 74).

secundários não tem mais sentido. Logo, o conceito de temático se perde. As notas são temáticas no sentido de que todos os momentos musicais se encontram completamente formados com a mesma energia que se exige para construir um bom tema. Ao mesmo tempo, elas não são temáticas, porque já não é possível estabelecer uma separação entre aquilo que é principal e o que seria um ornamento, ou seja, nenhum episódio é mais temático do que o outro. Assim, as exigências das intenções fundamentais de Schönberg se encontram satisfeitas. O lado anticonvencional e expressivo foi atendido na medida em que a variação não permitia que algum momento se solidificasse e se apresentasse como fixo e petrificado. O lado construtivista se encontrava realizado na série de relações que eram empreendidas pelo princípio da variação.

Satisfeitas essas exigências, o compositor pôde começar a compor. Eis aí uma das grandes dificuldades da técnica dodecafônica. Esse trabalho temático que se realiza para atender as demandas compositivas servia “apenas” como condição para a liberação da fantasia: “Mas esse trabalho temático onipotente já não é, como nas obras anteriores e como na tradição do classicismo vienense, o conteúdo da própria composição, mas apenas o seu pré-requisito”.<sup>159</sup> A técnica dodecafônica tem a sua justificativa somente no fato de permitir que o compositor empregue toda a sua fantasia sem correr o risco da desassociação. Fica claro que a técnica dodecafônica não somente permitia a liberação da fantasia, mas necessitava dela para se legitimar. Assim, quando manipulada como um substituto da tonalidade ou um sistema construtivo que se bastava, ela adquiria um caráter mecânico. Nesse caso ela passava a manifestar somente as suas especificidades técnicas: o retrógrado, o cânon etc. Se “a produção de um meio de expressão completamente livre”<sup>160</sup> é negligenciada na técnica dodecafônica, então ela se degenera em fetichismo. Segundo Adorno, esse era um dos problemas que atingia os jovens compositores seriais.

### 3.2.2 Arnold Schönberg (I) (1957)

Neste texto de 1957, Adorno se aprofundou na interpretação dialética da obra de Schönberg. Não se trata apenas de uma dialética entre os períodos, pois aqui eles mesmos foram interpretados da perspectiva de uma dinâmica interna. Sobre os períodos, é importante notar

---

<sup>159</sup> Ibidem, p. 443.

<sup>160</sup> Ibidem, p. 444.

algo que já havia se manifestado no texto homônimo de 1934: a divisão em quatro períodos. O jovem Schönberg engloba os dois primeiros, enquanto que o expressionismo e o dodecafonismo correspondem ao terceiro e ao quarto, respectivamente. Ao comentar sobre o primeiro e o segundo períodos, é interessante observar que, pelo menos em cinco oportunidades, Adorno se referiu diretamente ao Schönberg tardio, enquanto que nas outras seções essas referências são mais raras. Isso mostra concretamente a interpretação gestual do jovem Schönberg.

O primeiro período vai do op. 1 ao op. 5. Ele compreende obras como *Verklärte Nacht*, op. 4, *Gurrelieder*, *Pelleas und Melisande*, op. 5, além de três coletâneas de *Lieder*: op. 1, op. 2 e op. 3. Segundo Adorno, já é possível notar nos primeiros *Lieder* um campo de forças crucial para o desenvolvimento posterior de Schönberg. Escritos numa época em que os compositores tinham de escolher entre o “*Brhamsnebel*” e a “*Gluthitze*”<sup>161</sup> de Wagner, Schönberg empregou características da linguagem musical dos dois mestres. O mesmo ocorre, por exemplo, no op. 2, onde a influência brahmsiana se manifesta na “tendência para passos harmônicos vigorosamente progressivos”<sup>162</sup> e a wagneriana, “numa certa intensidade e furor do gesto musical, a satisfação nas grandes explosões.”<sup>163</sup> A recusa a optar por um em detrimento do outro, contradizendo a polarização dominante em sua época, e o desejo de “desfrutar da beleza de ambos”, ao contrário do que ele mesmo pensava, não representavam um desprezo pelas diferenças entre ambos, e sim a subordinação da sua força criativa a uma determinação contraditória. Desde o início, antes mesmo de haver algo propriamente schönberguiano, a sua obra havia se desenvolvido a partir de pressupostos contrastantes. O determinante é que as diferenças não foram esquecidas em prol das belezas, e sim desenvolvidas em nome delas.

Com relação às criações mais conhecidas dessa época, Adorno deu especial atenção a *Verklärte Nacht*, pois através dela poder-se-ia ter um vislumbre das principais aquisições técnicas do período. Ele destacou principalmente algumas questões estruturais. Semelhantemente ao op. 5, *Verklärte Nacht* é organizada de acordo com seções que correspondem à estrutura literária que a inspira. Essas seções, que podem ser consideradas como estrofes musicais, quando adicionadas umas às outras, produzem, no que concerne à arquitetura geral da peça, momentos de tensão. Por exemplo, a primeira parte da peça está em ré menor e a segunda em ré maior; as melodias da primeira são extensas e plásticas, enquanto que da segunda possuem um certo “calor vocal”.<sup>164</sup> Além dessas tensões internas, Adorno

<sup>161</sup> FRISCH, W. *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908*, p. 3.

<sup>162</sup> ADORNO, T. Arnold Schönberg (I). *Musikalische Schriften V*, p. 306.

<sup>163</sup> Ibidem, p. 306.

<sup>164</sup> Ibidem, p. 307.

destacou algumas diferenças entre modo de compor de Schönberg e o dos compositores ligados à *Neudeutsche Schule*. Com relação a estes, a única coisa que ele tinha que poderia ser chamada de wagneriana seria o material cromático. Como Schönberg possuía uma verdadeira alergia contra a repetição mecânica do mesmo, a construção temática com base no modelo e sequência wagneriano foi substituída por um material mais variado. A métrica também se diferenciava substancialmente: ele dava preferência às formações irregulares. O colorido orquestral foi realizado de uma forma até então só vista nas peças de Mahler. Por último, Adorno enfatizou a construção harmônica, à qual “resistências [...] que reforçam o fluxo da forma”<sup>165</sup> tinham sido adicionadas.

A dissonância também tem um papel importante nessas peças iniciais. Nos *Gurrelieder*, elas já se apresentam de uma forma destacada e muito rica. Esse é o caso, por exemplo, do coro masculino no final da terceira parte, em que “se aglomeram sons polifônicos conduzidos pelo fluxo das vozes”.<sup>166</sup> Todavia, ali elas ainda apareciam ligadas ao conteúdo expressivo do texto e à necessidade de se encontrar a cor harmônica que se adequasse melhor à situação descrita por ele. Mas, como lembrou Adorno, o jovem Schönberg possuía também uma contraforça que o permitiu construir dissonâncias de uma essência diversa. O exemplo dado por ele foi o acorde dominante com a nona no baixo, que aparece no op. 4. Acorde desse tipo buscavam muito mais do que apenas atender necessidades expressivas. Assim, eles são verdadeiros “modelos da harmonia construtiva do dodecafonismo”<sup>167</sup> Embora o esquema tonal ainda fosse respeitado nas peças desse período, podemos notar com bastante clareza o aparecimento de algumas tendências disjuntivas, que mais tarde serão responsáveis por romper a sua casca. É justamente essa capacidade de exercer pressão sobre um determinado esquema o que Adorno caracterizou como um elemento propriamente schönberguiano.

Depois de caracterizar o primeiro período de Schönberg, Adorno abordou as questões que surgem na sequência do seu desenvolvimento. O segundo período pode ser situado entre o op. 6 e o op. 10. Como dissemos no início, Adorno assumiu neste texto uma perspectiva dialética, isto é, ele abordou o desenvolvimento de Schönberg a partir de um campo de tensão, onde elementos opostos não se relacionam passivamente. Isso se aplica tanto à relação entre peças individuais que por vezes apresentam procedimentos diversos, como sobretudo o desenvolvimento geral do compositor. Assim, um período foi apresentado em contraste com o

---

<sup>165</sup> Ibidem, p. 308.

<sup>166</sup> Ibidem, p. 308.

<sup>167</sup> Ibidem, p. 308.

outro. Esse contraste se revelou primeiramente numa “recusa”<sup>168</sup> a certas formas musicais. Enquanto no primeiro período havia predominado a música vocal e a inspirada em textos literários, no segundo, a música de câmara assumiu o papel principal. Outra diferença bem marcante tem a ver com a organização interna. No primeiro período, principalmente em obras como *Verklärte Nacht* e *Gurrelieder*, a arquitetura geral havia sido o resultado da disposição das seções e das relações estabelecidas entre elas. No segundo período esse procedimento deu lugar a uma forma completamente organizada em que os momentos se encontravam consistentemente entrelaçados.

Isso nos conduz a uma das características mais decisivas deste período. A necessidade de se alcançar uma construção consistente, onde cada momento musical se encontre entrelaçado com outro, tinha levado Schönberg a implementar o trabalho temático de uma forma mais decisiva. A variação continuada se torna uma figura determinante do procedimento do compositor. Por meio dele, a riqueza sonora e combinatória, característica do idioma pós-romântico, se tornou justificável mediante a densidade construtiva e não pela referência a uma propriedade literária. O fomento ao trabalho temático fez com que o procedimento brahmsiano fosse definitivamente transportado ao material wagneriano.

O meio construtivo mais importante desse período foi a polifonia. Ao contrário do que normalmente se afirma, em Schönberg ela não havia se originado do desejo de um retorno a uma arte esquecida, nem pode ser contada como uma mera questão relegada à história. Ela se fundamentou objetivamente, sendo empregada como resposta ao problema da emancipação harmônica. Este problema pode ser resumido nos seguintes termos: “Quanto mais rica e qualitativamente multiforme é a harmonia e quanto mais ela se distancia das fórmulas cadenciais e dos planos simples de modulação, menos ela é capaz de instituir sozinha a coesão musical.”<sup>169</sup> A valorização dos graus secundários produziu uma autonomia em relação às cadências tradicionais. Se eles já se mantinham por si mesmos e se não necessitavam de alguma sequência específica para justificar o seu caráter dissonante, então o fluxo sonoro já não se encontrava submetido à lógica da tensão e resolução. Por outro lado, com a eliminação do papel referencial da cadência perdeu-se também um dos principais mecanismos formadores da coerência musical. Sem ele, os acordes corriam o risco de ficarem soltos, sem ligação uns com os outros. A polifonia foi instaurada como uma resposta a esse problema.

---

<sup>168</sup> Ibidem, p. 309.

<sup>169</sup> Ibidem, p. 311.

Mas ela não foi simplesmente trazida do passado e imposta ao novo material.<sup>170</sup> Como vimos, os acordes dissonantes já eram polifônicos em si. A relação interna das suas notas já continha aquilo que possibilitava a sua relação externa: “Schönberg pede aos resíduos da tonalidade que resolvam o problema da tendência polifônica do acorde.”<sup>171</sup> A ampliação do princípio dessa coesão interna conduziu a uma forma de conexão entre os acordes que era independente das convenções harmônicas tradicionais. A polifonia deu a possibilidade de estabelecer articulações que permitiram compor peças com longas durações a partir somente do impulso das vozes.

Segundo Adorno, o segredo da polifonia desse período podia ser descrito na despreocupação com a harmonia. Isso não deve ser confundido com o chamado contraponto linear. Este conceito tinha sido introduzido por Ernst Kurth no seu livro *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* para descrever um contraponto em que o “critério de admissibilidade já não seria mais a soma dos sons, mas exclusivamente a linha individual”.<sup>172</sup> Em Schönberg o caso era bem diferente. Em peças como o op. 7, por exemplo, a condução das vozes estava impregnada de “consideração pela relação das partes enquanto se movem.”<sup>173</sup> Ora, o que significa então essa despreocupação harmônica? Significa que “esta polifonia está baseada em uma relação de coesão entre linhas individuais que não repousa necessariamente em alguma coisa tonal ou acórdica”.<sup>174</sup> Nesse sentido, Berg fala da polifonia como “o resultado da justaposição de vozes que são caracterizadas especialmente por uma mobilidade sem precedentes da linha melódica”.<sup>175</sup> No seu comentário ao op. 7, Berg acrescentou que a riqueza e a plenitude dos acordes e das relações entre eles se originavam numa polifonia que havia sido “extraordinária na música contemporânea”.<sup>176</sup> A não preocupação harmônica diz respeito, portanto, a uma certa identidade entre linha e acorde; “o simultâneo se organiza através do sucessivo”.<sup>177</sup>

Para Adorno, essa funcionalização da harmonia e do contraponto apontava para algo essencial da música de Schönberg: a produção de nexos por meio da estrutura interna. Estabelecida dessa forma, a organização tonal, externa, se tornara totalmente supérflua e o

---

<sup>170</sup> “Schönberg, ao não impor logo ao material a organização polifônica, mas ao derivá-la do próprio material, demonstrou que era o representante da tendência mais recôndita da música” (Cf. ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 76).

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>172</sup> SCHÖNBERG, A. Linear counterpoint: linear polyphony. *Style and Idea*, p. 295.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 295.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 296.

<sup>175</sup> BERG, A. BERG, A. Why Is Schoenberg’s Music So Difficult to Understand?, p. 185.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 335.

<sup>177</sup> ADORNO, T. Arnold Schönberg (I), p. 311.

caminho para a sua superação fora pavimentado. Não é à toa que se disse que as composições mais espontâneas de Schönberg são desse período. Adorno deu como exemplo o tema principal do op. 7, o primeiro movimento e o *Lied* final do op. 10. O que os caracteriza é “a originalidade da intuição”<sup>178</sup> e uma capacidade de ir até as últimas consequências.

Isso nos conduz ao terceiro período. De acordo com o compositor, a sua pretensão era se expressar, produzir uma música que fosse uma intuição direta. Nesse propósito, ele estava de acordo com as tendências artísticas daquela época que haviam se colocado sob o título de expressionismo e que pretendiam uma exteriorização imediata do interior. Em “Zum Verständnis Schönbergs”, Adorno afirmou que uma das inovações mais significativas do compositor tinha sido a transformação do ideal expressionista em algo musicalmente objetivo. Isso é relevante porque a realização do imaginário expressionista em Schönberg não se restringiu a um desejo de se expressar e a algo que se impunha externamente à composição. Ao contrário, ele possuía um correlato técnico objetivo. Essa objetividade pode ser explicada através da seguinte pergunta: na música tradicional, qual era a parte que cabia ao compositor? O esquema da tonalidade havia garantido *a priori* uma série de relações, de modo que o compositor, para ser mais do que apenas um executor do sistema, tinha que encontrar um lugar para si. Se a tonalidade, como todo esquema, cobria e garantia a generalidade, o compositor encontrava na particularidade do acontecimento musical o seu lugar. Tradicionalmente, a estrutura interna era a verdadeira portadora de expressão. Se expressionismo significa o desejo de externar o interno, Schönberg encontrou na explosão do subcutâneo o seu correlato objetivo.<sup>179</sup>

Essa compreensão deve nos proteger de algumas interpretações que destacam um certo lado expressivista nas obras dessa época. É verdade que algumas frases de Schönberg suportam esse tipo de interpretação. Mas se não perdermos de vista as realizações objetivas, não correremos o risco de nos metermos em problemas insolúveis. Por exemplo, quando Schönberg, em carta a Kandinsky, determinou o seu programa estético nos termos de uma expressão intuitiva das sensações inconscientes, ou quando descreveu as suas intenções a Busoni como

---

<sup>178</sup> Ibidem, p. 312.

<sup>179</sup> Isso foi brilhantemente demonstrado por Flo Menezes na sua análise da primeira peça do op. 11 de Schönberg. O seu ponto central é o que ele denominou de “dilaceração do gesto em Schönberg”. Ele mostra como que o complexo formado pelos motivos que na página 41 chamamos de B1, B2 e B3 são distendidos temporal e espacialmente por um elemento novo formado pelas notas ré bemol e dó, que aparecem na terceira repetição do complexo. Esse aparecer não ocorre delicadamente, como se pedisse permissão. Ao contrário, ele força a sua passagem, estirando o complexo a cada nova aparição. O elemento novo rasga literalmente a figura (Cf. MENEZES, F. Arnold Schönberg e a hegemonia do pensado. ALMEIDA, J; BADER, W. (orgs.) *Pensamento alemão no século XX. Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil, volume III*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 135-161).



uma ausência completa de intenções, ele não pensava em algo etéreo, mas num novo *estilo* ou *forma* de expressão.<sup>180</sup> O que estava em questão era a realização técnica e concreta. Tais intenções se objetivaram não só no irromper da estrutura interna, mas também num ato de recusa. A necessidade de se “acertar a essência como que por um golpe de machado”,<sup>181</sup> isto é, de permanecer fiel ao momento, prevalece sobre a necessidade de um desenvolvimento. “A libertação de todas as formas, de todos os símbolos, da coesão e da lógica”<sup>182</sup> se objetivou na irrupção de relações formais assimétricas. Nessa situação a lei formal que organiza essas peças é, mais uma vez, a lei do contraste. Essa lei não coordena somente a unidade interna, mas também o desenvolvimento desse período como um todo. As obras não estabelecem entre si uma relação direta. É como se “cada obra tivesse que formar um cosmos para si mesma”.<sup>183</sup> Em seu conjunto, as peças parecem conter algo que Schönberg simplesmente se nega a esgotar. Isso se evidencia na posição que cada uma assume frente ao trabalho temático. Por um lado, há aquelas que, ao se livrarem de tudo o que era supérfluo, colocam a “arquitetura externa” totalmente à prova e descartavam o trabalho temático. Por outro, existem peças que, frente às dificuldades de articulação geradas pelo imperativo da fidelidade ao momento, engendram novamente relações motívicas.

Nesse período, a única coisa que determinava a organização da peça era “o ouvido incansavelmente penetrante”<sup>184</sup> de Schönberg. Ele encontrou, por assim dizer, a liberdade. Mas o seu aspecto caótico parece incomodá-lo. Ele foi confrontado por duas opções: 1) o apego ao instante e o definimento da articulação ou 2) a articulação temporal e a perda de um elemento que fora trazido pela “justaposição de figuras saturadas de expressão”.<sup>185</sup> Isso pode ser traduzido nos seguintes termos: “como seria possível compor livremente, sem a arbitrariedade e o acaso”.<sup>186</sup> A resposta a esse problema pode ser encontrada nas *Peças para orquestra*, op. 16: o procedimento por meio da *Grundgestalt*, o primeiro pensamento criativo. Schönberg a definiu como “aquelas figuras [*Gestalten*] que ocorrem repetidamente dentro de uma peça, com as quais as figuras que foram derivadas podem ser identificadas retrospectivamente.”<sup>187</sup> Ela é “a ideia básica que contém as características de toda a peça, direta ou indiretamente”<sup>188</sup>; assim,

<sup>180</sup> Cf. SCHÖNBERG, A. Art and the unconscious. ASR, p. 88- 91.

<sup>181</sup> Ibidem, p. 313.

<sup>182</sup> SCHÖNBERG, A. On variegation, expression, and illogicality. ASR, p. 69.

<sup>183</sup> ADORNO, T. Arnold Schönberg (I), p. 314.

<sup>184</sup> Ibidem, p. 314.

<sup>185</sup> Ibidem, p. 314.

<sup>186</sup> Ibidem, p. 314.

<sup>187</sup> SCHÖNBERG, A. *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation*, Bloomington: Indiana University Press, 2006, p. 129.

<sup>188</sup> RUFER, Josef. *Composition with twelve notes*. Londres: Rocklife, 1954, p. 29.

era a partir da *Grundgestalt* que todo o material temático da peça era gerado. O mais importante para nós é o fato de que através desse dispositivo, Schönberg encontrou uma forma de organizar as suas peças tematicamente sem que o tema apareça como tal. É esse procedimento que se encontra na fuga e no cânon do “Mondfleck”, a décima oitava peça do op. 21, *Pierrot Lunaire*. Nessa peça é possível encontrar o uso das técnicas imitativas, em especial o retrógrado, que posteriormente irão caracterizar a técnica dodecafônica. De acordo com o próprio Schönberg, o trabalho com a *Grundgestalt* também foi decisivo para um momento de inflexão no seu procedimento:

Em 1915, eu esbocei uma sinfonia cujo tema do *Scherzo* consistia acidentalmente de doze tons. Somente dois anos depois foi dado um passo adiante. Eu planejei construir todos os principais temas do meu oratório inacabado, *Die Jakobsleiter*, a partir de seis notas dessa seqüência.<sup>189</sup>

Depois de um período de silêncio compositivo, Schönberg deu um novo passo em direção à técnica dodecafônica. Peças como o op. 23 e o op. 24, apesar do caráter leve pretendido, já apresentavam uma construção bem intrincada, que não se deixava ligar sem mais às intenções do compositor. No op. 23 a unidade é gerada por relações mútuas entre 13 notas. No op. 24, o quarto movimento – *Sonett Nr 217 von Petrarca* – já é dodecafônico; na *Tanzscene* (quinto movimento do op. 24) o acompanhamento da valsa surge do reordenamento das notas do tema do primeiro compasso; nas *Variationen* (terceiro movimento), “pela primeira vez, o consequente consiste de uma repetição em retrógrado do antecedente”.<sup>190</sup> Embora essas peças continham uma construção formal muito bem determinada, elas ainda respiravam os ares de outro planeta: segundo Schönberg, o op. 24 deveria soar como se o céu estivesse cheio de violinistas. Nas peças seguintes, ocorreu, mais uma vez, um ato de renúncia, de simplificação. Em especial no op. 25 e no op. 26, o princípio organizador penetrou todo o tecido estrutural e confrontou a expressão como uma espécie de “construção de ferro”.<sup>191</sup> As intenções de Schönberg de elevar “o trabalho temático e o contraponto à construção total”<sup>192</sup> teve um preço a ser pago: “um tipo de abrandamento no campo de forças interno”.<sup>193</sup>

Mas como foi dito anteriormente, o que mais distinguiu Schönberg dos outros compositores havia sido “a capacidade de censurar e negar continuamente [...] o que ele antes

<sup>189</sup> SCHÖNBERG, A. *My Evolution*, p. 88.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>191</sup> ADORNO, T. *Arnold Schönberg (I)*, p. 319.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 319.

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 319.

possuía”.<sup>194</sup> Essa habilidade o permitiu empreender um “novo começo”<sup>195</sup> para a técnica dodecafônica:

na *Suíte de câmara* a rigidez do *Quinteto de sopros* relaxa com registros quase orgânicos. Com o primeiro movimento do *Terceiro quarteto*, op. 30, [...] o elo inexorável do nexos musical, apesar de todo o distanciamento e objetividade, se converte novamente em um verdadeiro caso artístico.<sup>196</sup>

Outras obras desse mesmo período testemunham a dissolução do austero da técnica em favor de uma realização mais orgânica. Volta a se vislumbrar “a possibilidade de uma imersão mais livre”.<sup>197</sup>

Novamente, ocorre uma interrupção no trabalho de Schönberg. Dessa vez, por conta da ascensão do nazismo e, conseqüentemente, a sua emigração. As composições “americanas” possuem várias características do primeiro e segundo períodos. De acordo com Adorno, o *Quarto quarteto de cordas*, op. 37, e o *Concerto para violino*, op. 36, recordavam alguns atributos do op. 7 e do op. 9. Além disso elas foram responsáveis por realizar pela segunda vez no desenvolvimento compositivo de Schönberg a emancipação de um esquema previamente dado, isto é, a “irrupção do expressivo”.<sup>198</sup> Essa familiaridade entre o período tardio de Schönberg e os seus dois períodos iniciais, os do jovem Schönberg, se mostra uma vez mais em peças como o *Concerto para piano*, op. 42, onde os quatro movimentos, à semelhança do op. 7, são condensados em apenas um; o *Trio para cordas*, op. 45, aproxima-se, mais uma vez, de um estilo fragmentário abandonado ao instante; por fim, o op. 47, a *Fantasia para violino com acompanhamento para piano*, é organizado, semelhantemente às peças do primeiro período, em seções. A sua arquitetura depende sobretudo da estabilidade do campo de forças que se estabelece entre elas.

### 3.3 O gesto e o nome

Depois de termos explorado todo esse percurso, já nos encontramos em condições de caracterizarmos objetivamente o gesto. No primeiro capítulo, apenas tomamos consciência da sua existência; no capítulo presente, investigamos a sua configuração; agora, precisamos

---

<sup>194</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 99.

<sup>195</sup> ADORNO, T. *Arnold Schönberg (I)*, p. 319.

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 319.

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 320.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 321.

conhecer o seu nome. Adorno, na sua preleção de 1957, “O critério da música nova”, diz que o que dá nome a uma composição é o caráter. Sendo assim, se nos apropriarmos desse princípio para os nossos objetivos, poderemos então afirmar que perguntar pelo nome não quer dizer outra coisa, senão perguntar pelo seu caráter. Mas aqui nos deparamos com uma dificuldade.

Os textos que foram analisados neste capítulo apresentam uma ideia clara da juventude musical de Schönberg como um momento explosivo. Logicamente, a explosão aqui não deve ser entendida apenas como o instante da explosão, mas no seu sentido mais amplo: ele envolve tanto a preparação da pólvora como a da faísca. Para citarmos alguns exemplos: em “Zur Zwölftontechnik”, Adorno fala de um processo de desintegração [*Zerfall*]; em “Arnold Schönberg (II)”, ele menciona explicitamente uma explosão dos meios musicais; em “Zum Verständnis Schönbergs” é mencionada a força expansiva do compositor que recusa a reconciliação e rompe a superfície. Esse movimento de irrupção possui o seu correlato técnico-objetivo que se manifesta de uma forma exemplar na sétima peça do op. 6, especialmente na introdução do piano. É muito interessante a forma como Adorno em “Zum Rundfunkkonzert vom 22. Januar 1931” caracterizou os dez compassos que fazem parte da introdução. Ele destaca: a formulação concisa, a maneira como ela se dissipa rapidamente antes mesmo de a captarmos completamente, a elaboração de grupos motivicos contrastantes que podem ser interpretados como três *Gestalten*, a unidade obtida através do contraste, a aparição de algo novo a cada momento; por conta dessas peculiaridades o ouvinte não deve ouvir tematicamente, mas procurar seguir o nexo de sentido que é produzido através do vínculo dos materiais que estão em constante transformação.

Na filosofia tardia de Adorno, esse procedimento tem um nome. Ele aparece na análise interpretativa do op. 12 – especificamente do *Lied* “Gleich und Gleich” –, do op. 9, ambos de Webern, e do op. 47 de Schönberg. Ao analisar o primeiro, Adorno deu uma atenção especial a algo que se passava no estrato formal. Segundo a sua interpretação, a primeira estrofe do *Lied* é composta de acordo com o padrão de oito compassos. No decorrer dessa peça de 21 compassos essa regularidade é rompida e, por fim, somente recordada. Quando a análise de Adorno alcança esta última parte, onde a regularidade da primeira tenta se restabelecer numa espécie de reprise, ele observa: “após apenas dois compassos, esta [reprise] é retardada – em nítido contraste com os oito compassos regulares da abertura – como se, após a perturbação [*Störung*] anterior, já não se lhe devesse permitir chegar ao seu fim sem ser perturbada.”<sup>199</sup> Algo semelhante ocorre

---

<sup>199</sup> ADORNO, T. Anton Webern: Lieder op. 3 und op. 12. *Komposition für den Film, Der Getreue Korrepetitor*, p. 275.

na análise do op. 9. Aqui Adorno fala de uma perspectiva geral e não do ponto de vista de uma peça específica:

Talvez vocês se recordem, o que eu mostrei para vocês especialmente no último *Lied* do op. 12, como um *Lied* muito simples é dinamizado a tal ponto que ele se quebra, se dissolve e então se reúne novamente e aquilo que lhe foi feito, no final, volta a ameaçá-lo.<sup>200</sup>

Essa lembrança é importante porque cada uma das *Bagatelas* deveria ser interpretada pelo instrumentista “como a história de sua própria perturbação [*Störung*]”.<sup>201</sup>

Para análise do op. 47, Adorno diz: “Em primeiro lugar, lembrem-se do que expliquei a vocês nas bagatelas de Webern sobre o desvio e a perturbação [*Störung*], e sobre os meios composicionais para realizá-los. Pois, em tais perturbações [*Störungen*], deve-se buscar também o enigmático da *Fantasia*.”<sup>202</sup> Como vimos na análise do último texto, no op. 47 Schönberg havia se reaproximado do procedimento por seções. Na visão de Adorno, cada uma delas não só possui dificuldades de se estabelecer como algo mais, mas também na sua dinâmica interior, pois cada seção encontra obstáculos para fixar os seus atributos. Se é assim, as perturbações [*Störungen*] não são mais apenas um dispositivo, tornando-se a própria lei formal da peça. Por isso Adorno se referiu aos “fatores de perturbação”<sup>203</sup> [*Störungsfaktoren*] e às “ideias de perturbação”<sup>204</sup> [*Störungsideen*], ampliando, portanto, o conceito. Quando explica como esses fatores atuam na obra, ele se refere: a um processo constante de desenvolvimento; à ausência de um tema; à constituição de seções que possuem a própria unidade e característica; à unidade alcançada na peça que, não é a de um *pot-pourri* nem a que se dá por meio dos procedimentos vienenses tradicionais; ao fato de que os nexos estabelecidos entre as seções são mais quebradiços, menos ostensivos; à arquitetura geral da obra como o produto da interação contrastante dessas seções.

Se compararmos a descrição que Adorno fez dos dez compassos introdutórios de “*Lockung*” em 1931 com a sua análise do op. 47 em 1961 ficam visíveis as semelhanças entre as duas. Enquanto no op. 6 Adorno tinha apontado para o fenômeno, descrevendo-o em termos musicais mais concretos, no op. 47 ele compreendeu esse procedimento como portador de um significado espiritual, isto é, ele o chamou pelo o seu nome. Ele não se deu por satisfeito em apenas apontar e descrever, mas se sentiu impelido a nomear. Ao nomeá-lo, Adorno o chamou

<sup>200</sup> ADORNO, T. Anton Webern: Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9. *Komposition für den Film, Der Getreue Korrepetitor*, p. 279.

<sup>201</sup> Ibidem, p. 279.

<sup>202</sup> ADORNO, T. Arnold Schönberg: Phantasie für Geige mit Klavierbegleitung op. 47, p. 317.

<sup>203</sup> Ibidem, p. 320.

<sup>204</sup> Ibidem, p. 320.

de *Störung*. Neste ponto é necessário repetirmos o que foi dito no início do capítulo: a interpretação gestual do jovem Schönberg não significa outra coisa senão compreendê-lo a partir do desenvolvimento mais atual da sua obra. Mas algo havia chamado a atenção de Adorno nesse gesto. Ele notou um vínculo muito próximo entre o Schönberg jovem e o tardio. Já em 1931, Adorno havia tido consciência de que a coisa mais importante de “Lockung” ocorria “sob a casca da tonalidade habitual”. É através desse subterrâneo que o jovem Schönberg se comunica com o tardio.

Ora, se o nosso gesto é a representação da unidade entre o objeto e o seu movimento, se essa unidade ocorre subterraneamente e é chamada de *Störung*, então ela também constitui a lei formal do nosso gesto: é o seu caráter. O que significa a produção de resistências ao fluxo harmônico cromático, preencher o material de tensões, explodir os meios tradicionais, a matização do cromatismo, a renúncia à reconciliação, a produção de campos de tensão, a recusa; o que todas essas características que destacamos no jovem Schönberg significam senão formas de perturbação [*Störung*] daquilo que havia se consolidado na linguagem musical da sua época e, no caso da recusa, na linguagem musical do próprio Schönberg? É nessa *Störungsgeste* que os esforços iniciais de Schönberg se provam frutíferos em suas obras tardias.

#### 4 ADORNO E O JOVEM SCHÖNBERG EM DARMSTADT

Quando se compara as diferentes abordagens que se originam as aproximações de Adorno ao jovem Schönberg, por mais diversas que sejam, elas parecem apontar para um ponto em comum. A questão gira sempre em torno de algo que, desde muito cedo, parece ter ficado bem claro para ele: as inovações mais audaciosas de Schönberg podem ser encontradas nas suas obras da juventude.<sup>1</sup> Tão importante quanto essa ideia é retirar dela as suas consequências. No caso de Adorno, ela é empregada de uma forma a dar respostas a certas questões impostas pelo movimento histórico, o que justifica em parte a pluralidade de abordagens. Por vezes, a ênfase recai sobre o aspecto da expressão, por vezes, da construção; em alguns momentos o que se destaca é a unidade do desenvolvimento, em outros o seu contraste; ora a extemporaneidade, ora a contemporaneidade; algumas vezes a liberdade, outras vezes o rigor. Todavia, a todo momento pode-se perceber, em maior ou menor intensidade, a concepção de que as obras da juventude ocupam um papel central no desenvolvimento schönberguiano.

Se é verdade que a escolha por abordar o jovem Schönberg da perspectiva do *sentido musical* está intimamente relacionada ao que Adorno havia presenciado em Darmstadt, também é verdade que a escolha do *jovem Schönberg* não pode ser derivada diretamente daquele contexto. Como tentamos mostrar no capítulo anterior, existe uma longa história interpretativa da produção da juventude do compositor de tal modo que, de uma perspectiva imanente, o destaque dado a ela no curso de 1955 não é de forma alguma surpreendente. Assim, o que está em questão não é propriamente a tese geral da qual ele partiu, e sim a perspectiva interpretativa através da qual essa velha tese é abordada. Se a sua abordagem varia de acordo com os problemas concretos contemporâneos aos diferentes momentos do desenvolvimento musical,

---

<sup>1</sup> É importante destacar que essa tese pertence muito mais ao “espírito do tempo” do que a Adorno propriamente. Em alguns aforismos de 1928, por exemplo, Schönberg expressou essa mesma ideia, por exemplo: “Muitos que gostavam das minhas obras de antigamente desgostam das atuais. Eles simplesmente não entenderam aquelas adequadamente”. No final do mesmo ano, ele escreve: “Para ser exato, faz aproximadamente vinte cinco anos (se não mais) que eu tenho dito as mesmas coisas e sempre de uma forma mais adequada. Pode-se reconhecer que eu continuo a dizer a mesma coisa principalmente pelo fato de que o que digo ainda não foi entendido” (SCHÖNBERG, A. On contemporary developments, fashion, and radio. ASR, p. 210). Algo desse espírito transparece também no ensaio de Berg sobre o op. 7. Ao final, ele diz: “A partir do momento que eu notei que essa agitação era tão evidente com a música [de Schönberg] anterior quanto com a música mais recente, eu precisaria somente estender o que eu disse sobre esses 10 compassos do *Quarteto* para qualquer passagem de sua obra mais recente e atual” (BERG, A. Why Is Schoenberg’s Music So Difficult to Understand?, p. 184). Em 1937, Schönberg voltou a esse assunto num ensaio intitulado “How one becomes lonely”: “Eu não deixei de compor no mesmo estilo e da mesma forma como no começo. A única diferença é que agora eu faço melhor do que antes; ela é mais concentrada, mais madura” (SCHÖNBERG, A. How one Become Lonely. *Style and Idea*, p. 30).

então a tese do papel central das obras da juventude de Schönberg deve ser abordada em 1955 da perspectiva do envelhecimento da música nova. Aquilo que havia sido entendido como a falta de substancialidade e coerência estética de uma grande parte da produção musical do pós-guerra é trazido a um denominador comum, entendido agora como *o problema do sentido musical*. O que caracteriza a abordagem adorniana nessas condições é um olhar voltado para o fenômeno do sentido musical<sup>2</sup> e das questões associadas a ele.

Isso foi confirmado em vários momentos no curso de 1955. Logo no começo da sua preleção inicial, por exemplo, Adorno declara: “Eu acredito que a pergunta pelo sentido de cada acontecimento musical, assim como ela, de uma forma extraordinariamente marcante, se apresenta no jovem Schönberg, também tem que ser feita pela Música Nova”;<sup>3</sup> no início da segunda aula, ele voltou a destacar esse mesmo problema: “Que vocês possam experimentar nas coisas que eu mostro aqui algo do sentido, do sentido formal, da função formal”;<sup>4</sup> na terceira aula isso se repetiu:

E com isso eu chego ao sentido dessas preleções, isto é, expor minuciosamente a vocês o sentido em Schönberg, o sentido musical justamente daqueles fenômenos que correm o risco de se tornarem meramente mecânicos, em algo que já não se explica a partir do seu contexto vivo de significado.<sup>5</sup>

Essa declaração reverbera uma diferença que é central para Adorno. Na música há *Sinn* e *Stimmigkeit*. Durante um período considerável na história da música, sentido e organização (correção, exatidão), de fato, estiveram intimamente relacionados que era difícil definir com precisão os limites de cada um. No classicismo, principalmente na sua vertente vienense, por exemplo, “o sentido [...] pretendia estar presente no nexo da construção corretamente realizada”.<sup>6</sup> A imbricação de construção e sentido joga luz no aspecto linguístico da música. “Vocábulos, gramática, sintaxe, a lógica sobretudo do progresso harmônico era praticada como os da linguagem falada”.<sup>7</sup> O sentido musical havia sido pensado sob o modelo da conexão discursiva. Frases, acentuações a mimetizaram e, conseqüentemente, estruturaram a própria composição. Embora o material musical fosse diverso do da linguagem intencional, o invólucro

---

<sup>2</sup> “Com o sentido musical quero dizer nada mais do que isso [...] a experiência compulsiva da necessidade do decurso, do poder ser assim e não de outra maneira, sem que para isso uma regra geral e abstrata nos fosse dada, à qual poderíamos nos referir. É uma relação que realmente só pode ser encontrada no interior das obras. O desenvolvimento com o qual estamos lidando hoje tornou a questão do sentido particularmente difícil, pois as categorias que promoveram o sentido até agora, até mesmo aquelas que iam além das usuais fórmulas harmônicas, métricas e formais, não são mais suficientes para garantir tal sentido” (ADORNO, T. *Kriterien der neuen Musik* (1957), p. 269).

<sup>3</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955). KV, 17, p. 14.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>6</sup> *Filosofia da nova música*, p. 59 (tradução ligeiramente alterada).

<sup>7</sup> ADORNO, T. *Kriterien der neuen Musik. Musikalische Schriften I-III*, GS, 16, p. 185.



desta última fora recolhido por aquela. A organização musical significava uma verdadeira *pseudomorfose* da linguagem falada. Numa síntese lapidar, Adorno diz: “Toda a música orgânica surgiu do estilo *recitativo*.”<sup>8</sup>

O sentido nunca havia sido um problema para a música tradicional, visto que “o idioma previamente dado parecia garantir o nexos de sentido”.<sup>9</sup> É por isso que a questão enfrentada pelo compositor tradicional era como esse sentido já garantido poderia se objetivar no fenômeno estético particular. Na música tradicional a organização sempre garantia a realização do sentido musical, porque as fórmulas e as convenções estabelecidas possibilitavam o decurso aparecer como uma espécie de segunda natureza. O ouvinte poderia, com direito, afirmar de uma composição criada sobre tais padrões que ela falava a sua língua. A questão do sentido, portanto, só pôde ser posta no momento que a organização se tornou insuficiente para garanti-lo. Seria muito difícil encontrar alguém acostumado com a música tradicional que sentisse que o desdobramento de uma cadência harmônica, ou que o tema, enquanto categoria, fosse um elemento sem sentido, pois “um sistema musical tal como a tonalidade providencia uma aparência de estabilidade, uma forma de distinguir o sentido musical do *nonsense*”.<sup>10</sup> Assim, a sua problematização só pôde ocorrer quando as categorias tradicionais, as fórmulas, as convenções estabelecidas e o nexos corretamente organizado não haviam sido mais capazes de suportá-lo. Isso acontece com a Música Nova.

Com relação à *Stimmigkeit* talvez fosse melhor entendê-la não propriamente como coerência, e sim como exatidão ou correção. Tomemos como exemplo a série inicial do op. 47: sib, lá, dó#, si, fá, sol, mib, mi, dó, ré, láb, solb. Que na sua exposição, o dó# apareça depois do lá, ou que o ordenamento inicial dos sons determine diretamente a sua reorganização posterior, isso teria a ver com a *Stimmigkeit*. Se, em algum momento, esse ordenamento inicial for negligenciado, ou melhor, se os eventos futuros não derivarem direta ou indiretamente dos iniciais, não sendo, pois, observado o curso da série, pode-se falar de incorreção, não conformidade, ou até mesmo de um erro. O *Sinn*, por sua vez, pode ser considerado uma categoria superior, pois ela suprassume a *Stimmigkeit*.

Na série do op. 47, por exemplo, o papel do sentido seria fazer com que o dó# aparecesse depois do lá, não por conta do pré-ordenamento derivado da série, e sim por um movimento interno próprio dos sons. Sua tarefa seria empenhar-se por fazer com que o dó# seja exigido pelos acontecimentos musicais anteriores e confirmado pelos posteriores. Suponhamos que essa

<sup>8</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 103.

<sup>9</sup> ADORNO, T. *Kriterien der neuen Musik*, p. 184.

<sup>10</sup> ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*, p. 19.

nota apareça somente devido à exigência técnica, sem que se tenha levado em consideração as ambições do contexto. Então, nesse caso, a *Stimmigkeit* estaria preservada em detrimento do *musikalische Sinn*. Também poderia ocorrer, por exemplo, que o momento musical se impusesse, e no lugar do dó# aparecesse um ré, suponhamos, mais adequado musicalmente ao contexto. Logo, estaria ausente a *Stimmigkeit* em favor da preservação do *Sinn*.

Percebe-se que a *Stimmigkeit* não é propriamente uma categoria artística. Obviamente, ela está presente na arte, mas ligada sobretudo ao seu momento artesanal. Esse aspecto foi amplamente destacado por Schönberg no seu *Tratado de harmonia*, quando encarou o seu ensino como uma *Handwerkslehre*: “Se o marceneiro sabe como unir peças de madeira com firmeza, fundamenta-se no mesmo tipo de observação e de experiência que o teórico musical, quando este sabe quais acordes podem ser encadeados eficazmente.”<sup>11</sup> A *Stimmigkeit* parece ser, portanto, uma categoria dos artefatos em geral. Contudo, a arte também aspira por um momento espiritual, não se contentando com o mero aspecto artefactual. Webern expressou claramente essa preocupação: “Agora, uma coisa me preocupa: isso que vocês vêem aqui – retrógrado, cânon, etc. – sempre a mesma coisa –, não deve ser considerado como ‘fragmentos de arte’; isso seria ridículo!”<sup>12</sup>

Havia o risco de tal consideração, pois os procedimentos mencionados carregavam muito do mecânico. Webern, no entanto, chamou a atenção para a necessidade de utilizá-los: “Eu tinha que criar o maior número possível de relações”.<sup>13</sup> O objetivo desse “mal aparente” teria sido a liberação da fantasia. Essa rigorosa coerência proporcionada pelos procedimentos variativos é justificada como pré-condição. Em outras palavras, a *Stimmigkeit* deve ser supressumida pela construção do *Sinn*, empreendido pela fantasia. Isso impõe uma certa primazia do segundo sobre o primeiro, já que este deve estar em função da ideia. O princípio parece ser claro: “Em prol do conteúdo artístico, até a consistência e a integridade da forma devem ser sacrificadas caso ele o demande.”<sup>14</sup>

A esse respeito, o comportamento de Schönberg é exemplar:

Alegadamente, existem alguns erros de cálculo [*Rechenfehler*], acredito eu, no *Violinkonzert*, e Schönberg, com muita confiança, disse certa vez que não se importava com isso [...] Eu diria que, se o ouvido de Schönberg o pressionou de uma forma que o afastou das séries e o levou a fazer algo diferente do que estava nas tabelas ...; eu certamente acreditaria que, em primeiro lugar, há nesse caso, de fato, uma necessidade do ‘impulso vital dos sons’ [*Triebens der Klänge*] [...], que tem um direito mais alto do que a mera exatidão [*Stimmen*].<sup>15</sup>

<sup>11</sup> SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 42.

<sup>12</sup> WEBERN, A. *O caminho para a música nova*, p. 153.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>14</sup> ADORNO, T. *Entwicklung und Formen der neuen Musik*, p. 118.

<sup>15</sup> ADORNO, T. *Kriterien der neuen Musik* (1957), p. 292.

Baseado na ideia de que a *Stimmigkeit* deveria ser supressumida por uma categoria propriamente artística, o *Sinn*, Adorno buscou compreender a tendência que se manifestava nas peças dos jovens compositores:

Mas o que eu sou contra e o que eu vejo como um perigo é apenas que o trabalho sobre certos meios, até certo ponto, extra-artísticos, realmente toma o lugar da representação da ideia artística ou do composto. Em outras palavras, acredito que os meios devem estar em função do sentido artístico, e não o contrário. E, acima de tudo, não acredito que seja um procedimento propriamente artístico primeiro fornecer meios e depois esperar para ver se o sentido talvez surja de algum lugar.<sup>16</sup>

Comentamos no capítulo passado que um dos efeitos da música de Schönberg fora a destituição do caráter natural que a música tradicional parecia ter. Isso alcançou o seu ápice na formulação da técnica dodecafônica, quando, segundo Webern, a música se encontraria pela primeira vez verdadeiramente livre. Mas em que consiste tal liberdade? Webern não havia se preocupado em elaborá-la. Ele se contentou em dizer que já não seria necessária a existência de um tema. Como já destacamos, a liberdade fornecida pela técnica dodecafônica era negativa. Isto é, antes de ser livre *para*, a música se encontrava livre *de* alguma coisa. Webern a relacionou com o tema. Mas se compreendermos o tema como o símbolo de um processo bem mais amplo, então a situação da música daquela época fica mais clara para nós. Webern sentiu que estava livre de qualquer sistema de coordenadas, referências, categorias gerais que antes ditavam o decurso musical. Entretanto, essas categorias eram relevantes, porque através delas fora permitido que a música alcançasse aquela *pseudomorfose* da linguagem. Em outras palavras, essas categorias – tema, desenvolvimento, exposição, consequente, antecedente, elaboração, imitação, resposta, dentre muitos outros –, permitiram a mimetização da linguagem falada por parte da música e, conseqüentemente, a estruturação de um nexos de sentido entre as suas partes.

Se olharmos esse problema da perspectiva do processo de racionalização, perceberemos que quanto mais os compositores se esforçaram por individualizar a música e libertá-la dos elementos heterônomos, quanto mais ela se aprofundou na sua própria lógica, mais ela se afastou do seu elemento lingüístico, que fora o que, a princípio, lhe garantia o sentido; quanto mais ela tentava alcançar o não-intencional, mais profundamente se enredava naquilo que era cheio de intenção. Semelhantemente ao que vimos no segundo capítulo, para alcançar aquela não-intencionalidade que lhe é própria, ela se entregava cada vez mais ao processo de racionalização. Tal racionalização conduziu a um paradoxo: o esforço de libertar a música de

---

<sup>16</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 88.

toda a intencionalidade que ainda residia nela (a sua semelhança com a linguagem, a herança do *recitativo*) através da racionalização, determinação e fixação de todos os seus momentos criou uma segunda intencionalidade, que se converteu em contração do sentido, pois a ausência das categorias instauradoras de sentido gerava também o questionamento a respeito do próprio sentido. Daí o impasse de se saber como a organização podia adquirir-lo sem o apoio das categorias tradicionais. O problema foi resumido da seguinte maneira por Adorno: “A ideia de sentido perdeu a sua evidência”.<sup>17</sup>

A consequência desse impasse foi que o compositor se encontrava a todo momento frente a algo que lhe era estranho e que exigia a sua capacidade de realizar aquilo que na música tradicional havia sido responsabilidade do “espírito objetivo”,<sup>18</sup> isto é, daquilo que se condensara na experiência histórica da música. Não existia mais nenhuma categoria que pudesse garantir o sentido, nem os parâmetros e nem as correspondências entre as dimensões. A verdade é que a divisão que ocorria no interior da música desde a formulação da técnica dodecafônica havia permitido que a peça se organizasse sobre tais categorias sem que o sentido estivesse implicado.

Mas nessa situação de um nominalismo extremo, onde as peças deviam construir para si mesmas, por assim dizer, o seu próprio mundo, e na qual o ouvido crítico do compositor considerava inadequado qualquer tipo de exterioridade que outorgasse sentido, Adorno acreditava que, na medida em que não existiam novas categorias, dever-se-ia assumir uma posição muito mais radical do que simplesmente abandoná-las ou conservá-las.<sup>19</sup> Seria preciso “transformá-las até que alcançassem um acordo com a nova linguagem musical no campo de forças da obra”.<sup>20</sup> Ao comentar sobre as tarefas da música informal, Socha toca exatamente nesse ponto:

De fato, Adorno admite que categorias como “antecedente e consequente, campos de tensão e repouso, progressão, desenvolvimento, contraste, afirmação” não poderiam mais ser tomadas *a priori*. Mas – e este “mas” cumpre função primordial no ensaio – caberia à música informal propor a criação de “equivalentes” (*Äquivalente*) dessas antigas categorias que fossem adequadas ao novo material, a fim de reestabelecer o sentido das diversas possibilidades que o habitam. Se, por um lado, falar em “sentido” nessa época dava impressão de reacionarismo romântico, por outro, o que estava em questão era a própria razão de existir da arte. E dela dependia a “busca de equivalentes”, isto é, a transformação de categorias tradicionais tanto de análise

<sup>17</sup> ADORNO, T. *Kriterien der neuen Musik*, p. 185.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>19</sup> A observação de Charles Rosen é intrigante: “Todo novo estilo parece, a princípio, fazer *nonsense* do anterior. Contudo, retém seletivamente uma parte do precedente como algo essencial para as suas próprias operações [...] Mas os elementos dos estilos prévios necessários para o entendimento e efetividade do novo são reintegrados por este. Um estilo não é tanto uma linguagem, e sim uma forma de interpretá-la, e ele deve oferecer as condições e os meios para a interpretação” (ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*, p. 27).

<sup>20</sup> ADORNO, T. *Kriterien der neuen Musik*, p. 187.

quanto de composição. Afinal, para ser mais do que “aglomerado de notas” (*Tonhaufen*), a música não deveria prescindir de categorias capazes de fornecer “articulação” (*Artikulation*) imanente ao próprio tempo da obra.<sup>21</sup>

Ocorreria aqui algo semelhante ao que se passara com a harmonia: “Em nossos dias, uma peça bem harmonizada não é aquela que ignora que uma vez existiu a tonalidade, e sim a que, ao negar de maneira determinada os sons e estruturas que lhe tenham sido emprestados, a supera.”<sup>22</sup> Assim, harmonizar bem não tinha a ver apenas com o contexto imanente da peça, mas também com a sua relação com o contexto histórico no seu aspecto mais abrangente.<sup>23</sup> Julgar uma peça como bem harmonizada envolvia capturar tanto o seu momento individual quanto a sua inserção no movimento histórico através daquilo que já não era mais possível fazer e devia ser recusado.

No caso do problema do sentido, existem dois exemplos bem interessantes. Na *Filosofia da nova música*, Adorno afirma que “a análise técnica demonstra que o momento de absurdo ou falta de sentido é um momento constitutivo na técnica dodecafônica”.<sup>24</sup> Em “Das Altern der Neuen Musik”, ao se referir à produção dos jovens compositores, ele diz que “essas peças são, numa compreensão estritamente musical, sem sentido. Sua lógica, sua construção e nexos se recusam a serem ouvidos como um decurso vivo.”<sup>25</sup> Embora Adorno tenha se referido à falta de sentido tanto para descrever as experiências dodecafônicas restritas ao círculo mais próximo de Schönberg quanto para caracterizar as experiências propriamente seriais, estavam em questão duas situações substancialmente diversas. No primeiro caso, ele tinha em mente a negação do sentido numa forma determinada tal como ocorre, por exemplo, no décimo segundo compasso da primeira peça do op. 11. Ali as figuras são apresentadas de uma forma tão catastrófica que “todo o acordo entre o ouvinte e o que é ouvido, entre o acontecimento musical e a compreensão”<sup>26</sup> é rompido. Mas só que, neste caso, essa falta de sentido se encontra mediada, ou seja, “ela nega o que é esperado e destrói o conceito previamente dado de nexo de sentido e, ao mesmo tempo e justamente por isso, um nexo de sentido é produzido.”<sup>27</sup> No segundo caso, tratava-se da falta de sentido elevada a programa estético. Nessas peças a falta de sentido não era estabelecida em relação a um momento de contraste ou até mesmo de

<sup>21</sup> SOCHA, E. Música informal. Perspectivas atuais do conceito adorniano, p. 143.

<sup>22</sup> ADORNO, T. Kriterien der neuen Musik, p. 187.

<sup>23</sup> “A poderosa força emocional da música de Schönberg apenas se tornaria então inteligível contra um pano de fundo herdado da harmonia tradicional, e seria um sistema incoerente, dependente de uma cultura musical que pretendia destruir” (ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*, p. 27).

<sup>24</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 103.

<sup>25</sup> ADORNO, T. Das Altern der Neuen Musik, p. 156.

<sup>26</sup> ADORNO, T. Kriterien der neuen Musik (1957). KV, 17, p. 282.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 283.

negação. O que estava por trás disso não era propriamente a negação do sentido, mas uma revolta contra ele. Ocorria um procedimento por subtração. Na tentativa de se alcançar o som puro<sup>28</sup>, tudo aquilo que não correspondia exatamente ao simples som devia ser definitivamente excluído:

Quando hoje confrontamos o fenômeno da falta de sentido, isso é algo completamente diferente. Trata-se de uma falta de sentido pacífica, entendida positivamente, que aceita a correção, o cálculo, as circunstâncias com um certo prazer [*Gusto*] e uma certa satisfação.<sup>29</sup>

Uma das diferenças entre esses dois casos consiste no fato de que, no primeiro, a falta de sentido é empreendida contra as convenções que se enrijeceram, se tornaram inumanas e incapazes de expressão, enquanto que, no segundo, a sua função já se encontra previamente dada, o que significa que ela simplesmente “funciona”. A diferença fundamental se encontra na integração que esse elemento incoerente, sem sentido, estabelece com o todo. E isso não diz respeito apenas à relação da peça com o seu contexto imanente, mas também com as categorias formais tradicionais. Quando comparada à situação da harmonia, a relação entre o contexto imanente e as categorias universais se torna possível, porque o momento de individuação da obra não é um absoluto. O material musical não é algo natural, e sim totalmente mediado. Nele estão inscritas as experiências musicais que foram realizadas ao longo da história. Isto quer dizer que, assim como acontece na harmonia, as categorias imanentes do sentido musical entram numa determinada relação com as tradicionais. Consequentemente, numa peça em que não se possa inferir de cada uma de suas notas uma relação com as categorias previamente dadas, não se pode falar em sentido musical.

O que estaria por trás da falta de sentido no primeiro caso seria, portanto, uma espécie de reivindicação do particular no geral, como se se dissesse: “Negue, pois, que você também pertence a ele!”<sup>30</sup>, para logo em seguida se retrucar: “Não fique só”. Esse momento só é crítico

---

<sup>28</sup> Seria importante ter em mente a posição dialética representada por Adorno: “Estariamos enganados se acreditássemos que, através desse conceito especulativo de tematismo, Adorno realizaria a hipóstase da noção de *relação* em detrimento da *nota individual*. O próprio filósofo dissipa a conjectura: ‘não há notas sem relações, assim como relações sem notas’ (Adorno, *Vers une musique informelle*, GS 16, p. 522). Fazer da ‘relação entre notas’ um absoluto imediato, um ‘primeiro’, seria o erro invertido da hipóstase da nota individual. Herbert Eimert, um dos principais defensores da música eletrônica, defendia em 1955, por exemplo, a precedência dos atributos acústicos do som sobre os demais aspectos da composição, precedência que apontaria para uma primazia *ontológica* da nota individual, independentemente de sua *função* ou *relação*. Para Adorno, entretanto, toda busca por um originário, por um ‘primeiro’, seja na música ou na filosofia, estaria sentenciada ao anátema da reificação da consciência, ideologia (semelhante ao que contaminaria a fenomenologia de Husserl e Heidegger em sua obsessão pelo ‘elemento originário’ na esteira de uma *prima philosophia*)” (SOCHA, E. *Música informal. Perspectivas atuais do conceito adorniano*, p. 140).

<sup>29</sup> ADORNO, T. *Kriterien der neuen Musik* (1957). KV, 17, p. 284.

<sup>30</sup> SCHÖBERG, A. *Verbundenheit. Sechs Stücke für Männerchor op. 35* (1929/30). *Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke I. Reihe A, Band 18*. Herausgegeben von Tadeusz Okuljar. Mainz, Viena: Schott Music und Universal Edition, 1980, p. 138-139.

porque ele não “cita literalmente” as categorias gerais, mas se liga a elas pela lembrança, produzindo, assim, um tipo de tensão, de *shock*, que concede à obra um aspecto catastrófico. A falta de sentido aqui é constitutiva do sentido musical. No segundo caso é bem diferente. Não se pode inferir dos acontecimentos musicais qualquer relação com as categorias tradicionais, nem sequer pela lembrança delas. Nas composições dos jovens, essas referências eram substituídas por indicações quanto à correspondência entre as alturas, as intensidades, a duração e os timbres. Como essa música se prendia apenas ao factual sonoro, ao momento sensível da música, ela se tornou apenas uma constante sequência de “istos”, perdendo, assim, toda a possibilidade de tensão. Ela não afirma nem nega – de forma determinada – as categorias de sentido.

O que Adorno procurava mostrar para os jovens compositores era que o sentido não era algo que devia ser expurgado da composição, um elemento heterônomo. Quando os meios musicais se recusavam e se fechavam a esse “ir além”, eles regressavam ao extremo oposto da arte, isto é, “à bricolagem sem inspiração”.<sup>31</sup> Mas, se o sentido era de fato constitutivo, então ele estava lá, mesmo que em estado vegetativo, disponível aos compositores. O fato de ele estar lá, não significava que iria se manifestar independentemente de qualquer coisa. Para o seu aparecer, ele necessitaria ser invocado: “Gostaria através de uma reflexão sobre o jovem Schönberg, ou através de indicações muito fragmentários sobre ele, levá-los a redescobrir essa dimensão na qual tudo o que é musical tem que ter um sentido musical e não apenas estar correto”.<sup>32</sup> Portanto, a questão do sentido aponta para duas dimensões: uma que se origina da estrutura interna da composição, que tem a ver com a relação dos acontecimentos musicais entre si e, outra, a relação histórica desses momentos particulares. Ao destacar o sentido da sua perspectiva imanente, Adorno implica a integração do particular (uma nota, um conjunto de notas, um acorde etc.) no todo (na estrutura geral da peça), enquanto relação completamente mediada: por um lado, o particular vai além de si ao se incorporar no todo e, por outro, o todo exige a presença desse particular. Essa lógica é a mesma que é aplicada na relação entre a peça e a maneira como os elementos gerais do material musical em seu sentido histórico se incorporam nela. O que se destaca nos dois casos é o problema da diferenciação.

Quando mencionamos a recusa ao ornamental em Schönberg, dissemos que, para ele, cada nota deveria ter uma função estrutural. No entanto, isso não significa que cada nota deva ter o mesmo papel ou o mesmo peso. O problema não é propriamente onde se encontra o

---

<sup>31</sup> ADORNO, T. *Kriterien der neuen Musik*, p. 195.

<sup>32</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 14.

antecedente ou o conseqüente, mas a distinção dos acontecimentos musicais. Ou seja, o procedimento serial tem uma tendência a planificá-los, criando assim uma espécie de achatamento do fenômeno musical. A isso se contrapõe o sentido musical, enquanto momento do particular no todo e do todo no particular. Quando este se isola em detrimento daquele, o que se obtém é um objeto indiferenciado, musicalmente disforme e estruturalmente inarticulado. Da perspectiva contrária, a peça não se individualiza, pois se torna uma repetição incessante de clichês e não é capaz de justificar a sua existência enquanto obra de arte. O desafio que Adorno impôs ia de encontro às práticas dos jovens compositores, na medida em que ele se recusava a aceitar o abandono daquilo que julgava constitutivo do compor, o sentido:

se Adorno reconhece que “progressão, desenvolvimento, contraste, afirmação” não podem mais ser considerados categorias musicais *a priori*, se reconhece que a obrigatoriedade de tais categorias entrou em colapso com o serialismo, ao mesmo tempo ressalta que, sem “equivalentes” de tais categorias, a própria música perde sua razão de ser. A criação de “equivalentes” corresponde, assim, a uma das exigências fundamentais tanto da teoria quanto da prática contemporâneas.<sup>33</sup>

#### 4.1 Os Vier Lieder, op. 2 (1899 – 1900)

Antes de se dirigir diretamente ao op. 2, Adorno retomou um assunto que sempre reaparece nos seus comentários sobre o jovem Schönberg: a maneira como ele empregara elementos brahmsianos e wagnerianos sem nenhuma hesitação ou receio. Como vimos, esses dois compositores representaram duas tendências opostas do desenvolvimento musical do início do século XX. Se uma das coisas mais importantes para um compositor é a consciência do estado no qual o material se encontra, então, no caso de Schönberg, isso havia significado uma escolha difícil de ser feita: Wagner ou Brahms. Schönberg tinha entendido desde o começo que não se tratava propriamente de uma escolha entre os dois grandes compositores, e sim que o desenvolvimento do material musical só poderia se realizar numa espécie de crítica recíproca entre os procedimentos que haviam marcado as duas escolas. Com relação a Brahms, Schönberg a praticou “como uma crítica à consciência retrospectiva dos seus meios harmônicos”.<sup>34</sup> Ele a confrontou com “os novos acordes que nasceram do cromatismo wagneriano”.<sup>35</sup> Em

<sup>33</sup> SOCHA, E. Música informal. Perspectivas atuais do conceito adorniano, p. 147.

<sup>34</sup> ADORNO, T. Stilgeschichte in Schönbergs Werk. *Musikalische Schriften V*, p. 387.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 387.



contrapartida, a “consciência dos graus”<sup>36</sup> e a diferenciação imposta a eles por Brahms serviram “como corretivo ao cromatismo da *Neudeutsche Schule*.”<sup>37</sup>

Essa síntese que vale de maneira geral para todo o jovem Schönberg aparece no *Lied* “Abschied” (1898) do op. 1 de uma forma explícita, isto é, ela pode ser rastreada no emprego de elementos propriamente *estilísticos*.<sup>38</sup> Nessa peça, pelo fato de a dialética entre Brahms e Wagner não se encontrar ainda completamente realizada no procedimento schönberguiano, características desses dois compositores vêm à tona de um modo bem concreto e até mesmo de uma forma grosseira. Além da escolha do tom inicial e a voz masculina grave, que lembram o op. 121 de Brahms (1886), o acompanhamento pianístico mais movimentado, especialmente dos compassos 37 ao 45, e a amplitude da voz recordam igualmente o compositor. Já as modulações que ocorrem nos compassos 45 ao 48 na voz e no piano, assim como o interlúdio do piano que prepara a entrada da quinta estrofe do poema lembram muito o modelo-sequência, a exuberância sonora e o cromatismo wagneriano.

Depois de uma rápida consideração sobre a maneira como características estilísticas tanto de Brahms como de Wagner aparecem nessa peça em sua forma bruta sem que haja qualquer preocupação por parte de Schönberg de escondê-las, demonstrando assim uma ingenuidade que marca o seu procedimento como um todo, Adorno prosseguiu para a análise do op. 2. Mas, primeiro, ele observou que a atmosfera espiritual que envolve essa obra é a do *Jugendstil*. Embora exista uma discussão em torno da possibilidade de uma influência decisiva de um estilo que está basicamente ligado às experiências no campo das artes visuais sobre a música,<sup>39</sup> Adorno parece pensar muito mais em termos de um alinhamento de pressupostos do que de alguma relação literal entre as artes. Mesmo que Adorno não tenha fornecido nenhuma teoria sobre o *Jugendstil* nem mesmo uma explicação de como ele determinaria os processos musicais, fica claro pelos exemplos utilizados que a posição que ele assumiu era extremamente mediada: “Esses *Lieder* são, de acordo com o seu texto, mas também de acordo com sua própria

---

<sup>36</sup> Ibidem, p. 387.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 387.

<sup>38</sup> Além disso, é possível ver no op. 1 e em alguns esboços anteriores ou contemporâneos ao op. 2 a absorção inicial dos elementos wagnerianos e como eles se mesclam aos fortes e consolidados traços brahmsianos que já estavam presentes na produção anterior. Com respeito a essas peças anteriores e a marcante presença de elementos brahmsianos, Frisch curiosamente lembrou que: “o Schönberg tardio provavelmente teria ficado impaciente com grande parte da imitação brahmsiana evidente em suas primeiras obras. Ele tinha pouco respeito pela imitação de um estilo” (FRISCH, W. *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908*, p. 5).

<sup>39</sup> Cf. DAHLHAUS, C. Schoenberg's late Works. *Schoenberg and the new music: essays by Carl Dahlhaus*, p. 156-7. Ver também: FRISCH, W. Music and Jugendstil. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 17, n. 1, p. 138-161, Autumn 1990; *Convergences: Music and the Visual Arts. German modernism: Music and the arts*. California: University of California Press, 2005, p. 88-138.

forma, produtos do *Jugendstil*.”<sup>40</sup> A relação do op. 2 com esse estilo se daria na escolha de poemas de alguns dos seus representantes – no caso do op. 2, Richard Dehmel e Johannes Schlaf – e em alguns elementos formais da música. Como uma característica geral é assumida a ideia de que no *Jugendstil* existira um impulso de, ao mesmo tempo, romper e permanecer no interior das normas tradicionais.

No capítulo anterior, mencionamos uma passagem, na qual Adorno sustentou que o desejo do “não ouvido” fora algo estranho ao jovem Schönberg. Na sequência daquela passagem, Adorno comenta algo que havia lhe sido dito por Steuermann: que Schönberg teria lhe confessado o seu desejo frustrado de se tornar um compositor como Goldmark.<sup>41</sup> Pois bem, acreditamos que somente quando se ouve esse opus levando-se em conta, ao mesmo tempo, esse profundo desejo de Schönberg e as forças que o impediram de realizá-lo, é possível compreender o que está em jogo nessas composições. A tensão que existe entre o desejo e a impossibilidade objetiva da sua realização se concretizou na obra no esforço de manter o que era potencialmente capaz de causar a ruptura do sistema, os novos acordes, os novos sons, dentro dos meios tradicionais. A peça adquire assim um caráter flutuante, no qual, de uma perspectiva, tudo permanecia como sempre foi, mas por outra, as coisas pareciam um pouco fora do seu lugar. Isso só pôde ocorrer, porque os elementos tradicionais foram tomados seriamente, isto é, os novos sons não permaneceram no seu isolamento, como um acorde surpresa que não tinha nenhuma grande repercussão no desenvolvimento musical, mas, em Schönberg, foram inseridos e reverberaram na estrutura formal da obra. A elaboração musical dessa tensão e a maneira como ela havia se formado é o fio condutor da análise, em especial das duas primeiras peças do op. 2. A condição para que tal tensão surja é a presença de um elemento de “ruptura” que, ao mesmo tempo, é submetido a um tratamento habitual, pois ele deve ser mantido nos limites das normas tradicionais. Na análise que Adorno fez do primeiro *Lied*, “Erwartung”, ele seguiu literalmente esse programa. Primeiro, foi destacado o potencialmente transgressor e, posteriormente, a sua ressonância formal.

Exemplo 19 – Primeiros compassos de “Erwartung”, op. 2 (c. 1-5)

---

<sup>40</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 24. Um acontecimento semelhante é mencionado por Charles Rosen. Segundo ele, após uma performance de um dos concertos para piano de Grieg, Schönberg teria dito ao compositor Roberto Gerhard, que o acompanhava na ocasião: “Este é o tipo de música que eu realmente gostaria de escrever” (cf. ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*, p. 37).

<sup>41</sup> Cf. ADORNO, T. *Arnold Schönberg* (I), p. 305.

Sehr Langsam (♩)

Aus dem meer-grü-nen Tei - che ne-ben der ro-ten Vi - la

un-ter der to - ten Ei - che scheint der Mond.

*p* *sfpp* *pp*

etwas zögernd

Fonte: SCHÖNBERG, 1966, f. 23.

Adorno se aproximou desse primeiro elemento a partir de uma consideração sobre o texto. Dehmel, no seu poema, enriquecera as suas descrições com um jogo de cores: um “lago verde mar”, um “casarão vermelho”, o brilho da lua, uma “imagem escura”, o brilho de três opalas etc. Essa justaposição, que coloca em pleno contraste o vermelho e o verde, o preto e o branco, numa espécie de alternância entre cores complementares, havia exigido de Schönberg, segundo Adorno, “uma nova cor harmônica”,<sup>42</sup> que se concretiza nessa peça através de um acorde (ex. 19).

A dissonância acentuada que provém dele é produzida “pela aplicação de notas que distam meio tom da tônica.”<sup>43</sup> Mas a sua constituição não tem a última palavra. A sua característica marcadamente dissonante se deve também à posição particular que ele ocupa. Dissemos há pouco do aspecto flutuante dessas peças e que isso poderia ser capturado no sentimento de que as coisas estão fora do seu lugar. Mas o que constitui este estar fora? Por um lado, esse acorde lembra tanto na sua constituição como na sua aparição o acorde que marca o chamado das donzelas do Reno por Siegfried no terceiro ato do *Götterdämmerung* de Wagner (ex. 20).

Exemplo 20 – Redução para piano de *Götterdämmerung* de Wagner.

<sup>42</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 27.

<sup>43</sup> CONE, E. T. *Sound and Syntax: An Introduction to Schoenberg's Harmony*, p. 28.

Sieg - fried! Sieg - fried! Sieg - fried!

Fonte: KLEINMICHEL, 1893, f. 184.

Mas, por outro, se o reinterpretarmos enarmônicamente, é possível perceber nele características de um acorde de quinta-e-sexta da dominante. Não seria absurdo determiná-lo assim, visto que os eventos que ocorrem na primeira parte da seção B (c. 11-17) parecem desaguar num acorde desse tipo. Além do destaque que Schönberg concedera a ele pela concomitante aparição de um forte, ele adicionou ainda uma indicação agógica (*etwas zurückhaltend*) que o deixa ainda mais em evidência. Mas só que aqui, no compasso 17, ele se encontra escrito totalmente enarmonizado na forma própria de um dominante secundário (ex. 21).

Exemplo 21 – Enarmonização do acorde inicial

Fun - ken und ver - sin - ken.

etwas zurückhaltend

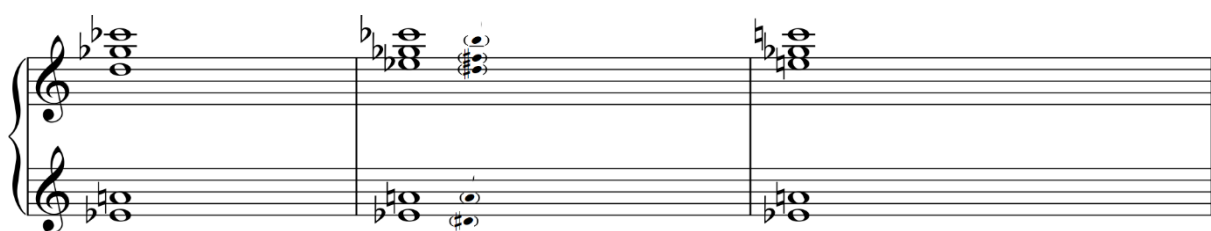
f

Fonte: SCHÖNBERG, 1966, f. 24.

De acordo com Adorno, o característico desse acorde pode ser capturado naquilo em que ele se distancia tanto do modelo wagneriano quanto do mais tradicional. Com relação a este, a diferença está na aparição de um ré, onde esperaríamos um mi bemol. Esse ré dificulta a compreensão do acorde como um simples derivado de uma enarmonização. Com relação ao modelo wagneriano, ao analisarmos a sua constituição, percebemos que ele consiste, *grosso modo*, de terças sobrepostas. Assim, ele é formado por três terças menores e uma terça maior. Por mais dissonante que ele soe, ele é um produto legítimo da harmonia tradicional. O mesmo não pode ser dito do acorde schönberguiano. Se o interpretarmos como um acorde de quinta-e-sexta da dominante alterado, a sua constituição seria a de uma quinta diminuta, duas quartas justas e uma terça. A reorganização que é exigida para que ele se encaixe como uma mera alteração do modelo wagneriano impossibilita a sua apreensão como tal, pois a distância entre a terceira e quarta notas exigiria ser interpretada como uma terça diminuta. No entanto, se

tomarmos o acorde na sua particularidade, se nos aprofundarmos na sua aparição enquanto tal, então o que ressoa como um som de fundo é um acorde de quarta (ex. 22).<sup>44</sup> Para Adorno, essa íntima familiaridade com uma harmonia quartal dava um caráter mais exótico ao acorde de Schönberg. Embora o acorde wagneriano possua o seu próprio peso e a dissonância trazida por ele se afirme quase de maneira peremptória, ele é derivado de tal forma do esquema tonal que, ao ouvi-lo, poder-se-ia prontamente dizer: Interessante! Um acorde de sétima com nona!, ou seja, enquanto fenômeno do esquema tonal, ele é previsível e, por isso, não tivera a força necessária para romper com o esquema.

Exemplo 22 – Comparação dos acordes



Legenda: Respectivamente: Acorde de Schönberg, acorde de quinta-e-sexta da dominante e a sua enarmonização, acorde de Wagner transposto meio tom abaixo da sua aparição original.

Fonte: O autor, 2022.

Mas a música enquanto arte temporal não pode se dar por satisfeita na aparição imediata do acorde; a sua natureza exige o desenvolvimento, isto é, articulação. No caso de Schönberg, isso significa que o acorde, por mais único que ele seja, não deve funcionar apenas como um elemento colorístico, e sim também reverberar por completo na estrutura musical. Essa necessidade traz consigo um problema. Para que o acorde não sirva apenas como um ornamento, é necessário que se construa a forma a partir dele. Mas, em contrapartida, a força desse acorde está na sua aparição singular, em algo que não se deixa repetir e naquilo que na sua repetição se perde. O problema que se coloca é o seguinte: “por um lado, [...] não se pode conservar o arrepio – que justifica a presença de um tal acorde – na sua repetição indefinida; por outro lado, ele tem que ter uma consequência para a composição”.<sup>45</sup> O compositor sente o acorde como uma força singular que se dissipa no momento em que é forçada ao

<sup>44</sup> O ouvido de Adorno estava correto. No *Tratado de harmonia* Schönberg havia feito a seguinte observação: “Os acordes por quartas, a quatro vozes, podem, até mesmo, ser produzidos partindo-se do sistema de terças, através de alterações. O mesmo acontece com os complexos de cinco sons. Os quais, assim como os de quatro sons, podem ser representantes de uma dominante, da qual derivam através de uma alteração descendente da fundamental (se se quer admitir isso), da sétima e da quinta no complexo de quatro sons por quartas [*Quartenvierklang*]” (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 556). Nesse sentido, o acorde em questão serviria como substituto do quinto grau de dó menor. É justamente assim que ele aparece em uma de suas inversões no compasso 5, preparando a entrada de um acorde de dó maior.

<sup>45</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 31.

desenvolvimento. No entanto, para que se justifique musicalmente a presença de um tal acorde, ele necessita ter conseqüências para a peça, não pode se isolar. Temos, portanto, um conflito entre o decurso formal e o acontecimento único.

A maneira como Adorno capturou os problemas estéticos da peça de Schönberg a partir dos seus elementos concretos e estruturais é simplesmente genial. Talvez o mais significativo seja que esse problema específico da relação entre o decurso formal e o acontecimento único estava em plena discussão nos meios devotados à pesquisa serial: o problema da chamada música pontilhista, o tratamento de “cada nota como uma unidade separada [...] feita de partículas isoladas do som.”<sup>46</sup> Boulez, no seu artigo de 1954, “Pesquisas Atuais”, havia apontado para a incapacidade das “hierarquias”<sup>47</sup> de produzir algo significativamente musical. Tal procedimento produzia uma “monotonia exasperante”.<sup>48</sup> Quando Adorno falou, portanto, da atualidade do jovem Schönberg, devemos tomar isso na exata concepção do termo. É obvio que o material era diferente nas duas situações, mas a pergunta se deixava fazer nos mesmos termos. Para os jovens compositores, a questão era saber como fazer com que esse ponto, no qual as diversas possibilidades funcionais se encontravam, se articulasse, ou melhor, se diferenciasse de outros pontos que estavam submetidos ao mesmo processo formativo. Se tomarmos o acorde de Schönberg como um ponto, a questão aparece em toda a sua clareza: a produção da articulação a partir desse ponto, sem que ele perca o seu caráter diferenciado.

Na peça em questão, esses dois momentos divergentes são unidos através de um processo de variação. Através desse procedimento a necessidade de produzir sempre o novo é satisfeita e, dessa forma, “o irrepitível nunca é repetido”.<sup>49</sup> Em contrapartida, a variação sempre preserva algumas proporções e relações estruturais entre as partes, isto é, “o que se modifica é sempre um idêntico”,<sup>50</sup> pois se não houver uma relação entre a variação e o que é variado não se pode falar propriamente de variação. No primeiro *Lied* do op. 2, isso ocorre de uma forma “mecânica”<sup>51</sup> através de uma constante transposição e inversão do acorde. Uma das formas que é assumida por ele se encontra nos compassos 4 e 5 (ex. 23). A maneira como ele aparece nesses compassos é decisiva para todo o desenvolvimento posterior de Schönberg. Se observarmos bem de perto o que ocorre, particularmente no compasso 4, perceberemos um movimento ascendente seguido rapidamente por um descendente, que acaba por impedir a sua continuidade,

<sup>46</sup> GRIFFITHS, P. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 138.

<sup>47</sup> BOULEZ, P. *Pesquisas atuais. Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 33.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>49</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 31.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 31.

produzindo assim uma ruptura na estrutura. Adorno o denominou de “gesto de interrupção” [*dazwischenfahrende Geste*], mas podemos chamá-lo muito bem de gesto de perturbação [*Störungsgeste*].

Exemplo 23 – Acorde e o seu reordenamento



Legenda: Primeiramente, temos o acorde de Schönberg em sua aparição original seguido do reordenamento dos seus sons. Da transposição desse reordenamento se produz o terceiro acorde do exemplo acima e que aparece na música nos compassos 4 e 5. Por último, temos o acorde transposto uma terça abaixo do original que ocorre no compasso 6.

Fonte: O autor, 2022.

O decisivo é a presença de elementos que colidem entre si. Ou seja, o trabalho empreendido por Schönberg para manter o acorde como algo musicalmente significativo. É claro que aqui ele não produz a mesma tensão inicial, e sim uma nova, completamente diversa da inicial. A tensão se realiza na colisão “dessas duas cores desconexas”.<sup>52</sup> É um encontro que possui algo de irregular e ilógico, que se manifesta ao ouvinte como um verdadeiro susto, porque ele se esconde por trás de uma estrutura que se comporta como se nada tivesse acontecido.<sup>53</sup> É a partir desse gesto que se forma a seção B. Ela não é apenas uma parte contrastante, e sim um momento de continuidade, de possibilidade de desenvolver o material numa outra direção, sem que se perca a conexão com a sua aparição original. Mas na seção B esse gesto não é tomado na sua inteireza; ele aparece ali na forma de um resto submetido a transposições seguidas. Para combater a monotonia que podia surgir como consequência da permanência desse acorde, Schönberg exigiu que o tempo fosse um pouco mais acelerado, mantendo, assim, o campo de forças da obra.

Com relação ao segundo *Lied* do op. 2, “Schenk mir deinen goldenen Kamm”, Adorno se concentrou no movimento harmônico que ocorre nos primeiros seis compassos da peça. Segundo ele, nesse *Lied* estaria registrada uma disposição bem característica que marca

<sup>52</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 32.

<sup>53</sup> Ver exemplo 4.1, especialmente os compassos 4, 5 e 6. Observe como o movimento recebe um impulso ascendente do compasso 5, mas ele é completamente abafado nos dois tempos finais do compasso 5 e, finalmente, é conduzido para o grave e se dissolve.

decisivamente a relação de Schönberg com a tonalidade: a recusa às cadências e aos modelos tradicionais, a utilização de acordes de regiões cada vez mais distantes do centro tonal e o fortalecimento do papel estrutural e formador da tonalidade. Através desta rápida caracterização, já podemos perceber uma contraposição entre elementos. Se a introdução de novos acordes havia produzido a expansão do sistema, como daí poderia surgir algo como o fortalecimento da tonalidade?

Essa questão tem tudo a ver com a própria forma como Schönberg a compreendia. No seu texto de 1927, “Probleme der Harmonie”, ele a tratou da perspectiva de um impasse. O seu início ocorre quando se adiciona o segundo acorde à composição. Enquanto há apenas um, o seu valor é absoluto, pois ele é capaz de expressar por si só uma tonalidade. Em decorrência disso, se não há nenhum outro acorde, ele pode ser compreendido como tônica. Mas a situação se modifica no instante em que ele é seguido por um outro acorde: “Toda progressão tonal, até mesmo uma progressão de dois tons, levanta questões que exigem uma solução especial.”<sup>54</sup> É claro que essa consideração schönberguiana está longe de ser considerada genial. Mas na sua singeleza está contido algo de fundamental: a ideia da tonalidade como um jogo de forças. Por exemplo: imaginemos uma composição que se inicia com o acorde de dó maior. A princípio, não há dúvidas de que ele representa a tonalidade da música em toda a sua potência. Mas quando se adiciona ao dó um acorde de fá maior, a força que ele tinha, a certeza que ele possuía quanto ao seu papel, começa a ser contestada. Essa interpretação da tonalidade mostra que Schönberg a encarara como um problema a ser resolvido e não como algo dado e acabado. Ela é entendida como algo móvel e distinto das prefixações fornecidas pelos esquemas. Assim, “a tonalidade não é uma coisa que o compositor alcança inconscientemente, que existe sem as suas contribuições”.<sup>55</sup> Ou seja, “a tonalidade não é nem uma consequência automática nem natural da combinação dos sons”.<sup>56</sup> Por fim, Schönberg a definiu como “a arte de combinar os sons em sucessões, harmonias ou sucessões harmônicas, nas quais a relação de todos os eventos a um tom fundamental se faz possível.”<sup>57</sup>

Posteriormente, em *Funções estruturais da harmonia*, Schönberg, compreendeu as forças que agem na estrutura musical da perspectiva das suas funções. Ele iniciou o primeiro capítulo de uma forma muito parecida à do texto de 1934, mas abordando o tema do ponto de vista mais amplo da progressão. Ele distinguiu entre cinco funções da progressão, determinadas

<sup>54</sup> SCHÖNBERG, A. Probleme der Harmonie. “Stile herrschen, Gedanken siegen”, p. 135.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 140.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 140.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 141.



de acordo com o objetivo da combinação de acordes que a forma. Assim, a função pode ser a de: estabelecimento, modulação, transição, contraste ou reafirmação. Dentro dessas funções agem certas forças, ou melhor, essas funções possuem certas “tendências” que contribuem de uma forma mais ou menos eficaz para o estabelecimento da tonalidade. Elas são denominadas de tendência centrípeta e centrífuga. Na função de estabelecimento, que é quando se busca precisar uma tonalidade, por exemplo, a tendência centrípeta se efetiva no domínio dos elementos contraditórios de uma determinada tonalidade. Na modulação, ao contrário, a tendência centrífuga “afrouxa os laços entre os elementos afirmativos.”<sup>58</sup>

Se levarmos em consideração essas observações, então entenderemos melhor o que ocorre no segundo *Lied* do op. 2. A utilização de cadências e fórmulas usuais e o emprego de acordes de outras tonalidades produzem uma tendência centrífuga sobre o material. Mas aqui Schönberg ainda trabalhava dentro dos limites tonais, o que significa que essa tendência centrífuga devia ser contrabalançada por uma força centrípeta. Ao mesmo tempo em que o compositor não conseguiu renunciar às novas possibilidades sonoras, ele não se via no direito de abandonar a única coisa que, depois da queda das formas preconcebidas, ainda exercia um papel formal: a tonalidade.

Exemplo 24 – “Schenk mir deinen goldenen Kamm”, op. 2 nº2 (c. 1-6)

**Sehr langsam** ♩

Schenk mir deinen goldenen Kamm; je - der Mor-gen soll dich mah nen, dass du mir die Haa-re küss-test.  
ausdrucksvoll

Fonte: SCHÖNBERG, 1966, f. 26.

Os compassos iniciais dessa peça nos dão uma dimensão real de como a compreensão de Schönberg da tonalidade havia influenciado diretamente o seu procedimento. Admitindo-se que os problemas já se iniciam quando se adiciona o segundo acorde, então isso se torna mais concreto quando o segundo acorde estabelece uma inclinação para uma região muito distante daquela que é afirmada pelo primeiro. A começar deste segundo, a tendência de todo o trecho parece ser uma tentativa de se distanciar cada vez mais desta primeira região.

<sup>58</sup> SCHÖNBERG, A. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004, p. 19.

O segundo acorde caminha para a região de dó menor. Todavia, até mesmo isso se torna incerto, visto que todo esse processo parece convergir para o acorde posterior, construído sobre o fá, que, por sua vez, se submete a uma nova relação pela aparição de um acorde construído sobre o si bemol.<sup>59</sup> Compreendido em seu isolamento, esse movimento harmônico não apresenta nada de novo: saltos de quarta ascendente.<sup>60</sup> Mas a questão é que essa sequência de quintas submete o decurso musical a uma violenta força centrífuga, pois tais regiões como as que se apresentam – dó, fá e si bemol maior – estão indiretamente ou remotamente relacionadas à de fá suspenso. Então, poderíamos com boas razões afirmar que a força tonal se encontra enfraquecida. Mas isso não é o que ocorre aqui. Schönberg se utilizou dessas regiões remotas como um meio da perspectiva harmônica. Ele criou a partir delas uma contraforça à tonalidade e à função da dominante. A fim de suprimir ou, ao menos, neutralizar a tendência centrífuga contida naqueles acordes e regiões, é exigido da tonalidade e da função dominante uma força centrípeta muito maior. Isto quer dizer que essas regiões remotas ou indiretamente relacionadas se encontram aqui para que “a tonalidade, ao se ver obrigada a suportar e a suspender esse peso, se produza e se afirme como uma força real.”<sup>61</sup>

Normalmente, quando se pensa em ampliação da tonalidade se tem em mente o enfraquecimento das funções relativas ao seu “estabelecimento”,<sup>62</sup> a criação de obstáculos para a compreensão inequívoca do seu centro. O acontecimento que se observa no comportamento harmônico do jovem Schönberg é o da expansão do horizonte harmônico contrabalançada pelo fortalecimento da tonalidade.<sup>63</sup> “Por um lado, ela é enormemente ampliada através dos acordes que se instalam; por outro, essa ampliação serve novamente para fortalecer a consciência tonal”.<sup>64</sup> Para compreendermos como a música de Schönberg lucra com esse procedimento, basta olharmos para a força que a cadência final possui nesse trecho. Tomando como ponto de partida a tonalidade como um jogo de forças, entendemos que a cadência final possui uma

<sup>59</sup> “Se a tonalidade deve flutuar, terá, em algum ponto, de estar firme. Porém, não tão firme que não possa movimentar-se com soltura” (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 528).

<sup>60</sup> Temos aqui exatamente aquele movimento que Schönberg desaconselhara o uso, por conta da monotonia resultante dos saltos de quarta ascendente da fundamental: “Isto, apesar de ser muito natural, é desaconselhável não apenas pela monotonia, mas também por um outro motivo: talvez seja natural demais, óbvio demais, para que se perceba nisso o trabalho realizado. E, se tais sucessões são proibidas, existe aí uma certa justiça, porque demonstra muito pouca imaginação quem se serve de um meio tão óbvio, tão barato. Em si mesmas, estas sucessões são naturalmente boas. Aliás, excessivamente boas. E não suporta o bom em demasia (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 319). Observem as forças que estão por trás do uso de um dispositivo tão simples. Schönberg não teve de superar apenas a monotonia, como também inocular imaginação no que, à primeira vista, era tão óbvio e barato. Em outras palavras, ele teve que *compor* inteiramente essa passagem.

<sup>61</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 38.

<sup>62</sup> SCHÖNBERG, A. *Funções estruturais da harmonia*, p. 18.

<sup>63</sup> “Se ninguém foi tão radical quanto Schönberg em sua renúncia à tonalidade, é porque, paradoxalmente, ninguém estava tão profundamente ligado a ela” (ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*, p. 33).

<sup>64</sup> SCHÖNBERG, A. *Funções estruturais da harmonia*, p. 36.

função de determinar a tonalidade. Mas a força que ela emprega ou empregará para realizar isso depende do que lhe antecedeu. No *Lied* em questão, essa cadência final é constituída por dois acordes de dominante. O primeiro, uma dominante do sexto grau, e o segundo, uma dominante do primeiro grau. Apesar dessa substituição, a tonalidade é apresentada clara e distintamente. No lugar de uma cadência autêntica de II-V-I ou IV-V-I, Schönberg escolheu a dominante do sexto grau como substituto da função subdominante e, apesar disso, a determinação da tonalidade não é prejudicada. O que ocorre aqui tem a ver com o que dissemos anteriormente: quanto maior a força centrífuga dos acontecimentos musicais, maior será a força dos eventos centrípetos. Schönberg explorou tão bem a “região subdominante”<sup>65</sup> nos compassos anteriores que lhe foi permitido renunciar à “banalidade que envolve a função cadencial habitual do quatro, cinco, um”.<sup>66</sup>

A região subdominante sai tão fortalecida dos eventos que ocorrem do compasso 1 ao 4 que o emprego do IV soaria tautológico. Assim, ao invés de enfraquecer a tonalidade, a utilização dessas regiões remotas acabou por beneficiar e favorecer o movimento cadencial para a tônica. Com isso, Schönberg não necessitou recorrer às fórmulas ordinárias. Construir a tonalidade significa elaborar as suas regiões. O IV, o II, o V, o I não eram elementos fixos, mas forças que atuavam na estrutura musical. Logo, a compreensão dessas forças permitiu ao compositor trabalhar sem ter que recorrer obrigatoriamente às funções cadenciais. Depreende-se desse esforço a percepção schönberguiana de que naquele momento histórico, quando a tonalidade já dava os seus últimos sinais de vida, a única forma de justificar a sua utilização era respeitando-a como um meio estrutural. Mas assim como Schönberg havia rejeitado as formas preconcebidas e usuais, ele não podia aceitar uma tonalidade que se apresentava como algo que estava dado e pronto para ser empregado. O sentimento de Schönberg contra o estático e o ordinário o impulsionou a uma relação mediada com a tonalidade: ela só se justificava enquanto produto do ordenamento dos elementos que compunham o decurso musical. Assim, ela tinha que ser gerada a cada obra.

---

<sup>65</sup> Empregamos esse termo não apenas como eventos relacionados diretamente ao IV, e sim num sentido mais amplo. O que temos em mente ao utilizá-lo é uma certa tendência que se desenvolve desde o final do século XIX associada à revalidação da função subdominante como uma contraforça à dominante e não mais força subsidiária a ela. Trata-se na verdade daquele movimento denominado por Deborah Stein como “domínio plagal”, “uma rede complexa de conexões que envolvem a subdominante e que transcendem as suas funções tradicionais na prática comum da tonalidade.” (STEIN, D. *The Expansion of the Subdominant in the Late Nineteenth Century*. *Journal of Music Theory*, Durham, v. 27, n. 2, p. 153-180, Autumn 1983.

<sup>66</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 42.

Adorno foi mais econômico ao tratar das duas canções finais do ciclo. Com relação ao terceiro *Lied*, “Erhebung”, logo no começo ele deixou claro que, na sua opinião, estava longe de ser um dos mais interessantes compostos por Schönberg. Mas o que chamou a atenção de Adorno, foi a presença de um procedimento que se assemelharia ao princípio serial. Se olharmos com atenção para o que acontece nos dois primeiros compassos, veremos que a linha melódica que se inicia no segundo segue com certa fluidez da primeira, como se, apesar da diferença entre a linha descendente da primeira e a linha ascendente da segunda existisse uma certa unidade (ex. 25).

Exemplo 25 – “Erhebung”, op. 2 n°3 (c. 1-3)

*Etwas bewegt* ♩

ausdruckvoll      Gib mir dei - ne Hand,      nur den

Fonte: SCHÖNBERG, 1966, f. 29.

O piano inicia a canção com a execução de uma singela melodia, derivada basicamente do acorde de lá, em movimento descendente. Em seguida, a voz inicia a sua participação – *Gib mir deine Hand* – com um movimento ascendente formado com as notas derivadas da relativa menor do acorde inicial. Mas a afinidade entre essas duas melodias não se esgota na sua relação harmônica, pois a disposição das notas tanto no primeiro compasso quanto no segundo aponta para uma ligação mais íntima. Para Adorno, tal ligação estaria numa espécie de derivação serial – obviamente mais livre – da melodia vocal: esta consistiria na transposição do retrógrado da melodia do piano (ex. 26).

Exemplo 26 – Derivação da melodia inicial da voz, sugerida por Adorno

Introdução      Retrógrado      Trasnposição do retrógrado      Forma utilizada por Schönberg (lá natural - contexto tonal)

Fonte: O autor, 2022.

A aparição de um tal procedimento numa peça composta quase 20 anos antes da elaboração da técnica dodecafônica demonstrava, segundo Adorno, como ela não podia ser



que, diferentemente de outros compositores, ele não havia rejeitado as suas obras iniciais, e sim as considerava musicalmente “interessantes”. Isso fica muito claro, por exemplo, quando, numa obra como a *Segunda sinfonia de câmara*, op. 38, Schönberg não descartou a parte que ele já havia composto em 1906. Ou seja, Schönberg ainda percebia algo de relevante, entendia que o material ainda oferecia possibilidades de formação que não haviam se esgotado. A experiência musical que Schönberg havia reunido quando decidiu finalizar a obra beneficiou esse material antigo. Em outras palavras, a técnica dodecafônica e tudo o que o compositor aprendeu com ela favoreceram o material.

Quando Adorno olhou para a “Waldsonne” e se questionou o porquê de a recusa schönberguiana, a despeito do seu implacável rigor e austeridade, não ter produzido aquela aridez característica das obras dos jovens compositores, ele tinha em mente uma relação semelhante a essa, mas só que de uma forma inversa e muito mais mediada; “tudo isso tinha que estar lá no passado e depois ser esquecido, para então resultar no Schönberg tardio, sem que esse rigor possuísse algo árido ou pobre.”<sup>70</sup> Isto é, a recusa que caracteriza o Schönberg tardio se beneficiou da riqueza, da exuberância, da felicidade musical que peças como a “Waldsonne” possuem.

Adorno parece trabalhar aqui com o pensamento da *Aufhebung*. Neste caso, isto quer dizer que a recusa de Schönberg não é apenas um mero negar, como se a partir dela se formasse uma *tabula rasa*. Ao contrário, algo do que havia sido recusado permanecia de alguma forma na sua recusa. Ora, isso não quer dizer outra coisa senão uma interpretação gestual na sua forma mais sublimada. No movimento abrupto do momento seguinte o impulso inicial é conservado. A austeridade tardia se ergueu do solo dessa opulência; ela foi condição necessária para o estranhamento e distanciamento produzidos pelo Schönberg tardio. Esse mesmo pensamento fora utilizado por Adorno para tratar dos antípodas Webern e Berg. No ensaio “Inovações da técnica composicional em Berg” ele diz:

A opulência em Berg e a contenção praticada por Webern não constituem opostos, mas revelam uma reciprocidade. Uma contenção que fosse mera economia dos meios, e não a contenção de algo, de uma opulência, seria um procedimento de uma pobreza constringedora. Webern supera seus seguidores justamente porque, por trás de sua ascese, reluz tudo aquilo que foi deixado de lado, uma riqueza que brilha inclusive em seus primeiros trabalhos. De modo inverso, uma opulência que não se concentrasse no estritamente necessário à apresentação de uma ideia musical [...], tal opulência torna-se puramente ornamental, decorativa, inchada.<sup>71</sup>

<sup>70</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 44.

<sup>71</sup> ADORNO, T. *Inovações da técnica composicional de Berg. Quasi una fantasia*, p. 282.

A dialética que se estabeleceu no interior das obras de Berg e de Webern se apresentara em sua unidade na obra de Schönberg. Nele, a opulência resplandece na economia dos meios enquanto que na contenção, ou recusa, brilha a exuberância musical de outrora. Novamente, podemos sentir aqui uma crítica dirigida aos jovens compositores, como se Adorno dissesse que a ascese pretendida por eles só produziria sentido se nela reluzisse algo que fora abandonado; em outras palavras, se na individuação total pretendida por eles reluzisse a negação do universal, isto é, o universal enquanto negado. Daí a explosão de sentido da “Marcha” do op. 6 de Berg, do procedimento de Mahler e da autonegação das *Seis bagatelas* de Webern.

Exemplo 28 – “Waldsonne”, op. 2 n°4 (c. 32-36)

**im Zeitmass**

**zurückhaltend**

de - ner Schein.

Legenda: A reprise se inicia no im Zeitmass, na sequência ela é freada pelo zurückhaltend e a consequência disso é a repetição do grupo de semicolcheias nos tempos finais do compasso 36.

Fonte: SCHÖNBERG, 1966, f. 34.

Como foi mencionado na citação acima, a opulência, para que não seja algo puramente ornamental, tem que possuir um quê da ascese, do estritamente necessário. Não é diferente no caso do “Waldsonne”. Um dos lugares em que isso aparece mais claramente é na ausência de uma reprise propriamente dita. A peça acaba como se se dissolvesse num único motivo. A rejeição de Schönberg de uma repetição literal da parte A, aponta para um momento de hesitação. Isso porque a reprise traz consigo um sentido de afirmação. Ao se negar a proceder

dessa forma, Schönberg colocou em dúvida a primeira parte, como se surgisse nele agora uma certa insegurança com relação a sua profusão e vivacidade: uma espécie de “ressentimento”.<sup>72</sup>

#### 4.2 *Verklärte Nacht*, op. 4 (1899)

A segunda aula do curso sobre o jovem Schönberg foi dedicada basicamente ao op. 4. Mas antes de analisá-lo de uma forma mais detida, Adorno fez um breve comentário sobre o *Lied* “Warnung”<sup>73</sup>, a terceira peça do op. 3.<sup>74</sup> O que se destaca é um tipo de procedimento que percorre toda a obra de Schönberg, especialmente a sua obra tardia. Um tal procedimento que tem um valor absoluto, ou seja, que marca decisivamente a maneira como o compositor lida com o material, possui traços de um caráter fundamental. Esse caráter, no caso de Schönberg, tem a ver com “um determinado tipo de franqueza na apresentação musical”.<sup>75</sup> O que Adorno percebeu aqui em *status nascendi*, encontramos teorizado por Schönberg no seu ensaio sobre Brahms (1947). Neste, ele afirma terminantemente que “a grande arte deve proceder com precisão e brevidade”.<sup>76</sup> Assim, a tarefa do compositor deveria ser a de “emprestar a cada frase a pregnância de sentido de uma máxima, de um provérbio.”<sup>77</sup> Uma linguagem que se oriente de

<sup>72</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 46.

<sup>73</sup> O *Lied* “Warnung” foi composto inicialmente na primavera de 1899. Isso sugere que a intenção de Schönberg era que ele fosse parte do op. 2. No entanto, o compositor parece não ter se sentido satisfeito e revisitou-o ao longo dos próximos anos, impossibilitando a sua publicação em conjunto com os outros *Lieder* do op. 2, igualmente baseados em poemas de Dehmel. A sua versão final só ficaria completa em 1903. A necessidade sentida por Adorno de fornecer ao menos um pequeno comentário sobre “Warnung” não se justifica apenas da perspectiva técnica. Como Frisch bem observou, o contato intenso de Schönberg com a poesia de Dehmel em 1899 se traduziu numa espécie de “Dehmels Settings”. As obras inspiradas no poeta poderiam, de acordo com Frisch, receber a seguinte organização: “Mannesbängen”, “Warnung” (primeira versão), op. 3, “Gethsemane” (composta até o compasso 88, não finalizada), “Erwartung”, op. 2, “Aus schwere Stunde”, “Im Reich der Liebe” (fragmento), “Jesus bettelt”, op. 2, “Erhebung”, op. 2, *Verklärte Nacht*, op. 4. Adorno, portanto, parece ter em mente nas suas primeiras aulas a análise do “Dehmels Settings”, cujo ápice se daria na *Verklärte Nacht*. Isso também explica o porquê de ele ter escolhido apenas “Warnung” ao falar do op. 3. Cf. FRISCH, W. *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908*, p. 79-83.

<sup>74</sup> As gravações nas quais se basearam os *Nachgelassene Schriften, Abteilung IV, Kranichsteiner Vorlesungen* possuem algumas interrupções causadas, na maioria das vezes, pela troca das fitas. Em certas ocasiões, como é o caso da segunda preleção de 1955 sobre o jovem Schönberg, algumas partes ficaram entre interrupções, impondo aos editores uma grande dificuldade. Nós acreditamos que a seguinte organização corresponde com mais precisão às intenções de Adorno e àquilo que teria sido apresentado por ele: 1º comentário sobre “Warnung” (p. 63-67); 2º introdução a *Verklärte Nacht* (p. 67-76); 3º análise da *Verklärte Nacht*; 4º perguntas do auditório (p. 76-77); 5º primeiro comentário sobre os *Gurrelieder* (p. 78-84).

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>76</sup> SCHÖNBERG, A. *Probleme der Harmonie*, p. 228.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 228.



acordo com esse princípio poderia ser chamada de uma prosa musical, isto é, “uma apresentação direta e franca de ideias”.<sup>78</sup>

Esse caráter fundamental que Adorno se esforçou por indicar no op. 3 não tem a ver apenas com a franqueza da apresentação das ideias, e sim também corresponde a um tipo específico dessa apresentação. Ele implica, de fato, a apresentação franca e clara, mas não se esgota nisso, pois esse fenômeno abarca algo mais. Isso aponta para a vinculação dessa forma de apresentação a um tipo específico e bem característico na obra de Schönberg: o *scherzo*. Segundo Adorno, embora o espírito da sonata predomine na obra do compositor, o tipo tradicional do *scherzo* tanto o animara quanto fora por ele modificado. O *scherzo* animou a música de Schönberg na medida em que ele estava relacionado, pelo menos desde Beethoven, a um elemento irônico, excêntrico, que “varia desde o sinistro até um certo tipo de humor bizarro”.<sup>79</sup> Esse espírito do *scherzo* foi decisivo e determinante, por exemplo, para a sua música expressionista. No que diz respeito ao outro aspecto, o compositor exerceu uma influência sobre a forma ao modificá-la. Embora o *scherzo* tenha se transformado desde sua adoção oficial por Haydn como substituto do minueto, ele permaneceu como um tipo genérico, semelhante a um *intermezzo*. Schönberg teria sido o responsável por superar esse elemento estático e indeterminado que se fixara no *scherzo*.

A superação havia sido realizada justamente graças à apresentação franca e direta das ideias. O resultado que se obteve foi esse caráter fundamental do qual fala Adorno, que poderia muito bem ser considerado como o caráter brusco e assustador que o *scherzo* recebe na música de Schönberg. Em resumo, essa apresentação direta e franca das ideias se liga profundamente ao tipo tradicional do *scherzo*. Da união desses dois elementos surge esse fenômeno, esse caráter fundamental, que se manifesta em vários momentos na obra de Schönberg. É possível encontrar *scherzi* do tipo mais tradicional, marcados em 3/4. Eles aparecem nos *Gurrelieder* e na *Sinfonia de câmara*, por exemplo. Mas o que nos interessa aqui é um tipo mais característico, como o *Lied* “Warnung”.

Exemplo 29 – “Warnung”, op. 3 nº3 (c. 1-10)

---

<sup>78</sup> Ibidem, p. 228.

<sup>79</sup> ADORNO, T. Der junge Schönberg (1955), p. 63.

**Rasch, mit verhaltener Heftigkeit ♩.**

Mein Hund, du, hat dich bloss be-knurr, und ich hab ihn ver

gif-tet; und ich has-se je-den Men-schen, der Zwie-tracht stif-tet.

Fonte: SCHÖNBERG, 1966, f. 44.

Esse tipo que encontramos completamente desenvolvido já no op. 3, uma peça do início do século XX, serviu como modelo para *Lockung*, do op. 6, para a quarta peça do op. 19, a segunda peça do op. 23 e diríamos até mesmo para o op. 47. Trata-se de uma exposição sem rodeios da ideia musical somada à potência do drástico. Um fenômeno que surge da intercessão entre a veemência da franqueza e o catastrófico espírito do *scherzo*. Dessa intercessão reverberou uma intensidade que marca decisivamente a obra tardia de Schönberg.

Na opinião de Adorno, isso também tinha a ver com a arquitetura da invenção. Em “Warnung”, por exemplo, Schönberg evitara a progressão musical através dos intervalos de segunda. Ao invés disso, ele havia se apegado aos intervalos característicos, no nosso caso, o de quinta diminuta. Assim, o tema não se demora no seu desenvolvimento, tudo ocorre de uma forma apressada. Uma vez que aquilo que lhe é determinante e essencial se encontra apresentado, ele pode ser concluído. Por outro lado, podemos ver como o elemento rítmico contribui para dar esse caráter direto à declaração musical, algo que se aplica de uma forma muito precisa ao *Lockung*.

Adorno também comentou que aqui já se manifesta uma característica da técnica dodecafônica. Um dos seus fundamentos está no fato de que toda nota tem que estar determinada pelo nexo temático, ou seja, nenhuma nota ocorre por acaso ou casualmente. Esse “impulso de redução”<sup>80</sup>, essa determinação para se apegar somente ao essencial, já se

<sup>80</sup> Ibidem, p. 67.

encontrava completamente formado num período em que a técnica não era nem sequer pensada. Para Adorno, isso era uma clara indicação de que a técnica dodecafônica só se justificaria onde ela contribui para “essa precisão dos pensamentos musicais”.<sup>81</sup> Afastada dessa função, ela se tornaria um “esforço inútil”.<sup>82</sup> Semelhantemente a Schönberg, Adorno acreditava que uma das tarefas mais urgentes para a composição era a busca por essa prosa musical.

Após essas breves reflexões que foram inspiradas pelo op. 3, Adorno iniciou o exame do op. 4. Mas é importante comentarmos algo de início. Já mencionamos uma declaração que Adorno atribuíra a Nietzsche, segundo a qual uma obra de arte poderia ser definida com base no fato de que nela tudo o que acontece poderia ser diferente.<sup>83</sup> Tal como Adorno a entendeu, essa afirmação tem como pano de fundo uma situação em que as regras e as convenções de um sistema haviam alcançado um valor tão absoluto e obrigatório que os acontecimentos imanentes detinham pouca força para determinar propriamente o seu decurso. Nessas condições, o caráter contingente da obra se destacava. Num outro momento, no entanto, salientamos uma postura de Schönberg que parece se opor substancialmente a esse caráter contingente: “A música não deve enfeitar, mas sim ser verdadeira.”<sup>84</sup> Nessa declaração, sobressai uma dinâmica que vai além do sugestivo. Ao dizer que a música tem que ser verdadeira, Schönberg aponta para um caráter categórico do acontecimento musical. A ideia de que o que está lá poderia não ser era uma clara indicação de que algo não estava correto na composição. Para ele, o decurso musical tinha que se impor necessariamente.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>82</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>83</sup> Cf. ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 41; *Kriterien der neuen Musik* (1957), p. 287;

<sup>84</sup> LINKE, K. apud REICH, W. *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, p. 36.

<sup>85</sup> Para entendermos o que está por trás dessa discussão, seria importante atentarmos à seguinte questão: quando Schönberg comentou sobre os acordes de sétima, ele pediu para imaginarmos um movimento melódico de fá a mi. A princípio, essas notas poderiam muito bem ser acompanhadas, respectivamente, por um acorde sobre o IV e I graus. Schönberg, então, prossegue: “Em algum momento, pode-se haver desejado, intencionalmente, dar maior força a este passo apresentando-o como resultado de uma *necessidade*. Ou vice-versa: quis-se também expressar, harmonicamente, a necessidade deste passo [...]; assim um dos meios mais adequados a este objetivo seria converter o primeiro som em dissonância. O enlace IV-I permite o passo melódico *fá-mi*. Tal, porém, não é obrigatório. Em primeiro lugar, esse *fá* poderia, tão bom quanto, ir a *sol*; e, em segundo lugar, seria igualmente possível que ao IV grau seguisse o II ou o VII, ou qualquer outro grau. Se fosse possível adaptar ao passo *fá-mi* uma harmonia adequada a causar aquela necessidade [*Notwendigkeit*] da qual falávamos, o efeito do dito passo seria mais orgânico. Contudo isso não é tão simples, visto não existir nenhum meio que possa obrigar o *fá* a dirigir-se absolutamente apenas ao *mi*. Todavia, pode-se tornar o *fá* um som chamativo, estabelecendo sob ele um acorde perante o qual seja uma dissonância [...] Nesta resolução evidencia-se uma aparência de necessidade [*Schein von Notwendigkeit*] do passo *fá-mi* (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 136-137, grifo nosso). Essa solução aludida (V7 – I) apela para a necessidade de resolução das dissonâncias, cuja fundamentação se encontra no mais íntimo do sistema tonal. Trata-se de um apelo ao próprio sistema. No entanto, na sua ausência, sem a possibilidade de solicitar os seus favores, como dotar um tal movimento de uma aparência de necessidade, visto não existir na música nenhum meio que possa obrigar o *fá* a dirigir-se absolutamente apenas ao *mi*? Na resposta correta a essa pergunta se encontra o êxito de uma obra.

No século XX, o contingente recebe um nome: a tonalidade. O caminho percorrido pelos compositores mais consequentes dessa época havia sido em direção à lógica imanente do fenômeno musical. Desvencilhando-se do sistema, as infinitas possibilidades contidas na coisa mesma pareciam finalmente se abrir às experiências compositivas. No entanto, tão logo quanto em 1917, depois de um curto período de grande atividade compositiva, Schönberg se viu novamente diante dos problemas da coerência musical. A pergunta que ele faz é a seguinte: “Quais são as ligações entre tons, harmonias e ritmos, se se pretende que constituam uma forma musical?”<sup>86</sup> Podemos dizer que o problema notado por Schönberg tem a ver em primeiro lugar com o sentido da forma. Uma metáfora pode nos auxiliar na compreensão desse problema. É muito comum ouvirmos a expressão “o tecido musical” usada em referência ao processo de composição. A ideia que está por trás dessa imagem é a da música como um conjunto de fios que se entrelaçam, a fim de produzir uma trama cerrada, consistente e sem brechas.<sup>87</sup> Assim, a pergunta pelo sentido da forma pode ser entendida como a pergunta pela dinâmica desse entrelaçar.

Se entendermos essa questão no seu sentido mais enfático, então é possível notar aqui a presença de um certo rigor. Que tons, harmonias e ritmos se unam e formem algo, isso não é novidade para ninguém; mas o ponto é a produção de uma *forma musical*. Então, o mais importante está no pressuposto do qual Schönberg havia partido: “tons, harmonias, ritmos são partes que, *se conectadas corretamente*, produzem um resultado musical.”<sup>88</sup> Um problema que tem a ver com a realização da música. Ora, se a realização é o que decide sobre a correção ou não da conexão das partes, então a questão está em saber em que medida “os critérios técnicos de correção, de construção, de consistência interna são, ao mesmo tempo, critérios artísticos”.<sup>89</sup> Ou seja, na música, a pergunta técnica não pode ser separada daquilo que está além da técnica, o espiritual, isto é, o sentido. Assim como ocorre com a coerência, quando o sentido “consiste em nada mais do que relações sobre as quais pode-se apontar o dedo,”<sup>90</sup> então ele deixa de sê-lo. Com o op. 4, Adorno se esforçou por mostrar que a pergunta pela forma musical sempre se

---

<sup>86</sup> SCHÖNBERG, A. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form (Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre)*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1993, p. 6-7.

<sup>87</sup> No latim, a palavra *texere* que se encontra na origem de *texto* significa: tecer, entrelaçar, tramar, arranjar, dispor e também *compor*. Cf. FÁRIA, E. *Dicionário Latino-Português*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1967, p. 995. Não foi por acaso que Dahlhaus definiu a estrutura que dá suporte formal à obra como “uma *rede* de relações temáticas e motívicas, uma *rede* que se torna mais justa e espessa à medida que a obra avança.” (DAHLHAUS, C. Schoenberg and programme music. *Schoenberg and the new music: essays by Carl Dahlhaus*, p. 97, grifo nosso).

<sup>88</sup> SCHÖNBERG, A. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form (Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre)*, p. 6-7 (grifo nosso).

<sup>89</sup> ADORNO, T. *Kriterien der neuen Musik* (1957), p. 258.

<sup>90</sup> ADORNO, T. *Musik und Technik*, p. 233.

encerra num paradoxo: “o artisticamente necessário sempre possui em si o momento da liberdade espiritual”.<sup>91</sup>

A análise que Adorno pode ser compreendida – se retomarmos a metáfora do tecido musical – como um olhar sobre a dinâmica dos entrelaçamentos. A *Verklärte Nacht* aparece, assim, como modelo de um fazer propriamente musical, no qual o todo e as partes interagem entre si, sem que a determinação dos seus momentos específicos se perca; um exemplo de articulação. A forma é conquistada, por assim dizer, no desenrolar dos seus movimentos internos e não apenas como a soma dos seus momentos particulares. Isso pode ser muito bem observado tanto no seu aspecto mais geral como no mais básico.

Como já vimos, os momentos de contrastes da peça têm um papel fundamental na análise. Trata-se de uma abordagem estética cujo “meio seria a reflexão da experiência da coisa sobre si mesma, desde que com isso não se compreenda a coisa como algo que se possa simplesmente descrever, e sim como um campo de forças”.<sup>92</sup> Isso se liga ao fato de que Adorno se aproximava da obra de arte não como um “ser estático e em si inerte”,<sup>93</sup> e sim dinâmico, que conserva em si uma série de questões que, ao longo do seu desdobramento, ela tenta resolver. A primeira dessas tensões que se revelam no op. 4 tem a ver com a sua concepção. Sobre isso, existe um comentário bem instrutivo que Schönberg havia escrito por ocasião da estreia berlinense da sua obra:

Ao compor tendo como base o poema *Verklärte Nacht* de Richard Dehmel, fui guiado pela intenção de experimentar [*versuchen*] na música de câmara aquelas formas novas que surgiram na música orquestral através do uso de uma ideia poética como base.<sup>94</sup>

A forma orquestral mencionada nesse trecho é claramente a do *poema sinfônico*. Isto quer dizer que Schönberg estava interessado em criar um poema sinfônico se utilizando dos meios da música de câmara.

O problema não está propriamente na diferença da “capacidade expressiva da cor sonora”<sup>95</sup> entre os meios propriamente orquestrais e camerísticos, mas reside nos princípios de organização formal. Historicamente, o trabalho musical interno, o trabalho temático no seu sentido mais rigoroso estivera fortemente relacionado à música de câmara. Em comparação com esta, a música sinfônica tinha permanecido, nesse sentido, mais simples. Em Beethoven, que foi o exemplo dado por Adorno, as sinfonias ficaram aquém dos quartetos no que diz

<sup>91</sup> ADORNO, T. *Kriterien der neuen Musik* (1957), p. 288.

<sup>92</sup> ADORNO, T. *Vers une musique informelle* (1961), p. 443.

<sup>93</sup> ADORNO, T. *Versuch über Wagner. Die musikalischen Monographien*. GS, 13, p. 507.

<sup>94</sup> SCHÖNBERG, A. [Über *Verklärte Nacht*], p. 355.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 355.

respeito a essa dimensão musical microscópica. O op. 4 pode ser considerado um poema sinfônico que tenciona se organizar de acordo com os princípios da música de câmara. Com isso, se exclui uma das principais marcas do poema sinfônico orquestral, o aspecto colorístico e decorativo. Mas além dessas perdas, existe aqui um perigo: será que a densidade do trabalho associado à música de câmara não liquidaria justamente com aquilo que motivou a criação da forma *poema sinfônico*? Liszt, por exemplo, poderia muito bem argumentar com Schönberg: Por que você pretende fazer isso? Nós criamos o poema sinfônico para fugirmos dessas obrigações que sufocavam a nossa liberdade e não permitiam nos expressar de acordo com ela!

Podemos perceber como Schönberg não havia tido um solo firme sob os seus pés. Quanto mais fiel ao trabalho musical interno, maior era o risco da ideia poética – nesse caso, lírica – se desfazer; por outro lado, quanto mais ele se apegava à ideia lírica, mais dispensável o trabalho rigoroso. Enquanto música de câmara, o momento do poema sinfônico poderia se desmanchar; mas enquanto poema sinfônico, a música de câmara poderia simplesmente se desfazer. Vemos, portanto, como desde o começo, desde a sua concepção como um poema sinfônico no âmbito da música de câmara, a *Verklärte Nacht* recebeu o seu impulso de uma polaridade que se manifesta ao iluminar os momentos da obra.

Mas os momentos de tensão não se esgotam com isso. Eles reverberam internamente. Uma maneira que Schönberg encontrou para se manter fiel à ideia poética foi através da mimetização da sua forma. Assim como no poema, em que os momentos individuais estão dispostos em seções relativamente curtas, a música que pretende reproduzir tais momentos os apresenta também em seções individuais curtas. Cada uma dessas seções possui um tema característico. No entanto, esses temas possuem uma força, um impulso, uma energia interna que excede as seções. É como se eles quisessem ser mais do que as seções lhes permitissem. O problema é que se Schönberg tivesse seguido imediatamente esses impulsos, a sua ligação com o poema se desfaria, já que ela se baseava justamente na divisão em seções relativamente curtas. Ao mesmo tempo, não aproveitá-los era desperdiçar as possibilidades de formação que o material oferecia. Por um lado, o compositor havia olhado para os temas e percebido que eles poderiam exibir muito mais do que lhes era autorizado pelas seções individuais e que não desenvolvê-los resultaria em algo incompleto, defeituoso, mal composto; por outro, desenvolvê-los acarretaria o fracasso do seu empreendimento e a impossibilidade de um poema sinfônico com os meios da música de câmara. A solução dada por Schönberg consistiu no desenvolvimento dos temas dentro de outras seções. Ou seja, esses temas “não são apenas citados [...] nem, como ocorre no poema sinfônico, psicologicamente variados [...], e sim

desenvolvidos num espírito camerístico.”<sup>96</sup> Dessa forma, o impulso que excedia a sua primeira aparição não era desperdiçado, o que, por sua vez, poderia ser julgado como uma incapacidade do compositor de avaliar o seu material adequadamente. Também a ligação com o texto foi mantida, já que a composição por seções é o dispositivo formal mais importante repartido entre as duas obras, a musical e a poética.

Mas esse procedimento, da forma que ele fora empregado aqui, não tinha como objetivo apenas fazer justiça à força interna dos temas, e sim também desempenhar uma função estrutural. A *Verklärte Nacht* é uma obra composta em duas partes. Não se trata de dois movimentos que formam uma peça, e sim “de duas partes de um movimento”.<sup>97</sup> Isso tornou o trabalho de Schönberg mais difícil, pois, no primeiro caso, os dois movimentos seriam contrastantes e independentes entre si, o que dispensaria a necessidade de “uma organização abrangente”.<sup>98</sup> No caso do op. 4, o contraste que é exigido da segunda parte deveria ser produzido a partir dos “componentes temáticos já dados”.<sup>99</sup> Estes componentes que aparecem na primeira parte com um determinado caráter e com determinadas funções retornam na segunda parte com a incumbência de produzir contraste. Isso se efetiva através da introdução de “uma série de componentes temáticos novos” que se alternam com “estrofes ou seções que são retiradas da primeira parte”.<sup>100</sup> É por isso que dissemos que os desenvolvimentos dos temas não decorrem apenas do seu impulso interno, mas também de uma necessidade estrutural. Como veremos, a segunda parte é de fato determinada pela intercalação do novo e do que já estava presente. O sentimento formal de Schönberg já se encontrava tão desenvolvido que a questão formal para ele não se restringia apenas à derivação temática no seu sentido mais estrito. A questão é saber “em que lugar o novo tem que vir”<sup>101</sup> e como esse novo irá se inserir na forma sem destruir o que já havia sido conquistado: “O verdadeiro sentido da forma consiste no equilíbrio do sentimento para o que não é derivado, para o *Abgesang*, em relação àquilo que já estava lá, que foi derivado.”<sup>102</sup>

O último ponto que Adorno mencionou nessa parte introdutória tem a ver com o que havia dado fama a *Verklärte Nacht*: o uso do acorde de nona na sua inversão. Segundo o próprio Schönberg, este acorde teria sido o motivo da rejeição da obra por parte de uma certa sociedade de concertos. A explicação, segundo ele, havia sido: “uma inversão do acorde de nona não

<sup>96</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 69.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 71.

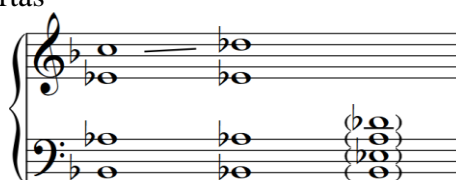
<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 70.

existe; logo, nada também de apresentações, pois não se pode apresentar uma coisa que não existe.”<sup>103</sup> Como ele lembra, o problema não era a inexistência de um tal acorde, e sim que essa inversão era evitada pelos músicos e considerada ruim pelos teóricos, pois a sua resolução produzia a “má sétima, a resolução proibida de uma sétima em uma oitava.”<sup>104</sup> O fato é que, no contexto do op. 4, esse acorde funciona como uma espécie de “selo”, no sentido wagneriano do termo, um acorde que atua como um tipo de *Leitmotiv*, ou melhor, um *Leitakkord*. A sua aparição está relacionada a alguma cesura, isto é, ele marca uma interrupção característica. Ele aparece, por exemplo, pela primeira vez no compasso 42, mais tarde, no compasso 182 e, por fim, no compasso 394. Adorno sublinhou que, se reorganizarmos esse acorde e elevarmos meio tom a nota dó, o que se obtém é um acorde composto de quartas: si bemol, lá bemol, mi bemol e ré bemol.

Exemplo 30 – Inversão do acorde de nona e sua derivação do acorde de quartas



Fonte: O autor, 2022.

Diante disso, ele se pergunta: “Por que Schönberg escolheu esse acorde aqui nessa cesura e na *Primeira sinfonia de câmara*?”<sup>105</sup> O próprio Adorno responde: “Evidentemente, porque a função de elo da forma, a função que mantém a forma coesa exigiu algo que estivesse fora do material cromático.”<sup>106</sup> O op. 4 possui uma tendência tão orgânica que se esse elo não fosse de um outro tipo, ele correria o risco de se perder nessa organicidade e não mais ser capaz de exercer a função de manter a música em pé: “O grampo não pode ser do mesmo material daquilo que deve ser grampeado, mas ele tem que ter, a fim de cumprir a sua função, uma certa transcendência, um certo caráter da alteridade em comparação com o decurso imanente da música.”<sup>107</sup> Para que esse acorde funcionasse de fato como um *Leitakkord* e, ao mesmo tempo, exercesse o seu papel formal, ele tinha que se contrapor ao orgânico que, no nesse caso, significava o cromatismo herdado de Wagner. Ora, ali a função de manter tudo unido fora realizada pela tendência à dominante e pela condução à sensível. É isso que havia se tornado orgânico, um fluxo sonoro indeterminado, uma voluptuosidade sonora modulante. Dessa

<sup>103</sup> SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001, p. 485.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 484.

<sup>105</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 73.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 73.



perspectiva, o acorde de Schönberg é inorgânico por ser derivado de uma harmonia quartal, e não da tradicional sobreposição de terças. Assim, ele declara que esse material orgânico só se deixava organizar de uma forma necessária através de um elemento que lhe opunha.<sup>108</sup>

Essa interpretação do acorde de nona traz consigo consequências para a compreensão da dissonância na obra de Schönberg. Isso porque a dissonância havia sido tradicionalmente entendida ligada à função da expressão. No entanto, como já comentamos no primeiro capítulo, o que vemos aqui com esse acorde de nona é bem o contrário. Poderíamos até falar de um momento de falta de expressão, por dois motivos: tanto por exercer uma função meramente formal, sem possuir as mínimas pretensões expressivas, quanto por ser um acorde “novo”, ao qual a linguagem significativa ainda não tinha aderido. Assim, ele é como uma parede de gelo diante desse material requeitado. A dissonância em Schönberg tem, portanto, uma outra origem. Ela não é somente expressiva, mas pode também ser construtiva, objetiva.

Sobre esse último ponto, é interessante perceber como isso se dá no op. 4. Tomemos como exemplo uma das últimas aparições desse acorde no compasso 394. Um pouco antes de ele ser ouvido, se inicia, no compasso 391 sobre um *fortississimo*, a reexposição de um dos principais temas da segunda parte. Então, de repente, no compasso 394, o acorde de nona. Se procurarmos as outras aparições desse acorde, veremos que ele está relacionado ao tema principal da primeira parte. Ele serve como uma espécie de acorde cadencial para esse tema. Mas aqui, no compasso 391, ele está associado ao tema principal da segunda parte. E isso é feito bem ao final da música, pouco antes da entrada da coda. Ora, isso significa que esse acorde possui um valor absoluto: ele é uma entidade autônoma na estrutura musical. Mas significa também que ele serve como um verdadeiro grampo que une, através da sua função cadencial, a primeira parte à segunda. Ele é o denominador comum entre os dois principais temas. Esse grampo não permite nada solto; e ao submeter os elementos das duas partes ao mesmo destino, une toda a forma.

Quando nos aproximamos da análise dos momentos particulares, percebemos que a preocupação de Schönberg com uma articulação musicalmente significativa dos componentes já se anunciava, numa espécie de prelúdio, na maneira como ele concebera os elementos musicais considerados mais simples. De acordo com Adorno, no op. 4, o tema, por exemplo, surge como o resultado de três diferentes abordagens motivicas. Todavia, tais abordagens são

---

<sup>108</sup> “Neste ponto, os graus de afinidades mais próximas não mais delimitam, apenas enlaçam-se e fluem uns dos outros. Luzes mais penetrantes, sombras mais obscuras: a isto servem esses acordes mais distantes” (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 325).

mais do que pequenos desvios motivicos e, apesar da derivação por variação, elas possuem algo de particular. Isso pode ser capturado nas diferentes extensões de cada uma delas. Por exemplo, a abordagem A se concentra em um compasso, a B, em três e a C, em quatro (ex. 31). O que caracteriza esse tema, portanto, é que ele surge da realização de uma dinâmica imanente às suas partes constituintes. Dentre outras coisas, isto quer dizer que se estabelece nele uma relação determinada entre aquilo que já estava presente na abordagem precedente e o novo. A repetição do motivo e a entrada de um novo componente não ocorre de uma forma imediata, mas é extremamente balanceada de modo a justificar a própria repetição, como se esta repartisse o mesmo impulso que dá origem ao novo. Um tema como esse, que se constitui através de uma vivacidade interior, foi denominado por Adorno de tipo sinfônico.

Dissemos que a extensão que caracteriza as abordagens evidencia que, apesar da familiaridade motivica, cada uma delas possui algo de característico. Mas o que isso quer dizer? Quando se olha a forma do tema, percebe-se que a extensão dessas seções não surge como um acaso da derivação temática, e sim resulta da própria força dos eventos. Por exemplo: a seção C, onde o tema ostenta toda a sua força, é também a seção em que ele ganha a maior extensão. Na seção seguinte, no entanto, ele volta a ocupar três compassos: depois que a força do tema se esgotou em C, não há razão para continuar a desfrutar da sua amplitude máxima. O que vemos é o estabelecimento de um vínculo entre a extensão e o impulso motivico, isto é, a configuração métrica está numa íntima relação com o decurso temático. Duas categorias que, a princípio, não se encontram no mesmo capítulo de qualquer manual de composição aparecem na construção desse tema num estado de dependência mútua. A extensão, nesse caso, não depende só da inspiração do compositor ou das possibilidades gerativas do material, e sim do peso do acontecimento enquanto tal. Ora, dizer que a extensão de cada seção está numa relação cheia de sentido com o decurso temático não significa outra coisa senão que ela executa uma função de sentido formal.

Adorno deixou claro que compor tinha a ver justamente com isso, com essa capacidade de associar eventos, acontecimentos, estratos diferentes do tecido musical através de relações *puramente musicais*, sem a necessidade de se recorrer a um denominador comum, abstrato, que permita estabelecer com segurança a ordem e o comportamento do fenômeno. As relações que vemos surgir aqui simplesmente se dão de uma forma orgânica. Não é apenas o tema que emerge como resultado, mas as relações em si. Elas se constroem juntamente com a elaboração do próprio tema.

Exemplo 31 – Divisões temáticas e motivicas de *Verklärte Nacht*

Fonte: O autor, 2022.

O material musical oferece uma ampla gama de possibilidades para a formação da articulação musical. Normalmente, quando se pensa nelas, o trabalho motivico e temático nos vem prontamente à mente. Mas ao fim da exposição do tema principal, há um episódio que dá início ao que pode ser entendido como um tema secundário. Ele é ouvido primeiramente no compasso 50 e vai até o 54, repartindo com o tema anterior uma disposição formal semelhante:

The image displays a musical score for 'Verklärte Nacht' in E-flat major, 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system, labeled 'Etwas bewegter' and 'steigernd', covers measures 49-54. It features two main themes, A and B, with dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *f*. The second system, labeled 'a tempo', covers measures 55-60. It includes a section marked 'Cadência' and a specific chord highlighted in red, labeled 'Acorde de nona' (Nona chord). The score is written for piano and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *pp sub.*, *mp*, and *sfz*.

um compasso que se repete e se expande para três. No entanto, uma das coisas que mais chama a atenção nele é a maneira como é apresentado: na forma de um dueto.

## Exemplo 32 – “Tema secundário” em dueto, op. 4

*p* mit schmerzlichem Ausdruck

Fonte: O autor, 2022.

Essa ideia do dueto, que é uma referência direta ao poema que havia servido de base para Schönberg, aparece ao longo da peça em diferentes situações e contextos. Independentemente do material utilizado nessas ocasiões, a exposição na forma de um dueto é capaz de impor um momento de unidade ao fluxo sonoro. Assim, é possível criar articulação e relações entre partes que, da perspectiva do material, não estão diretamente relacionadas através de um dispositivo tão simples, recorrendo somente à disposição dos elementos.

No compasso 75, na primeira vez em que a peça é desenvolvida num compasso ternário, se introduz um novo acontecimento. Mas até mesmo aqui, esse elemento novo não permanece dissociado do que já ocorreu. Adorno ressaltou os componentes intervalares desse novo motivo. Ele é composto de um intervalo de segunda, quarta aumentada, terça menor e segunda menor, os mesmos intervalos que compunham o tema. Esse novo motivo surge de uma modificação, ou variação, de um elemento que integra o tema principal. Portanto, mesmo que seja notado e percebido como um novo motivo, ele manifesta, mesmo que seja pela lembrança, a sua origem. Ainda nessa parte marcada pelo “Etwas belebter”, o procedimento de Schönberg merece todo o destaque. No capítulo anterior, comentamos sobre as ressalvas feitas por ele sobre a técnica wagneriana de modelo-sequência. Embora ela fosse um modo efetivo de desdobrar temas, frases e motivos, ela produzia pouca variação, o que gerava uma certa monotonia. Por outro lado, Schönberg não podia simplesmente dispensar um meio tão efetivo quanto esse numa peça da extensão do op. 4. A questão que se colocava era: aproveitar a efetividade do modelo-sequência sem que com isso se produza algo monótono.

Schönberg procedeu através da interpolação de matérias temáticas entre aquilo que deveria ser sequenciado. Entre o tema e a sua sequenciação se interpõem o motivo de quintinas – que já haviam aparecido no compasso 63 – e o motivo característico daquilo que anteriormente chamamos de tema secundário. A marcação dinâmica ressalta essa característica: *etwas belebter* (tema) – *etwas zurückhaltend* (interpolações) – *wieder belebter* (tema sequenciado) – *etwas zurückhaltend* (interpolações). Depois disso o tema sofre um processo de liquidação, onde a cada momento ele é desmembrado até ser reduzido a duas colcheias.

## Exemplo 33 – Interpolação de materiais temáticos

The image displays two systems of musical notation for Example 33. The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature, and the lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The upper staff is divided into sections: 'Etwas belebter' (p), 'Tema', and 'Etwas zurückhaltend'. A 'motivo do dueto (c. 50)' is indicated in the right margin. The lower staff features a 'motivo de quintinas (c. 63)' and dynamic markings 'pp' and 'p'. The second system also has two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature, and the lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The upper staff is divided into 'Wieder belebter' (p) and 'Etwas zurückhaltend' (pp subito). It includes a 'motivo do dueto (c. 50)' and a 'motivo de quintinas (c. 63)'. The lower staff contains a 'Tema' and a 'motivo do dueto (c. 50)'. Various dynamic markings like 'p', 'pp', and 'pp subito' are used throughout.

Fonte: O autor, 2022.

Após a aparição de um tema da segunda parte, um *Abgesang*, e que aqui pode ser considerado como uma antecipação, Schönberg nos presenteia com um pequeno *adagio* em compasso binário composto. De acordo com Adorno, o tema dessa parte poderia ser caracterizado como exterritorial. Naquela divisão que marcou tão pesadamente a produção schönberguiana, ele estaria incluído entre os produtos do coração. Ele não é, como ocorre no primeiro tema, o resultado do trabalho interno do motivo, e sim o fruto de uma pura inspiração. É importante perceber como eventos como esse contribuem para a compreensão do que é a objetividade estética, a forma e a coerência musical e os problemas relacionados a esses conceitos. Até chegarmos a esse ponto, vimos momentos que atuam de uma forma peremptória, nos quais o procedimento se impõe, literalmente, com uma força coercitiva: naquele momento, aquela nota tem que ser esta, porque ali ocorre uma variação motívica e isso determina que o intervalo deve ser este e, portanto, só esta nota cabe neste espaço. Trata-se dos momentos musicais nos quais quem diz A tem também de dizer B.

Mas como a lógica musical é algo que se dá no fenômeno e as relações, formas e nexos musicais são construídos no seu interior, então nela também está implicado aquele momento no qual quem diz A não tem que dizer B. Um tema como esse, fruto da inspiração, é apresentado e consegue se manter sobre os seus próprios pés. Aquilo que dissemos anteriormente do

paradoxo da forma musical se manifesta totalmente aqui. Ou seja, essa parte nos diz que a liberdade também deve ter a sua própria consequência. O fato de esse evento permanecer por si mesmo não significa que ele se preserva isolado na estrutura. Logo após a sua exposição, Schönberg o conectou ao decurso orgânico através do uso da parte final do tema que o antecederia (c. 100-104) e do motivo de quintinas.

Exemplo 34 – Adágio “exterritorial”, op. 4 (c. 100-115)

Fonte: SCHÖNBERG, 2008, f. 62.

Quando esse momento exterritorial acaba, se inicia por volta do compasso 124 a seção do desenvolvimento dessa primeira parte do op. 4. Na medida em que o desenvolvimento realiza uma nova abordagem dos componentes da exposição, conduzindo-os a novos caminhos e possibilidades, ele também poderia ser considerado como uma nova exposição. No op. 4, isso acontece no momento em que todos os componentes que tiveram um papel decisivo na exposição reaparecem no desenvolvimento numa ordem invertida. Todos os eventos relacionados ao tema secundário aparecem primeiro para só depois ser ouvido o tema principal. Por exemplo: nos primeiros compassos do desenvolvimento temos uma clara menção ao motivo de quintinas, o que em parte lembra o *adagio*. O compasso 128 recorda claramente o material que fora empregado no dueto. No compasso 138, temos uma variação do motivo de quintina e, finalmente, no compasso 169 aparece o tema principal ainda um pouco tímido, mas que no 175 se manifesta em toda a sua força e desemboca numa cadência arpejada de quiálteras. No meio da exposição, dos compassos 135 ao 137, uma sequência de tipo impressionista introduz uma série de variações do material temático do tema secundário. Essa espécie de introdução, que também ocorre de uma forma transposta nos compassos 144 e 145, é composta exatamente da mesma sequência de notas do tema principal: lá, sol#, ré, dó#, fá, mi e sol. Mas aqui ele aparece de uma forma que à primeira vista é difícil reconhecê-las como tais. A primeira parte do op. 4 termina no compasso 228, antes da modulação para o ré maior.

Antes de iniciar a análise da segunda parte do op. 4, Adorno realizou um breve comentário sobre uma questão da apresentação. *Verklärte Nacht* é um poema sinfônico e, como muitos outros, trabalha dentro do esquema da *Tod und Verklärung*: a primeira parte expõe os conflitos, atritos, a queda do homem que deve ser redimido na segunda parte. O grande problema na visão de Adorno é que normalmente, numa grande parte dos poemas sinfônicos, quando esse momento de remissão é alcançado, tudo parece já estar resolvido e o que se segue soa como uma série de codas que se somam umas às outras. É como se depois da *Verklärung* viesse uma sequência infundável e enfadonha de *Verklärungen*. Ao contrário desse tipo de procedimento, que é abundantemente encontrado nos poemas sinfônicos de Strauss, por exemplo, a segunda parte da *Verklärte Nacht* é tão completamente composta e formada quanto a primeira. Não se pode falar de uma sobreposição de codas, mas sim de uma abundância temática que, do aspecto formativo, se compara à riqueza de possibilidades de configuração que estão dispostas na primeira parte. Assim, mesmo que Schönberg tenha trabalhado no op. 4 basicamente com o material neorromântico, a exclusão do decorativo e a direiteza das suas declarações o diferenciam substancialmente dos outros compositores dessa época.

O que interessou Adorno na segunda parte era a produção da forma.<sup>109</sup> Essa questão não é nem um pouco trivial. Já mencionamos que muitos problemas envolvidos nas questões de sentido se deixam descrever como problemas de articulação. Isso fica claro na seguinte passagem de Boulez:

Sendo a anedota – o tema – recusada como referência a um método de composição que contradiz a hierarquia atual, de que modo – e, sobre o quê? – um desenvolvimento vai se articular? Em geral sobre certas transformações de dados primitivos, transformações quantitativas ou qualitativas, já que a renovação dos meios empregados era constantemente exigida.<sup>110</sup>

A grande dificuldade era que essa renovação constante e não hierárquica produzia, por mais contraditório que pareça, uma “ausência total de variação”: “Os planos de estrutura se renovavam paralelamente de modo idêntico; a cada nova altura, nova duração dotada de nova intensidade. A variação perpétua – na superfície – gerava uma ausência total de variação a um nível mais geral”.<sup>111</sup> Daí a “monotonia exasperante”<sup>112</sup> que comentamos anteriormente.

Entendido nos seus devidos termos, Schönberg também tinha se deparado com um problema semelhante no op. 4. A questão pode ser elaborada da seguinte forma: como a adição do novo, a renovação do plano estrutural pode ocorrer sem que esse novo seja destituído do seu

<sup>109</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 60.

<sup>110</sup> BOULEZ, P. *Pesquisas atuais*, p. 33.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 33.

peso específico? Em outras palavras, como as transformações impostas ao material, a sua renovação perpétua, podem se realizar sem que daí surja a monotonia gerada pela impressão de que se trataria apenas de uma adição incessante de codas? Schönberg resolveu esse problema ao alternar os novos temas com os anteriores. De acordo com Adorno, a produção da forma da segunda parte pode ser caracterizada da seguinte maneira: “Sempre um novo tema ou a reaparição de um novo tema da segunda parte é alternado com o retorno de um tema da primeira.”<sup>113</sup> O retorno dos temas da primeira parte podem ser vistos como fases de transição que preparam a entrada de um novo. Dessa forma, ao mesmo tempo em que o novo é percebido em toda a sua riqueza, a sua aparição contribui para fortalecer os laços formais das partes e, assim, não sucumbe ao perigo de desmanchar a unidade que até então havia sido alcançada.

Como já mencionamos, a segunda parte se inicia no compasso 229 com a modulação da peça para ré maior. Dois compassos depois tem início um novo tema, que se estende até o compasso 235. Imediatamente, se inaugura uma fase de transição que irá conduzir para um novo tema. Essa fase de transição que dura por volta de 20 compassos é composta basicamente de elementos temáticos da primeira parte, por exemplo: do compasso 236 ao 243, temos uma clara referência ao tema principal da primeira parte; do 244 ao 248, se repete a terminação do *Abgesang* antes do adagio (c. 100-104). Depois disso, dos compassos 249 ao 254, é apresentada uma seção que se assemelha a uma coda para finalizar essa fase de transição. O novo tema começa no compasso 255 com a indicação *Innig, sehr zart und weich*. Esse tema mal é estabelecido e então se dá início a uma nova fase de transição. Ela é introduzida quando se conecta ao novo tema a ideia do dueto, que havia sido inicialmente elaborada no compasso 50 da primeira parte. Essa ideia do dueto é trabalhada e no compasso 266 dá lugar à reapresentação do motivo que dominara toda a introdução da peça, lá nos compassos iniciais. A ideia do dueto é retomada por volta do compasso 270 e trabalhada até o 276.

A mudança de compasso traz consigo aquele que Adorno considera um dos mais belos temas compostos pelo jovem Schönberg. A centralidade que ele assume a partir daí é tão grande que Adorno sugeriu que ele poderia ser considerado como o tema secundário da segunda parte. Depois de um desdobramento relativamente longo, volta-se a ouvir no compasso 294 o tema principal da primeira parte. Mas ele não chega a se estabelecer de uma forma definitiva, visto que a todo momento é interrompido por um tema que lembra tanto o tema secundário que acabou de ser ouvido quanto o tema de sextinas do desenvolvimento da primeira parte (c. 157, por exemplo). Após uma sequenciação, no sentido wagneriano do termo, o tema principal da

---

<sup>113</sup>ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 60.



segunda parte reaparece. Agora em ré bemol e vestido de uma capa sinfônica, é-lhe concedida toda a extensão necessária para finalmente se afirmar. Schönberg transformou as partes finais desse tema numa grande ponte para o ápice da peça, onde o tema do *Abgesang* se une, sob um *fortississimo*, ao tema principal da segunda parte. Isso é realizado pela primeira e última vez aqui, ao final da peça, antes da coda. Esse evento serve como uma clara indicação de Schönberg de que agora está tudo terminado e na união desses dois temas, como se um saísse de dentro do outro, a peça alcança finalmente o seu repouso e o trabalho da forma está concluído.

Como podemos ver, no op. 4 os temas funcionam tanto como “entidades autônomas”<sup>114</sup> quanto um “elemento a partir do qual se forma um outro.” Ou seja, ao mesmo tempo que ele é algo para si mesmo, ele também é para outro. Uma das dificuldades da música do pós-guerra era justamente a elaboração musical dessa dialética. Nessa música, principalmente a vinculada ao serialismo mais estrito, os acontecimentos musicais tendiam a se afirmar no seu isolamento. Eles só suportavam a si mesmos, sem levar em consideração essa reciprocidade estrutural. Em certo sentido, a peça se tornava uma sobreposição constante de acontecimentos, produzindo a estratificação dos momentos musicais que, por sua vez, permaneciam sem consequência para o próximo. Na ausência dessa solidariedade musical, a música se assemelhava ao acúmulo incessante de codas.

#### 4.3 Gurrelieder (1900-1911)

Diferentemente das análises anteriores, o tratamento de Adorno dos *Gurrelieder* foi muito mais difuso. Não existe propriamente um objetivo geral para o qual a análise se dirige, como era o caso, por exemplo, da de *Verklärte Nacht*. As questões surgem dos próprios trechos analisados. No entanto, o problema do sentido continua central, e isso vale tanto da perspectiva do acontecimento individual, de um acorde, por exemplo, quanto no que diz respeito à forma. A análise de Adorno dos *Gurrelieder* se iniciou ao final da sua segunda preleção e se estendeu por toda a terceira. O tempo tomado por essa análise o impossibilitou de cumprir a promessa feita ao final da primeira aula de analisar o op. 6 (algo que ele faz bem rapidamente nos minutos finais só com relação a *Lockung*) e falar algo sobre a *Sinfonia de câmara*.

Embora os *Gurrelieder* tenham aparecido em sua forma definitiva só em 1911, a obra como um todo pertence ao período de juventude. A composição mesma fora finalizada em 1901.

---

<sup>114</sup> Ibidem, p. 63.

No mesmo ano, Schönberg iniciou o trabalho de instrumentação que, a partir de então, fora constantemente interrompido, até ser paralisado definitivamente em 1903, quando o compositor se aproximava do compasso 107. Só em 1911, quando Schönberg estava em Zehlendorf, a instrumentação foi concluída.<sup>115</sup> Esse espaço de mais ou menos dez anos dá à peça uma mistura que pode ser bem notada ao se comparar as primeiras duas partes com a terceira. No que diz respeito ao estilo da peça, ela possui, como *Verklärte Nacht*, uma posição intermediária. No comentário de Willi Reich sobre os *Gurrelieder*, ele mencionou que, no que diz respeito ao temático, sobressaem características oriundas do mundo sonoro wagneriano.<sup>116</sup> A principal delas seria a ampla utilização da técnica do *Leitmotiv*. No entanto, se dermos uma rápida olhada na partitura, perceberemos que a obra está dividida em seções ligadas entre si por interlúdios instrumentais. Essas seções são, na verdade, canções que, segundo Berg, “podem ser consideradas como um todo formalmente completo e independente, isto é, um *Lied* individual”.<sup>117</sup>

A princípio, o uso do *Leitmotiv* pressupunha uma peça longa o suficiente, permitindo a sua elaboração e, acima de tudo, o seu efeito expressivo. Longe dessa extensão temporal, ele não se justificava como *Leitmotiv*, mas apenas como um motivo, pois, nesse caso, ele não teria nem tempo de se estabelecer como tal, nem sofrer as transformações que eram comuns numa ópera, por exemplo. Portanto, falar de *Leitmotiv* numa peça tão curta quanto um *Lied* é no mínimo inusitado. Seja como for, a peculiaridade dos *Gurrelieder* reside no fato de a obra ser composta tanto de canções que se bastam quanto do *Leitmotiv* que exige, por sua vez, a extensão temporal que parece bloqueada pelo aspecto seccional da obra. Isso aponta para uma

---

<sup>115</sup> Segundo a cronologia fornecida por Schönberg a Berg, o trabalho de composição teve as seguintes fases: “Em março [em Viena], eu compus as partes I, II e muito da parte III. Então, uma longa pausa ocupada com instrumentação de operetas. Março (também início) de 1901, restante concluído! Então a instrumentação começou em agosto de 1901 (novamente impedida por outros trabalhos, pois eu sempre fui impedido no compor); retomada em meados de 1902 em Berlim. Depois, uma longa interrupção por conta da instrumentação de operetas. 1903, último trabalho realizado e concluído até a página 118 aproximadamente. Depois disso foi deixada de lado e completamente abandonada! Retomada em julho de 1910 [em Viena]. Toda a instrumentação até o refrão final, concluída em Zehlendorf [Berlim], 1911” (SCHÖNBERG, A. apud BERG, A. *Schönberg's Gurrelieder (Führer)*. Viena: Universal Edition, 1913, p. 18).

<sup>116</sup> REICH, W. *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, p. 77.

<sup>117</sup> BERG, A. Arnold Schönberg, *Gurrelieder*: Guide. *Pro mundo – pro domo: the writings of Alban Berg*, p. 13. A forma assumida pela peça não deixa de ter um quê de imprevisibilidade. Como bem lembrou Frisch, Schönberg escolheu, a princípio, os nove primeiros poemas para formarem um ciclo de *Lieder* com acompanhamento para piano. Segundo as memórias de Zemlinsky, o objetivo de Schönberg era inscrevê-lo numa competição promovida pela *Tonkünstlerverein* de Viena. Por algum motivo, Schönberg desistiu da competição. Isso provocou uma mudança de concepção, e o ciclo de nove *Lieder* se transformou, nas palavras de Frisch, “na obra mais ambiciosa e sinóptica do seu período tonal” (cf. FRISCH, W. *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908*, p. 141 - 157; ZEMLINSKY, A. *Jugend – Erinnerung. Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag, 13. September 1934*. Viena: Universal Edition, 1934, p. 33–35. Disponível em: <<https://www.schoenberg.at/index.php/de/1934-alexander-zemlinsky-jugend-erinnerungen>>. Acesso em: 27/12/2021.

característica central da música de Schönberg. Adorno notou que, segundo Berg, cada composição de Schönberg poderia ser caracterizada de acordo com a sua adequação a dois tipos de *design*. Se o decisivo era o momento da mediação, da expansão, então se tratava de um tipo sinfônico ou próprio da sonata; se o que estava em questão era uma obra na qual os caracteres individuais se bastavam ou se ela era caracterizada pelos elementos individuais, então se tratava de uma peça do tipo *Charakterstück*. Dessa perspectiva, podemos dizer que os *Gurrelieder* têm cada um de seus pés firmados em um solo diferente, pois quando Berg afirmou que cada canção é individual e independente, ele a inscreveu no tipo *Charackterstück*. Todavia, na utilização de dispositivos como o *Leitmotiv*, que exigem continuidade e mediação com outras partes, ela está inserida no tipo sinfônico. Assim como acontecera com o op. 4, os *Gurrelieder* partiam de uma impossibilidade. Eles querem transitar livremente entre esses dois universos. A ponte para que essa travessia se torne possível é construída pelos interlúdios instrumentais que, além de conectores, funcionam também como desenvolvimento dos temas.

Depois de um longo prelúdio instrumental, Waldemar inicia a sua canção com a seguinte declaração: “O crepúsculo abafa cada som da terra e do mar”. Semelhantemente ao que ocorre no *Lied* “Erwartung” do op. 2, onde a ideia poética tinha exigido de Schönberg um novo acorde, a natureza lírica do poema, que já se antecipa nessa primeira declaração, exigiu do compositor, em especial na primeira parte, uma cor específica: o som abafado. Como já mencionamos no segundo capítulo, uma das características marcantes da música tardia de Schönberg é a preocupação com a função construtiva da cor, da disposição sonora dos acontecimentos musicais. Nele, ao contrário de muitos compositores da sua época, existe uma verdadeira recusa ao som orquestral florido e exuberante. Nas palavras de Adorno, “pertence ao estrato fundamental da experiência de Schönberg a ideia de que aquilo que reluz é, provavelmente, lixo”.<sup>118</sup> Essa experiência, que foi até mesmo seguida pelos jovens compositores, já tinha um modelo bem preciso e definido na primeira parte dos *Gurrelieder*, com o esforço de Schönberg de se contrapor a todo brilho instrumental.

O que chamou realmente a atenção de Adorno nesse primeiro *Lied* de Waldemar foi, mais uma vez, a diferença entre o procedimento schoenberguiano e o wagneriano. Se destaca a aparição dos passos cromáticos no baixo. Schönberg os empregou de uma forma intermitente. O seu uso sempre é mediado pela presença de passos fundamentais (no caso do trecho em questão, passos de segunda ascendente, chamados por Schönberg de *überstarken*).<sup>119</sup> Os

<sup>118</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 82.

<sup>119</sup> “O decisivo, como sempre, é a sucessão de fundamentais” (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 329).

princípios harmônicos dessa canção não podem ser derivados somente de uma tendência cromática. Quando Schönberg impôs ao decurso harmônico momentos de transição derivados de passos fundamentais em detrimento do movimento cromático, ele fez atuar aqui uma espécie de contraforça a essa tendência. Como consequência disso, a melodia pôde se desenvolver de uma forma muito mais livre. É exatamente o que nós podemos observar na relação entre o seu antecedente e o seu consequente. A relação entre essas duas partes não é estabelecida com o auxílio de alguma repetição e, apesar de ser trabalhada com um material melódico muito diferente, o consequente é ouvido claramente como uma resposta àquilo que lhe precede. Contribui para isso também a terminação no mesmo grau das duas partes.

Exemplo 35 – Passos forte e cromáticos, *Gurrelieder* (c. 93-100)

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in 3/4 time and is divided into two sections: 'Antecedente' (measures 93-100) and 'Consequente' (measures 101-108). The piano accompaniment is in 3/4 time and is divided into two sections: 'Passos fortes' (measures 93-100) and 'Passos cromáticos' (measures 101-108). The lyrics are: 'Nun dampft die Dämm rung je-den Ton von Meer und Land, die flie-gen-den Wol-ken la-ger-ten sich woh-lig am Him-mels-rand.'

Fonte: O autor, 2022.

Desde o começo do *Lied* a tônica é evitada. Quando aparece, ela sempre está em alguma inversão ou em algum contexto que não a evidencia, seja por funcionar como um acorde de passagem ou como um acorde cadencial. No compasso 110 ela finalmente se apresenta na sua posição fundamental, ou seja, ela aqui se comporta verdadeiramente como tônica, ainda mais por ser reforçada pela indicação *ausdrucksvoll*. Após mais ou menos doze compassos, nos quais a harmonia se mantém quase que inalterada, se inicia uma mudança de direção harmônica. Agora a harmonia parece tocar numa outra região, sol menor. Após quinze compassos de um desvio harmônico que coincide com o aparecimento de uma melodia derivada e altamente variada do motivo inicial, a música retoma a sua direção para, então, depois de sete compassos, repousar finalmente na tônica, que aqui aparece na sua forma pura, sem a adição da sexta. O *Lied* poderia muito bem acabar nesse ponto, já que da perspectiva formal, melódica e harmônica, tudo que lhe é estruturalmente exigido já está cumprido. No entanto, Schönberg ainda sentira a necessidade de um “arredondamento”.<sup>120</sup> Este é trazido por um *Abgesang*

<sup>120</sup> ADORNO, T. Der junge Schönberg (1955), p. 83.

construído com base em um pedal sobre a tônica. E com esse comentário Adorno finalizou a sua segunda aula.

O *Lied* escolhido para iniciar a terceira preleção foi “So tanzen die Engel vor Gottes Thron nicht”. A princípio, Adorno pretendeu mostrar como a tensão entre o subcutâneo e a superfície tinha se manifestado de uma maneira perceptível nas obras da juventude de Schönberg, em especial nessa seção dos *Gurrelieder*. O ponto de partida é a análise harmônica dos oito primeiros compassos. Isso não é muito difícil de se fazer, pois esse trecho se desenvolve consistentemente dentro de ré maior. E como se não bastasse apenas estar em ré maior, esse acorde aparece seis vezes nos oito compassos que compõem esse trecho. Ou seja, em quase todos os compassos existe uma clara referência a ele.

#### Exemplo 36 – Movimento harmônico circular

Mässig bewegt

So tan - zen die En - gel vor Got - tes Thron nicht, wie die Welt nun tanzt vor mir.

Fonte: O autor, 2022.

Esse ato de circular ao redor do mesmo acorde contradiz consideravelmente a concepção harmônica de Schönberg, principalmente aquela que ele tinha desenvolvido no seu *Tratado de harmonia*, visto que lá ele estabeleceu um fundamento sobre o qual se ergueu boa parte das suas considerações posteriores: a diferenciação entre passos crescentes e decrescentes, ou, como a antiga teoria ensinava, passos fortes e débeis. Na canção em questão, a linha do baixo se constitui basicamente de passos de segunda ou ascendentes ou descendentes. Ao ter se esquivado de utilizar tanto os passos mais enérgicos – os de quarta ascendente ou de terça descendente – quanto os mais débeis – quinta ascendente ou terça ascendente –, Schönberg evitou promover o movimento harmônico progressivo, acarretando numa paralisação harmônica.<sup>121</sup> Esse tipo de estagnação é incomum na obra de Schönberg. Seja como for, a estagnação atribui à tônica um peso muito grande. Diante dessa superestimação da tônica, é possível capturar a seriedade com a qual Schönberg se relacionara com a tonalidade. Para ele,

<sup>121</sup> “Devo dizer que considero este ‘encontrar-se em movimento’ uma das características mais importantes de uma frase viva, e que, às vezes, ele me parece até mesmo mais importante do que a ânsia consciente de alcançar uma meta” (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 254).

não se tratava apenas de funções que se somam umas às outras ou que são meramente substituíveis. A tonalidade não é apenas funcional, mas acima de tudo qualitativa. Cada grau tem o seu direito próprio.

O que ocorre nesse trecho é o estabelecimento desse direito. A tônica, esse acorde particular, se emancipa do seu contexto musical e adquire uma espécie de valor absoluto. Para Adorno, é justamente o “fortalecimento dos graus constitutivos particulares na frase harmônica”<sup>122</sup> que havia permitido a promoção da emancipação da dissonância. O som ou o complexo sonoro havia adquirido um peso próprio, o qual os meios tradicionais já não puderam suportar. Consequentemente, as relações tonais foram distendidas e finalmente se romperam. Portanto, essa absolutização dos graus constitutivos é a condição necessária para a transformação das relações tonais.<sup>123</sup> E já encontramos isso nesse *Lied!*

Esse trecho nos dá a oportunidade de encararmos uma outra face da dimensão harmônica de Schönberg. O problema é que esta não se agrega sem mais àquela outra, a oriunda do trabalho motivico temático, na qual se dá o imperativo da variação, da não repetição. Portanto, de um lado, nós encontramos o fortalecimento dos graus produzido por uma estagnação, por outro, nos deparamos com a necessidade de progressão do decurso musical e o princípio mais fundamental para Schönberg, que era a variação continuada. Essa polaridade entre o momento dinâmico e o de inércia constitui uma das leis de formação do próprio Schönberg. Vimos que frequentemente ele nos surpreende com determinados acontecimentos musicais que fogem um pouco à lógica do decurso musical de uma determinada peça. No op. 47, por exemplo, Adorno denominou esses momentos de desvio [*Ablenkung*] e perturbação [*Störung*]; no op. 2, ele se encontra sob o nome de gesto de interrupção [*dazwischenfahrende Geste*]; em *Verklärte Nacht*, ele aparece relacionado ao sem expressão [*Ausdrucklos*], o acorde de nona; mas ele também está ligado ao imensamente expressivo do *Abgesang* e do adagio, momento em que quem diz A não tem que dizer B. Outro momento desse tipo pode ser encontrado no op. 19. Na *Filosofia da nova música*, Adorno tinha se referido a ele ao afirmar que

as primeiras obras atonais são documentos no sentido dos documentos oníricos dos psicanalistas. Kandinsky, em seu ensaio compreendido na primeira publicação sobre Schönberg, chamou seus quadros de ‘nus cerebrais’. Os vestígios daquela revolução da expressão são, contudo, *as manchas* [*Kleckse*] que se introduzem contra a vontade do autor, na pintura e na música, como mensagens do Id, que *perturbam a superfície*

---

<sup>122</sup> Ibidem, p. 84.

<sup>123</sup> Isso justifica em parte o porquê de o cromatismo não ter tido a força para romper com a tonalidade. Falta a ele esse fortalecimento dos graus.

e, como rastros de sangue da fábula, não podem ser apagadas com correções sucessivas.<sup>124</sup>

Ao fim dessa passagem, Adorno indicou numa nota que “tais manchas estão, por exemplo, no trêmulo da primeira peça do op. 19, ou nos compassos 10, 269 e 382, da *Erwartung*.”<sup>125</sup>

Ora, isso que Adorno tinha chamado de manchas e que perturbavam a superfície não é nada mais do que o momento de inércia se manifestando frente ao dinâmico. Mas isso aponta para algo muito interessante. Na citação acima, Adorno diz que essas manchas se introduzem contra a vontade do autor e perturbam a *superfície*. Quando mencionamos a superfície nos capítulos anteriores, ela estava relacionada com o sistema tonal e as suas leis. Além disso, afirmamos que a composição no seu sentido estrito ocorria sob a superfície, numa camada subcutânea. Assim, o elemento inerte estava ligado à superfície enquanto que o dinâmico, ao subcutâneo.

Ocorre aqui uma verdadeira inversão. Já que o elemento dinâmico havia rompido a casca da tonalidade, ele passou a vigorar como único detentor da lei formal. Mas essa superfluidez fez com que os eventos particulares desaparecessem como tais, pois onde tudo é dinâmico, nada na verdade o é. Perdeu-se com isso a diferenciação dos momentos. Daí a necessidade de se formar algo que se contrapusesse a essa dinamização, algo que fosse completamente livre, que não fosse redutível ao nexos temático. É a presença dessas manchas, desses desvios, desse momento de irracionalidade que protegeu Schönberg de um academicismo estéril. Trata-se, portanto, “da liberdade de um trabalho organicamente necessário construído a partir da força de gravitação da música, sem buscar abrigo na coerência temática”.<sup>126</sup> Se lembrarmos o que foi preconizado por Boulez como a necessidade atual da música, encontramos essas questões já colocadas e respondidas pela música de Schönberg. O que Adorno parece ter sugerido é que os jovens compositores captassem os impulsos que estavam por trás desse fenômeno e aprendessem a utilizá-los nas suas próprias composições. Em outras palavras, que eles tivessem coragem de seguir a organicidade sonora, até mesmo onde isso implicasse a destituição do seu próprio procedimento.

Se voltarmos ao *Lied*, notaremos que após esses oito primeiros compassos, onde a tônica foi exposta com todo o seu peso, há uma série de eventos que ocorrem em outras regiões harmônicas. Se dividirmos essa peça em três partes, teremos então, *grosso modo*, a exposição (c. 444 - 451), uma grande seção de desenvolvimento (c. 452 - 488) e a reprise (c. 489 - 495).

<sup>124</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 40.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>126</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 96.

Essas outras regiões harmônicas que mencionamos ocorrem na seção central. Além de ré maior, nela estão dispostas as seguintes regiões: si maior, fá sustenido maior e mi bemol. Todas essas tonalidades se relacionam com a inicial de uma forma indireta. Essas regiões tonais distantes são empregadas com a intenção de *aflorar* o caráter da região inicial de ré maior. O que queremos dizer é o seguinte: Depois dos compassos iniciais surge um desequilíbrio na estrutura provocado pelo peso demasiado colocado na tonalidade de ré maior. Para contrabalançar o efeito desse desequilíbrio estrutural, Schönberg empregou regiões harmônicas distantes. Mas isso não teve como resultado a instauração de uma nova tonalidade de fato. Logo, duas consequências podem ser inferidas: a primeira é que as regiões distantes empregadas funcionam verdadeiramente como contrapeso; a segunda é que, apesar dessas regiões, a tonalidade de ré maior se mantém por toda a peça. Ocorre aqui algo semelhante ao que se passou no op. 2. O ré maior, a tonalidade da peça, é o resultado de um equilíbrio produzido por regiões harmônicas remotas.<sup>127</sup> Como Adorno disse, ela surge como produto de uma soma de complexos harmônicos distantes e por vezes contrastantes. Podemos ver como para Schönberg a tonalidade não estava necessariamente relacionada com alguma superficialidade.

A canção de Waldemar traz consigo – como é comum nessa primeira parte da peça – uma canção da jovem Tove (c. 496). Na sua brilhante análise, Berg se perguntou por aquilo que havia tornado essa canção reconhecida e admirada até por aqueles que rejeitavam a obra de Schönberg. O motivo disso não estaria na “riqueza das mudanças harmônicas”<sup>128</sup> nem nos grandes arcos intervalares, mas no ritmo sincopado e no acorde de diminuta. Quando ele negou a explicação baseada nos longos intervalos, ele se justificou dizendo que, normalmente, esses intervalos não eram ouvidos e só seriam percebidos por aqueles que olhassem a partitura.

Pois bem, esses intervalos são de fato bem longos e estão colocados no centro da melodia principal, que se repete muitas vezes ao longo não só da canção, mas de toda a obra. Os que mais se destacam são os intervalos de sétima maior e o de *décima menor*. Como tais intervalos incomuns nas peças para canto e que tinham estreado na obra de Schönberg nos *Gurrelieder*, podiam passar despercebidos? Só pode ser porque aqui eles “são gerados puramente da ideia melódica”.<sup>129</sup> Isto quer dizer que a sua aparição não está relacionada a uma

---

<sup>127</sup> A imagem empregada por Schönberg para descrever esse efeito é lapidar: “Portanto, é mais conveniente considerar a tonalidade como o grande território onde, nos distritos longínquos, as forças mais livres de coações se insurgem contra o domínio do centro. Este centro, porém, se ele existe (o que pode depender da vontade do autor), obriga os revoltosos, de qualquer modo, a girarem em torno dele, e todo o movimento acontece em proveito do centro. Todo movimento reintegra-se a ele, tudo gira em círculo” (SCHÖNBERG, A. *Tratado de Harmonia*, p. 512).

<sup>128</sup> BERG, A. Arnold Schönberg, *Gurrelieder*: Guide, p. 35.

<sup>129</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 98.



combinação harmônica específica. Ao contrário, eles são um fato exclusivamente melódico. É enquanto inovação que essa melodia se comunica com a harmonia que lhe acompanha. Schönberg parece perceber que o uso desses intervalos traz consigo consequências para toda a estrutura. O compositor evitou o emprego de um acompanhamento mais elaborado, seja da perspectiva rítmica ou da harmônica. Ao invés de ter optado por uma estrutura mais polifônica e ritmicamente variada, ele se serviu de um mero “esqueleto harmônico”.<sup>130</sup> Mas como se trata de Schönberg, essa forma de acompanhamento corre o risco de se tornar vazia e sem vida. Para evitar essa degradação do evento harmônico, ele inseriu uma forma sincopada de acompanhamento, funcionando como uma espécie de “pulso que acompanha a vida dessa melodia”.<sup>131</sup>

Exemplo 37 – Compassos iniciais de “Nun sag ich Dir zum ersten Mal”

Langsam

Fonte: SCHÖNBERG, 2005, f. 228.

Podemos perceber como uma novidade aparentemente simples foi introduzida com cautela, precaução e muita ponderação. Mas apesar disso tudo, ela está ali. Isso se liga a algo que já mencionamos: o desejo de Schönberg de ser Goldmark e a impossibilidade de sê-lo. As inovações empreendidas por Schönberg haviam sido acompanhadas de uma lamentação. Depois de introduzidas, elas permaneciam questionadas. Por exemplo, anos depois de ter promovido mudanças mais profundas na estrutura musical do que as que encontramos aqui, Schönberg se pergunta: “E se eu tivesse composto uma ópera no estilo dos *Gurrelieder*?”<sup>132</sup> Trata-se de uma relação na qual a coisa manifesta uma tensão ao compositor e o compositor, por sua vez, manifesta uma angústia para com a coisa. Se não fosse assim, a introdução das

<sup>130</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>131</sup> BERG, A. Arnold Schönberg, *Gurrelieder: Guide*, p. 35.

<sup>132</sup> SCHÖNBERG, A apud WEBERN, A. *O caminho para a música nova*, p. 111.

inovações em uma dimensão não necessitaria ser equilibrada pelo conservadorismo de outras. Tudo poderia se dar de maneira indiferente. Mas não vemos isso. Na disposição cuidadosa e diligente da inovação musical ocorre a comunicação desse lamento, desse temor, à coisa. E é isso que lhe forneceu a sua verdadeira força. A perda da força estética formativa e o afastamento do objeto também se deixam ver como a incapacidade de sentir e comunicar esse temor.

Mencionamos que, para Adorno, os quartetos são as obras nas quais as inovações schoenberguianas de fato tinham se concretizado e onde o compositor havia tomado consciência delas. Nesse sentido, os quartetos seriam o centro da evolução de Schönberg. Mas, na visão de Adorno, os temas instrumentais de Schönberg possuíam uma “espécie de cantabilidade [*Gesanglichkeit*]”,<sup>133</sup> um certo tipo de inflexão melódica e musical característico da música cantada na música instrumental. O que confere àquela tal característica é a necessidade de respirar, algo que pode ser dispensado pela música estritamente instrumental. Se as melodias de Schönberg possuem essa cantabilidade, então isso quer dizer que “elas respiram como geralmente só as melodias vocais o fazem.”<sup>134</sup> Se essa observação de Adorno é verdadeira, pode-se dizer, embora Schönberg tivesse sido um compositor camerístico, para o qual o quarteto de cordas tinha um papel primordial, muitas das suas inovações estavam relacionadas a essa capacidade de construção de melodias cantáveis, mesmo que para instrumentos. Em outras palavras, “o impulso para emancipação que se encontra em Schönberg já é o do livre entregar-se ao canto”.<sup>135</sup> Isto é, as suas melodias instrumentais compartilham e se beneficiam tanto de uma inflexão específica quanto de um certo ímpeto que está contido nas inovações que se dão no contexto vocal.<sup>136</sup>

Mas no que consiste esse impulso, esse ímpeto? O comentário de Schönberg sobre a melodia pode nos ajudar nesse ponto. Nos seus *Fundamentos da composição musical*, ele havia estabelecido de início uma relação entre a melodia e o canto: “O que é melodioso está intimamente relacionado àquilo que pode ser cantado.”<sup>137</sup> Isso valia também para a melodia instrumental, dado que ela “deveria ser aquela que, idealmente, pudesse ser cantada, mesmo que por uma voz de incrível capacidade.”<sup>138</sup> Na sequência, ele diz que a “melodiosidade [...]

---

<sup>133</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 99.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>136</sup> Nos seus esboços *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Adorno mencionou a dita cantabilidade num sentido mais técnico: “O momento que Wagner destacou tem sua origem histórica na inclusão da cantabilidade [*Kantabilität*] nos instrumentos de cordas. Ele se realiza como unidade na pluralidade; uma construção formada a partir de formas temáticas qualitativamente diferentes em um processo dialeticamente mediado” (ADORNO, T. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, p. 217).

<sup>137</sup> SCHÖNBERG, A. *Fundamentos da composição musical*, p. 125.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 125.

implica a utilização de notas relativamente longas, a suave concatenação dos registros, o movimento ondulatório que progride mais por graus que por saltos”.<sup>139</sup> Mais à frente é comentado que “desequilíbrio, incoerência, adequação imprópria à harmonia ou ao acompanhamento, incongruência entre o fraseio e o ritmo”<sup>140</sup> são critérios de “amelodicidade”.<sup>141</sup> Se o canto livre é antes de tudo um *cantar*, então, independentemente de ser instrumental ou vocal, ele deve conter as características listadas acima, pois o melodioso e o canto estão, como afirmou Schönberg, numa íntima relação.

A questão que se coloca agora é saber do que ele é livre. Isso tem a ver com uma série de restrições. Além de algumas limitações impostas pela natureza do instrumento, elas estariam relacionadas com: “Evitar intervalos aumentados e diminutos, aderir à tonalidade e às suas regiões vizinhas, empregar os intervalos naturais de uma tonalidade, proceder à modulação gradualmente e, enfim, tomar cuidado na utilização da dissonância.”<sup>142</sup> Somada a essas restrições aparecem outras necessidades, como a sustentação da entonação através da harmonia e as dificuldades trazidas pelo cromatismo. O aspecto livre do canto está relacionado com o desprendimento dessas restrições que, como podemos ver, estão vinculadas a certas disposições do sistema tonal. O livre entregar-se ao canto poderia ser entendido como um tipo de canto que conserva as suas características melódicas internas, mas dispensa as restrições externas. Do aspecto formal, ele mantém a sua meliosidade, mas não a sua estruturação de acordo com os limites impostos pelo sistema tonal. Assim, quanto mais o canto se apega aos seus aspectos formativos internos, mais ele se descola das restrições. Existe dentro do *canto* mesmo um impulso que se dirige contra o sistema. É como se dentro de certos cantos repousasse o desejo de ser livre. Essa vocação para a liberdade foi o que Adorno chamou de impulso. É isso que é comunicado pela música vocal à instrumental.

O *Lied* que vem logo depois de “Nun sag ich dir zum ersten Mal” é o “Mitternachtslied” ou também chamado de “Es ist Mitternachtszeit”. Com relação a este *Lied*, Adorno comentou ligeiramente sobre a presença de elementos impressionistas (c. 620-630). Isso era importante, porque mostrava a dimensão da recusa que Schönberg tivera de praticar. A sua música deixava registrada uma série de tendências com as quais ele tivera de lidar e, posteriormente, negar, em prol da construção de uma linguagem mais consequente. As coisas não estavam decididas de antemão. A recusa de Schönberg estava vinculada à sua experiência com o objeto.

---

<sup>139</sup> Ibidem, p. 126.

<sup>140</sup> Ibidem, p. 128.

<sup>141</sup> Ibidem, p. 128.

<sup>142</sup> Ibidem, p. 126.

Adorno chegou, então, a “Du wunderliche Tove”, a nona canção da primeira parte. Nela percebe-se como as realizações e inovações que se deram em outras seções não se limitavam ao contexto de origem, repercutindo em toda a obra. Isso fica claro se analisarmos esse *Lied* da perspectiva da extensão dos intervalos. Antes de “Nun sag ich dir zum ersten Mal”, os *Lieder* foram compostos em sua maioria por pequenos intervalos que variavam entre o diatônico e o cromático. Mas uma vez introduzidos os grandes saltos, Schönberg não conseguiu mais negligenciá-los. “Du wunderliche Tove” é um lugar apropriado para vermos as consequências dessa inovação, pois ela possui características semelhantes ao do primeiro *Lied* da obra: ela está em mi bemol, em 3/4 etc. Mas aqui os intervalos estão dispostos muito mais livremente, possibilitando assim saltos maiores. Isso não diz respeito apenas à presença do intervalo de oitava já na primeira frase, nem ao intervalo de sétima que caracteriza a terminação do tema, mas à própria disposição das notas, que não segue uma medida tão diatônica quanto a da primeira canção. Por isso, a disposição das notas é mais livre.

Além dessa característica, consequência direta do que ocorre em “Nun sag ich dir zum ersten Mal”, “Du wunderliche Tove” chama a atenção por outros aspectos como, por exemplo, o desenho métrico. Quando analisamos o op. 4, vimos que a irregularidade métrica, o desvio da regra do período de oito compassos, constitui um dos impulsos fundamentais da música de Schönberg. Essa maneira de estruturar um tema que, de acordo com ele, lhe fora transmitida pela música de Mozart e Brahms, se apresenta de uma forma exemplar nesse *Lied*. A primeira frase, que ocorre sobre a declaração apaixonada de Waldemar – “Du wunderliche Tove – ocupa três compassos. Antes da entrada da segunda frase, que acompanha o verso “So reich durch dich nun bin ich” e também se estende por três compassos, transcorre um interlúdio de três compassos. Como se verifica, até agora não ocorreu nada de muito especial. A primeira e a segunda frases abrangem três compassos cada uma e são separadas por um interlúdio com o mesmo número de compassos. Dada essa configuração, o que esperamos é a continuação desse padrão. Assim, a terceira frase ou deveria ser precedida por um interlúdio de três compassos ou, na sua ausência, deveria ao menos possuir três compassos como as frases anteriores, mantendo assim o equilíbrio estrutural. Todavia, Schönberg nem inseriu um interlúdio, nem seguiu com o modelo de três compassos. O que temos é uma frase de quatro compassos separada da posterior por uma pequena pausa.

## Exemplo 38 – Irregularidade métrica de “Du wunderliche Tove” (c. 722-752)

The musical score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system is marked 'Ruhige Bewegung.' and contains the following lyrics: 'Du wunderliche Tove! So reich durchdich nun bin ich, dass nicht ein-mal mehr ein Wunsch mir'. The piano accompaniment includes dynamics like *p* and *cresc.*. The second system continues with: 'ei-gen. So leicht mei-ne Brust, mein Den-ken so klar, ein wa-cher'. It features triplets and a dynamic marking of *p immig*. The third system starts at measure 20 with the lyrics: 'Frie-den ü-ber mei-ner See-le.' and ends with 'Abgesang (4 compassos)'. Dynamics include *sehr ruhig* and *p espress.*. Metric annotations above the score indicate groupings of 3 compassos, 3 compassos, 3 compassos + 4 compassos, and 9 compassos.

Fonte: O autor, 2022.

Como já mencionamos, Schönberg parece possuir um sentido dedicado ao combate da monotonia, da estagnação e da invariância dos acontecimentos musicais. Esse sentido se encontra tão desenvolvido que até mesmo quando a variação passa a vigorar como lei e ameaça ser capturada pela imobilidade, surgem em suas músicas momentos que rompem com a “mesmice” da variação. Aqui não é diferente, a estagnação da métrica das frases de três compassos é superada pela introdução de uma frase de quatro compassos. Mas se olharmos mais atentamente, verificaremos que a pausa que separa a segunda da terceira frase não é bem uma pausa. Isso fica claro se a compararmos com a pausa que separa a quarta frase da quinta. Esta é de fato uma pausa, pois ela tem um sentido claro de terminação, de separação dos momentos. No entanto, esse não é o caso dessa pequena pausa. Aqui ela exerce muito mais o papel de inflexão. É como se ela fosse uma pequena respiração, uma tomada de fôlego que não tem a força de uma finalização, mas que promete uma continuidade.

Isso quer dizer que a segunda e terceira frases não constituem duas frases separadas. Elas são duas partes de um mesmo momento, isto é, o antecedente e o conseqüente. Trata-se, então, de um período de sete compassos composto por um antecedente de três compassos e um

consequente de quatro. É importante observar como uma simples escolha – poderíamos até falar de um capricho –, altera todo o equilíbrio métrico da peça. A renúncia ao interlúdio instrumental e, conseqüentemente, o encurtamento da distância entre a segunda e a terceira frases não geram apenas o alongamento desta, mas também criam um período maior de sete compassos. Mas a energia produzida por esse encurtamento não se esgota aí. A frase que se segue ocupa nove compassos. A redução da distância entre a segunda e a terceira frases impediu o aparecimento do interlúdio instrumental da forma como ele ocorrera entre a primeira e a segunda frases. Mas com o fim do período de sete compassos, esse dano tem que ser reparado. Assim, os instrumentos retomam o tema da introdução e, através de uma repetição, o expandem para quatro compassos. Todavia, o canto, após o encurtamento, não pode esperar tanto tempo. Então, ele se precipita e o resultado disso é a sobreposição desses dois momentos.<sup>143</sup>

Sobre a parte instrumental cabe ainda ressaltar que, na introdução, ela tinha ocupado dois compassos. Ao final de todo esse processo gerado por um mero encurtamento, ela não saiu ileso. Na sua próxima aparição como um interlúdio de fato, ou seja, como uma parte instrumental verdadeiramente independente, ela é expandida para seis compassos. Podemos ver, portanto, como o equilíbrio de forças é essencial para o procedimento compositivo. Disso depende o sentimento formal, ou seja, a capacidade de perceber o peso específico dos objetos dentro do seu contexto formal, algo que não pode ser decidido previamente. Isso se liga ao que ocorre no final com o interlúdio, quando ele recebe a extensão de seis compassos. Claramente, esse prolongamento só é alcançado com uma ajuda. Os compassos finais dessa seção iniciada no compasso 722 se unem com a parte instrumental que introduz uma nova seção no *Lied*. Essa introdução, que se inicia no compasso 750, é bem destacada, dentre outras coisas, porque, pela primeira vez, a tônica é alcançada. Dissemos acima que cada acontecimento musical tem o seu peso e muita coisa na música depende de se avaliar o peso que tais acontecimentos possuem. Esse tema que se inicia no compasso 750, marcado com *sehr ruhig*, qual é o seu peso, qual é o seu caráter? Esse mesmo tema retorna no compasso 800, no final da música. Embora ele apareça por duas vezes seguidas no interior da canção, Schönberg percebeu nele o peso de um *Abgesang*, um grupo que serve à finalização da peça.

No final ocorre algo muito interessante ligado à organização formal dos eventos. A ordem inicial é a seguinte: introdução, tema do “wunderliche Tove”, interlúdio, período de sete compassos (antecedente + consequente), tema de nove compassos, interlúdio final + introdução

---

<sup>143</sup> “Qualquer mudança na estrutura de um organismo, mesmo pequena, traz conseqüências consideráveis. Podem não ser imediatamente notadas, mas se apresentarão depois, inexoravelmente” (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 101).

(*Abgesang*). Agora no final, essa ordem é invertida. Teremos então: *Abgesang*, antecedente do período de sete compassos e, finalmente, o tema do “wunderliche Tove”. Nós vimos que no *Lied* “Erhebung” já tinha se prefigurado um procedimento propriamente serial. Aqui, como também na parte da exposição no op. 4, não se trata apenas de inversão das notas, mas de todo os eventos principais que ocorreram ao longo da peça. Portanto, quando Schönberg, na técnica dodecafônica, elevou a inversão a um princípio compositivo, ele não fez nada mais do que formular algo que nascera organicamente na sua obra.

Na sequência, Adorno abordou o “Lied der Waldtaube”, também conhecido como “Tauben von Gurre”. Ele se inicia no compasso 957 e vai até o 1112. O interesse analítico de Adorno estava voltado para a questão da polifonia nas obras de Schönberg. É importante lembrar o que foi dito no terceiro capítulo. Lá nós afirmamos que, em Schönberg, até o acorde era polifônico. Essa afirmação estava baseada na compreensão de que um acorde dissonante seria antes de tudo a junção de notas que são formadas por complexos sonoros (harmônicos superiores) distintos, enquanto que os acordes consonantes se constituem da junção de notas aparentadas. Quando se leva isso em consideração, é permitido dizer que a pergunta pela origem da polifonia em Schönberg está relacionada com a origem de acordes dissonantes. Assim, perguntar-se pela polifonia em Schönberg é o mesmo que indagar pela lei de formação desses acordes. Para Adorno, o *Lied* em questão nos dá boas indicações de como eles foram formados. O trecho específico que Adorno tinha em mente compreende os compassos 977 e 978.

Exemplo 39 – Trecho dissonante de “Tauben von Gurre”

**Etwas rascher.**

Doch des Königs Herz schlägt wild,

Fonte: SCHÖNBERG, 2005, f. 256.

O primeiro acorde que aparece no compasso é o de quinta diminuta com sétima. Um acorde que tem um papel significativo em todo o *Gurrelieder*. Trata-se de um tipo de acorde que Schönberg denominara de errante, isto é, ele podia assumir um sentido múltiplo no encadeamento. Na visão de Adorno, os acordes seguintes, que já continham uma dissonância considerável, ao menos os dois que o seguem, são inteiramente novos. Outra passagem que nos

ajuda a compreender esse fenômeno está localizada ao final dos *Gurrelieder*, mais especificamente o sétimo *Lied* da terceira parte, “Der Hanh erhebt den Kopf zur Kraht” (c. 660-740). Adorno destacou aqui duas passagens bem interessantes. A primeira ocorre ao final da primeira parte do *Lied*, antes de um breve interlúdio (c. 681 e 682). Quando o coro pronuncia a palavra *Versinkt* ou *Versinket*, o que a acompanha é, *grosso modo*, um acorde construído sobre o ré bemol – num primeiro momento maior, mas, rapidamente alterado para menor –, e um acorde de sol maior. Por vezes, a sílaba longa se dá sobre o acorde de ré bemol e, por vezes, sobre o acorde de sol. O importante é notar a alternância desses dois acordes (ex. 40).

Exemplo 40 – Parte final de “Der Hanh erhebt den Kopf zur Kraht”

The musical score for Example 40 is presented in eight staves. The first four staves are in treble clef, and the last four are in bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The lyrics are: "Ver - sin - - - ket!" on the first four staves, and "Ver - sinkt!" on the fifth and sixth staves. The music features a complex harmonic structure with alternating chords over the lyrics.

Fonte: SCHÖNBERG, 2005, f. 300

Antes da divisão do coro e do início de uma parte verdadeiramente contrapontística, a mesma ideia contida no *Versinkt* se repete. Aqui ela acompanha a expressão *Ins Grab!*. A alternância ocorre entre um acorde de dó menor, responsável pelas sílabas curtas, e um outro, para o qual gostaríamos de chamar a atenção. É curioso perceber a maneira engenhosa como Schönberg evocou o acontecimento anterior sem que, com isso, surgisse daí algo monótono. O ouvinte tem um forte sentimento de que está diante de algo completamente novo, mas, ao mesmo tempo, conserva a impressão do já conhecido.

Exemplo 41 – Coro em “Ins Grab”.



The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 3/4 time and the key of B-flat major. The lyrics are "Ins Grab! Ins Grab! Zur". The score is written in a complex, polyphonic style with overlapping phrases and a final cadence. The lyrics are: "Ins Grab! Ins Grab! Zur".

Fonte: O autor, 2022.

O acorde em questão nada mais é do que o resultado da junção dos acordes que ocorreram sob o *Versinkt*. Lá eles foram empregados alternadamente, mas aqui, numa espécie de reprise daquele momento, eles estão sintetizados num único instante. Segundo Adorno, ocorreria aqui um procedimento que é central para a técnica dodecafônica e para a obra tardia de Schönberg. Ele poderia ser descrito como possibilidade: aquilo que ocorre de maneira progressiva e sucessiva pode, muito bem, ser condensado num único momento, sem que, com isso, se perca algo da sua inteligibilidade e coerência.

Se, como discutimos anteriormente, a polifonia schönberguiana tem uma origem harmônica, então é preciso observar que os “acordes polifônicos” não têm apenas uma derivação harmônica, como é o caso, por exemplo, do acorde de nona wagneriano. O *Gurrelieder* nos apresenta duas outras gênesis. No primeiro caso, eles são produzidos pelo movimento interno das vozes. É importante notar que não se trata de uma movimentação aleatória que produz o acorde, como se este fosse um subproduto. Pelo contrário, se os ouvirmos atentamente, conseguimos perceber a força da intenção que está por trás deles. No segundo caso, ele decorre da concentração – quase pontilhista – de acontecimentos que, antes, ocorriam em sucessão. Ou melhor, eles se originam do choque entre acontecimentos anteriormente intercalados. Mas Adorno destacou ainda uma outra origem da polifonia em Schönberg. Esta está relacionada ao “momento da combinação dos temas”.<sup>144</sup> Temos claramente isso, por exemplo, na parte que se inicia com *etwas bewegter* (c. 998-1005) do “Lied der Waldtaube”. Ocorre aqui a exibição de três temas. O violino solo executa o tema de Tove do *Lied* “Nun sag ich dir zum erten Mal” (c. 502 – 506). O *cello* solo apresenta o tema do *Lied* de Waldemar “So tanzen die Engel vor Gottes Thron nicht” (c. 444 – 451). A voz apresenta um tema próprio.

Exemplo 42 – Contraponto em “So tanzen die Engel vor Gottes Thron nicht”

<sup>144</sup>ADORNO, T. Der junge Schönberg (1955), p. 111.

**Etwas bewegter.**

Wie zwei Strö - me wa - ren ih - re Ge - dan - ken, Strö - me glei - tend Seit' an  
 Sei - te. Wo strö - men nun To - ves Ge - dan - ken?

*Violino solo*  
*p sehr ausdrucksvoll*

*Cello solo*

Fonte: SCHÖNBERG, 2005, f. 257.

Normalmente, quando pensamos na sobreposição de três temas distintos, como é o caso, esperamos a produção de uma unidade contrapontística. E é isso que acontece aqui: nesse trecho estão dadas as condições para a produção de um tecido contrapontístico. Mas quando o ouvimos, apesar do movimento próprio das vozes, a pretensão contrapontística parece não se realizar completamente. O motivo disso é facilmente justificado. Se olharmos com atenção os compassos 999, 1000 e 1001, fica evidente que os temas não estão plenamente diferenciados uns dos outros. Nesses compassos, por exemplo, o violino solo expõe basicamente o mesmo conteúdo temático da voz. Assim, não se produz o contraste característico do contraponto. Segundo Adorno, essa forma de organizar o contraponto não aparece mais no Schönberg tardio. A causa disso estaria numa mudança de compreensão do que significaria, de fato, o contraponto. Para o compositor, não seria mais uma questão de sobreposição e combinação de vozes rigorosamente organizadas, e sim da “relação simultânea de várias vozes organizadas de tal forma que, ao mesmo tempo que uma necessita da outra, a outra é igualmente necessária para essa”.<sup>145</sup> Trata-se, portanto, da construção de uma necessidade interna que não tem a ver com regras externas do contraponto, mas com a construção de uma unidade mais profunda, algo que se origina no próprio momento da concepção dos temas.

A questão do contraponto e os seus problemas nos dão a oportunidade de comentar sobre o curso oferecido por Adorno no ano seguinte, em 1956. Ele teve como título: “Schönbergs Kontrapunkt”. Esses cursos nos interessam na medida em que o jovem Schönberg aparece

<sup>145</sup> Ibidem, p. 113.

pontualmente em dois momentos. O primeiro é ligado ao op. 7 e o segundo ao op. 9. No entanto, o material que trata deste último ponto, por conta de problemas técnicos ligados à gravação, não se conservou em sua completude, o que dificulta uma apreciação mais ampla. Por isso, nos restringiremos aqui ao op. 7.

#### 4.4 Primeiro quarteto de cordas, op. 7 (1905)

O curso de 1956 foi dedicado ao contraponto. A princípio, a ideia de Adorno era lidar com as obras do Schönberg tardio. Mas ele não pretendia fazer isso de uma forma imediata; era necessário estabelecer o fundamento da experiência. Como já vimos, para Adorno, entender Schönberg significava basicamente entender os seus quartetos. Assim, entender o contraponto schönberguiano, significava também compreender como ele se encontra desenvolvido nos quartetos. Mas como o objetivo de Adorno era analisar o contraponto nas obras dodecafônicas, onde ele é o principal dispositivo formal, as obras da juventude possuíam um valor periférico.

As pequenas anotações que Adorno utilizou para orientar as suas preleções nos dão testemunho das suas pretensões. O caminho seria o seguinte: *Quarteto de cordas*, op. 7, *Sinfonia de câmara*, op. 9, *Quinteto de sopros*, op. 26, *Pierrot Lunaire*, op. 21, *Peças orquestrais*, op. 16 e, por fim, os quartetos op. 30 e op. 37. No entanto, maior parte do material que se conservou é a discussão de Adorno a respeito do op. 7.<sup>146</sup> Com relação ao op. 9 e ao op. 21, se conservaram apenas os comentários iniciais da análise, enquanto que, no que diz respeito às outras obras, não se conservaram nem os comentários nem as análises. Seja como for, por vias tortas, o op. 7 tem aqui um papel central. A questão com a qual Adorno lidou não é muito diferente da que vimos até agora. Ela surge do que já constatamos:

O esforço indescritível que a composição de Schönberg representa baseia-se precisamente no fato de que a organização da obra de arte ocorre de tal forma que de uma unidade completa resulte, ao mesmo tempo, uma diferenciação completa, de forma a fazer com que os momentos individuais que se diferenciam uns dos outros possuam uma determinada função que, em certa medida, cria, antes de mais nada, a coerência; essa tal unidade não se encontra imediatamente aplicada.<sup>147</sup>

<sup>146</sup> Com relação às gravações das preleções de Adorno, os editores das *Kranichsteiner Vorlesungen* (*Nachgelassene Schriften, Abteilung IV*) alertam: “Infelizmente, as preleções de 16 e 21 de julho de 1956 assim como a de 19 de julho de 1957 nos chegaram apenas de forma incompleta (Editorische Nachbemerkung, KV, 17, p. 648).

<sup>147</sup> ADORNO, T. Schönbergs Kontrapunkt (1956). KV, 17, p. 133.

Se utilizarmos essa constatação para o contraponto, ficam claros os problemas com os quais Adorno lida. Ele pergunta: “O que, na verdade, confere ao contraponto schönberguiano esse notável caráter de coerência e necessidade?”<sup>148</sup> O op. 7 nos dá algumas indicações para uma possível resposta.

Nas suas considerações sobre o *Primeiro quarteto de cordas*, estão em questão basicamente os dois primeiros “complexos temáticos”. O primeiro envolveria os acontecimentos que se passam entre os compassos 1 e 96 e, o segundo, que trataremos mais tarde, o que ocorre entre o compasso 97 e o 199. A estrutura do primeiro complexo pode ser concebida da seguinte forma: no início se apresenta o tema principal. A partir do compasso 14 é introduzido um novo pensamento musical, que chega ao fim num acorde de si bemol com sétima. Na sequência, compasso 30, ocorre a repetição do primeiro tema, mas agora em mi bemol. Após uma seção extremamente variada que ocorre entre os compassos 40 e 54, no compasso 55 acontece a combinação do tema principal com aquele pensamento musical que é ouvido no início do compasso 14. Por fim, há uma reprise que se inicia no compasso 65.

O primeiro tema é acompanhado por um contraponto que tem lugar no *cello*. O comportamento do contraponto com relação ao seu tema, na medida em que compreendemos que não se trata meramente da adição de vozes, e sim da construção de um sentido, envolve um problema: “Por um lado, não se deve encobrir o tema principal nem se tornar independente dele; por outro lado, não se deve recuar a ponto de ser um mero contraponto que, quando retorna, não é perceptível.”<sup>149</sup> O contraponto deve, ao mesmo tempo, possuir algo diferenciado e não ser tão diferenciado. Ele deve ter, simultaneamente, tanto características de um acompanhamento quanto de uma voz principal. Esse problema é resolvido através do deslocamento métrico do acompanhamento. Schönberg fez com que o acento da voz principal e o do acompanhamento não coincidissem. A irregularidade métrica dos períodos é uma das características da música de Schönberg. Pudemos constatar como essa forma de organizar o material auxilia na formação da densidade da estrutura. Aqui percebemos, no entanto, como características que nasceram, por assim dizer, num ambiente privado, afloram e servem como respostas a problemas impostos pela configuração dos momentos musicais.

A voz do acompanhamento, comparada à voz principal, é muito mais discreta. Enquanto esta pode ser caracterizada por uma certa impulsividade, aquela é muito mais acanhada. No acompanhamento faltam longos saltos, ele é dominado exclusivamente por intervalos de

---

<sup>148</sup> Ibidem, p. 144.

<sup>149</sup> Ibidem, p. 187.

segunda. Ritmicamente, as semínimas são utilizadas em sequência, o que produz uma certa quietude. Em outras palavras, o contraponto possui todas as qualidades de um bom acompanhamento, ele é modesto e sóbrio. Mas, como tal, ele não resolve o problema imposto pela composição. O contraponto tem que ter algo de característico, algo que o destaque. Isso é realizado de uma forma negativa. Schönberg agiu segundo o princípio de contenção de danos. A voz principal é expansiva e intensa. A consequência disso é que, para que a voz do acompanhamento possa de fato ser percebida, ela deve, em tese, estar à altura dessa intensidade e expansividade. Todavia, se isso ocorresse, teríamos uma disputa de egos temática, o que resultaria numa verdadeira cacofonia. É por isso que o acompanhamento aqui tem que ser, no que diz respeito ao seu caráter, contrário ao tema principal. Opor-se ao tema principal, ser antagônico ao seu caráter, significa, nesse caso, introversão, discrição e comedimento. Se estivéssemos numa sonata, por exemplo, isso apontaria para o contraste. Ele traria equilíbrio para a estrutura e contribuiria para o desenvolvimento posterior da peça. No entanto, trata-se aqui de eventos que ocorrem simultaneamente e não em sucessão. Ou seja, quando se sobrepõe a esse tema discreto um intenso e expansivo, este último acaba por absorver o primeiro. Para que isso não ocorresse, Schönberg jogou luz no seu ator coadjuvante, de forma que, na sua discrição, ele possa se destacar. A irregularidade métrica, o deslocamento temporal, é essa luz.

Além do deslocamento que foi promovido por Schönberg, a voz principal e o seu contraponto se distinguem também no que se refere ao procedimento de formação. O quarto e o quinto compassos são gerados através da aplicação do modelo-sequência wagneriano; eles são variações dos compassos 2 e 3. Executando-se as alturas – aquilo que é, de fato, variado –, a construção rítmica é igual e a intervalar muito semelhante: o tema principal, pelo menos nessa parte, se utiliza do modelo-sequência para ser formado. No contraponto, os procedimentos de derivação são completamente diversos. Embora possamos dividir o que ocorre nos seis primeiros compassos em dois grupos, o segundo grupo não é variado pela sequenciação do primeiro. O primeiro grupo é formado por dois componentes: a frase que ocorre nos compassos 1 e 2 somada à sua terminação no compasso 3. Todavia, no segundo grupo, aquilo que corresponderia à primeira frase do primeiro grupo ocupa três compassos, enquanto que a sua terminação ocupa somente dois tempos. Assim, pode-se dizer que o segundo grupo é derivado do primeiro através de um processo de ampliação e encurtamento.

Exemplo 43 – Derivação da frase

Fonte: O autor, 2022.

A partir do compasso 14 se inicia uma nova seção temática, que separa a primeira exposição do tema da sua reexposição meio tom acima. Trata-se, portanto de uma seção intermediária. O que chama a atenção é a semelhança entre o seu tema e o tema principal. Essa semelhança se deve sobretudo pela composição do motivo principal dessa seção. Ele é construído de tal forma que no seu centro se apresente um intervalo de quinta diminuta (trítono) e de nona. Esses dois intervalos são característicos do motivo do tema principal. Lá eles ocorrem em sequência, o que, logicamente, os coloca em evidência. Mas essa semelhança conserva também o seu momento de contraste. Enquanto que no tema principal da seção inicial o trítono ou bem aparece no início do motivo – na sua versão ascendente – ou logo após a entrada da nota que forma o intervalo de nona – na sua versão descendente –, nessa seção intermediária ele aparece ligado à última nota que compõe o intervalo de nona: um procedimento de variação, no qual os intervalos são conservados, mas expostos numa outra sequência.

Exemplo 44 – Formação do motivo da seção intermediária

Fonte: O autor, 2022.

Com isso, Schönberg promoveu a condensação do tema principal; aquilo que, na sua exposição, demorou cinco compassos para acontecer, é condensado em um simples motivo. Em outras palavras, o tema principal é exposto agora em miniaturas. Nesse ponto, é importante observar o princípio de formação de contraste que acompanha essa seção intermediária. Tanto a variação quanto a condensação geram contraste na medida em que elevam a semelhança a um novo nível. Por isso, essa seção não está completamente livre para ser, de fato, uma seção contrastante nem pode ser considerada uma reexposição do tema.

Dissemos anteriormente que o tema principal possui um caráter bem marcante. Além disso, ele é sólido, corpulento, por assim dizer. Ele é composto de uma linha melódica sem quebras, inteiriça. Ele é tão pronunciado que a sua força não se esgota na primeira aparição. Além da exposição, ele ainda acontece nesse primeiro complexo temático dos compassos 30 ao 54 e do 65 ao 96. No primeiro, o tema principal fica a cargo do *cello*, enquanto que o contraponto é realizado pelos violinos I e II. No segundo, a viola e o violino I se unem para expor o tema, enquanto que o *cello* e o violino II executam variações e giros sobre algumas notas específicas. Essa densidade do tema principal interfere diretamente na relação que se estabelece entre ele e o segundo tema. Isso pode ser visto mais propriamente a partir do compasso 54. Aqui ocorre algo bem significativo. Uma reexposição integral do segundo tema é recusada. Isso provavelmente se deve a um certo efeito tautológico que seria gerado, não por conta da sua repetição, mas pela sua proximidade com o primeiro. Mas para que esse segundo tema tenha um papel estrutural, ele não pode, após a sua primeira aparição, simplesmente sumir. Schönberg, para evitar, por um lado, a tautologia e, por outro, a desfuncionalização, resolve unir os dois temas. A cola que irá juntá-los é o contraponto.

De acordo com a interpretação adorniana, ocorreria o seguinte: para que o tema secundário fosse de fato uma continuação, estando assim de acordo com o seu caráter, e não apenas uma repetição, ele deveria ser diferente. Mas essa diferença não podia ser tão grande a ponto de transformá-lo em um tema contrastante, pois isto seria a função do segundo complexo temático, que ainda não havia começado. Como esse tema secundário está, estruturalmente, muito próximo do principal, a composição se encarrega de dissolver a aparente diferença que existe entre eles. A união dessas duas partes se dá através da colisão de uma com a outra. Depois que essa aparente divergência é solucionada, pode ocorrer, finalmente, a reprise.

A partir do compasso 97, se inicia um novo momento musical: o segundo complexo temático. Este, por sua vez, tem a responsabilidade de elaborar, de fato, o contraste. Como vimos, uma característica marcante do primeiro complexo é a utilização do contraponto. Se formos mais precisos nessa caracterização, então temos de dizer que não se trata apenas do contraponto em geral, mas de um tipo específico. Ele é denominado de contraponto duplo (ou até mesmo triplo, se considerarmos a parte executada pela viola como integrante do contraponto) e é o grande responsável por transmitir esse aspecto denso, cerrado, corpulento, ao primeiro complexo como um todo. Agora, se se deseja que o segundo complexo tenha um caráter contrastante, então é a essa densidade que ele tem que se opor. Dito de outro modo, ele precisa trazer ar para a estrutura. Um compositor que não tivesse pleno domínio dos meios

musicais seria rapidamente capturado pela ideia de abandonar a estrutura polifônica em prol de uma homofônica com realces polifônicos. Mas esse não era o caso. Ao contrário do que se poderia imaginar, Schönberg não abriu mão da estrutura contrapontística. Nesse caso, ele se utilizou de uma espécie diversa de contraponto.

Inicia-se aqui um contraponto no qual alguns motivos ou derivativos da voz principal se alternam permanentemente com os da voz secundária. Ao empregá-lo, Schönberg trouxe mais leveza à estrutura musical que, até então, estava marcada pelo peso do primeiro tema. Como os temas desse segundo complexo são mais curtos – diferentemente do primeiro complexo temático, que era composto de uma linha inteira – a relação promovida entre as suas partes é mais arejada. Através deste contraponto, Schönberg promoveu o contraste num grau superior. Ele traz frescor para toda essa primeira parte, pois agora é aberto um espaço entre as vozes.

#### Exemplo 45 – Início do contraponto do segundo complexo temático

**Etwas weniger bewegt**

violino I  
*p*

*sehr ausdrucksvoll.*

violino II  
*p*

Fonte: SCHÖNBERG, 1987, f. 11.

Já no começo do segundo complexo temático, o contraponto se inicia antes do tema principal. Adorno lembrou que esse procedimento fora comum nas variações para coral, nas quais o contraponto consistia de pedaços do *cantus firmus* e precedia a sua entrada definitiva.

O contraponto é composto de duas partes, segundo o modelo de antecedente e consequente. O aspecto interessante dessa relação está no fato de o consequente consistir numa redução do antecedente. Embora as duas partes ocupem o mesmo número de compassos, o consequente é composto de notas com valores muito menores do que as do antecedente. Se os valores das notas são reduzidos, isso significa que são necessárias mais notas para que o espaço seja preenchido. A consequência disso é que, no antecedente, o número de notas triplica em relação ao consequente. Mas toda essa discussão aponta para uma coisa: o contraponto já contém em si características bem palpáveis do trabalho motivico. Isso havia dado a Schönberg a possibilidade de dividir o próprio contraponto e tratá-lo de maneira contrapontística. Em outras palavras, ele pôde promover o contraponto do próprio contraponto. Por exemplo, o antecedente podia agora ser abordado como um tema principal e o consequente como um



contraponto. Com isso, se abriu uma verdadeira infinidade de possibilidades para desenvolver a unidade desse novo complexo temático.

Adorno comentou ainda algo mais sobre a estrutura interna desse contraponto. Ele se volta para os seus vértices [*Eckpunkte*]. Comumente, quando ouvimos uma melodia, percebemos certas notas para as quais o impulso precedente parece convergir. Tais notas formam pontos que se destacam no interior da melodia. No caso do tema principal do primeiro complexo temático esses pontos seriam, seguindo a sua ordem de aparição, o ré inicial, o fá longo do segundo compasso, o mi longo do terceiro, o lá do quinto, o si do sexto, o si do sétimo, o sol e o fá do oitavo e o lá, do décimo. Esses vértices são formados pelas notas mais graves ou mais agudas de uma melodia. Se esses pontos forem unidos, formarão uma nova melodia. Portanto, pode-se dizer que a melodia traz consigo uma melodia interior. Um contraponto ideal, na medida em que ele objetiva a unidade das vozes dentro de um contexto progressivo, não deveria permitir que esses pontos críticos recaiam sobre a mesma nota. Caso isso ocorra, esse fluxo progressivo originado pelo contrapontuar das vozes é paralisado. Surge assim o risco de o contraponto se transformar numa tessitura Homofônica, desperdiçando-se o esforço empreendido na sua elaboração.

Desse ponto de vista, um trecho como o do compasso 100, por exemplo, sempre chama a atenção dentro de uma tessitura contrapontística. Aqui um mesmo ponto é realçado por um compasso inteiro.<sup>150</sup> A questão é saber se, neste lugar, Schönberg havia quebrado a “regra” em função de uma intenção estética, isto é, em função da construção de um sentido. Dito de outro modo, deve-se decidir se esse estacionar do contraponto “é totalmente composto”<sup>151</sup> ou se ele é “acidental”, sem poder ser “medido pela intenção”. O critério mobilizado por Adorno é o seguinte: “Os acontecimentos propriamente artísticos estão onde são suportados por uma determinada intenção, por uma determinada função no interior do nexo de sentido.”<sup>152</sup> Quando esse é o caso, pode se falar em legitimidade. Quando, ao contrário, “eles são, em certa medida, o triunfo da resistência do material musical sobre o sentido musical”,<sup>153</sup> então tal ocorrência é artisticamente ilegítima. Obviamente não se trata de falar da intenção do compositor num sentido pessoal, mas daquela que se objetiva na construção. Ou seja, a resposta deve ser buscada

---

<sup>150</sup> “A pior forma de repetição ocorre quando se atinge duas vezes o ponto mais alto ou o ponto mais baixo de uma linha melódica. A estes dois pontos é preciso consagrar toda uma especial atenção, a saber: *ao ponto culminante superior* [*Höhepunkt*] e (se pode falar assim) *ao ponto culminante inferior* [*Tiefpunkt*]. Quase toda melodia apresenta um tal ponto, e sobretudo o ponto culminante superior apenas muito raramente deverá ser repetido” (SCHÖNBERG, A. *Tratado de harmonia*, p. 188).

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 199.

no contexto. Se olharmos para ele, fica claro que a insistência num único ponto tem a ver com a posição final que esse acontecimento possui. Esse insistir serve como preparação para a entrada do motivo final. É como se um sinal de alerta se acendesse para o ouvinte, indicando que os motores não mais produzem a mesma força e que é chegada a hora de aterrissar. No contexto musical, ele traz consigo o sentido de fim, ele indica que o tema do contraponto acaba de ser exposto.

Antes de abordarmos o que, talvez, seja mais importante numa tessitura contrapontística, que é a relação entre as vozes, é preciso fazer alguns comentários sobre o tema principal. Como já foi dito, ele começa após a entrada do contraponto. Enquanto este ocupa praticamente cinco compassos, o tema ocupa apenas dois. Por ser muito mais simples e composto por notas mais longas, sem muita variação rítmica, e pelo seu caráter singelo, ele lembra, de fato, um *cantus firmus*. Assim como no contraponto, também podemos dividi-lo em duas partes. O antecedente é composto pelas notas sol, dó, dó sustenido e o consequente pelas notas sol, ré e lá bemol. Já nessa pequena descrição do nosso *cantus firmus*, é possível perceber o mesmo problema da parte final do contraponto: a insistência num único ponto. Aqui ele é representado pela nota sol. Além de ser destacado pela repetição, quando aplicado ao violino, ele forma uma sonoridade típica, por se tratar da corda mais grave do instrumento. Mas, nesse caso, ele aparece como meio para um procedimento de variação. Trata-se do que Adorno costumava chamar de *Achsedrehung*, uma maneira de criar pequenas variações motívicas através da manutenção de uma determinada nota. No nosso caso essa nota é o sol.

Segundo esse princípio, a repetição da nota desse vértice se justificaria pela função que ela assume. Como a própria denominação dessa técnica indica, o sol funciona como um eixo e, por isso, merece um destaque. Não temos aqui duas partes indiferentes e sem contato, e sim conectas através de um princípio de variação. Dito de outro modo, o consequente é derivado do antecedente. Assim, se colocarmos o sol no centro, o dó e o ré do antecedente equivaleriam, respectivamente, ao ré e ao lá bemol do consequente. Essa é uma daquelas técnicas que acompanharam todo o desenvolvimento de Schönberg sendo responsável por vários processos derivativos da técnica dodecafônica.

Outra coisa que se deve destacar é a relação intervalar entre os componentes do tema principal. A nota inicial do antecedente forma com as duas notas posteriores, respectivamente, os seguintes intervalos: quarta justa e quarta aumentada. No consequente, por sua vez, temos um intervalo de quinta justa e um de quinta diminuta. A relação que se forma aqui é a de inversão, num sentido até mais radical do que o dodecafônico, isto é, os intervalos são em si

mesmos invertidos. A quarta justa e a quarta aumentada invertidas produzem a quinta justa e a quinta diminuta.

#### Exemplo 46 – Análise intervalar

Intervalo de 9ª  
(característico do tema principal do primeiro complexo temático)

4ª J  
4ª aum  
5ª J  
5ª dim

Fonte: O autor, 2022.

Podemos perceber como o sol que, à primeira vista, representaria um problema para o ideal contrapontístico, se torna a solução para a produção de uma ligação que seja forte o suficiente para suportar os efeitos provocados pelos choques entre as vozes. Todavia, se tudo se resumisse a uma questão de relação intervalar, então Schönberg poderia ter optado por uma espécie de sequenciação do antecedente. Assim, teríamos ré, lá, lá bemol. A relação estaria feita e amplamente justificada com base na inversão intervalar.

Mas se ouvirmos atentamente essa opção, é possível perceber que as duas partes da melodia, apesar dessa estreita relação intervalar, ainda permanecem desvinculadas. A cola que as une é muito fraca e, a cada olhada, a ruptura entre dois segmentos fica explícita. Isso está relacionado à primeira nota do consequente. Por que ali tem que ser um ré? Por que não um dó, um si, ou outra nota qualquer? Essa aleatoriedade no interior de uma melodia tão importante para o complexo que se inicia determina em muito a sua qualidade. Para fugir desse caráter casual, Schönberg resolveu ancorar o tema no seu ponto mais grave. É importante lembrar que o vértice não é apenas algo que ocorre nos pontos mais agudos, mas também nos mais graves. A energia musical se dirige tanto para cima quanto para baixo. Aqui ela está completamente mobilizada nessa direção mais profunda e é nela que Schönberg se agarrou. Assim, a primeira nota tem que ser um ré, porque assim se torna possível que a relação intervalar do consequente seja de fato a inversão do antecedente. Nesse caso, ocorre uma situação curiosa, onde a repetição de um vértice é a condição de possibilidade de um rigoroso contraponto. Isso porque tal repetição está repleta de intenções.

No que diz respeito à relação entre os temas e o nexos de sentido que se forma entre eles vale a pena observar de que forma uma voz contribui para que a outra se torne mais nítida. Antes de tudo, isso envolve o esforço para que uma não se identifique com a outra. Uma das formas que Schönberg utilizou para realizar essa tarefa é o uso de dissonâncias: “Evita-se tanto quanto possível que as vozes se encontrem em uníssono, em oitava e em outras consonâncias

perfeitas como a quinta justa”,<sup>154</sup> o que, por sua vez, gera “formações dissonantes desde o início” da peça. As dissonâncias não surgem como o resultado aleatório da movimentação das vozes, e sim um meio para a diferenciação e distinção. Se analisarmos a relação da voz principal com os vértices do contraponto obtemos os seguintes intervalos: sétima maior, nona menor, sexta menor, que passa rapidamente para uma sétima maior e, posteriormente, diminuta, uma terça menor que rapidamente se transforma em uma nona menor, sétima menor e quarta diminuta etc. Até mesmo quando um intervalo mais consonante surge da sobreposição das vozes, existe um grande esforço para conduzi-lo rapidamente a uma situação mais dissonante, pois, na consonância, as vozes correm o risco de perderem a sua diferenciação e, por consequência, se dissolverem mutuamente.

Essa diferenciação afeta até a extensão das vozes. Já comentamos que a voz principal, em comparação com o contraponto, é mais simples. Enquanto o *cantus firmus* é composto de cinco notas diferentes, o contraponto, devido ao nível de variação e o esforço para se evitar graus consonantes entre as vozes, contém onze notas diferentes. Para completar a “série” falta apenas a nota si. É possível perceber como muitas exigências decisivas da técnica dodecafônica como, por exemplo, o movimento retrógrado, a dissonância e a não repetição das notas já se encontram virtualmente cumpridas num espaço de cinco compassos. E isso fora feito com o material ainda no seu estágio tonal!

Embora a dissonância seja um meio de diferenciação, isso não implica de forma alguma a falta de relação. Um exemplo disso é a maneira como a voz principal elabora uma “resposta” ao contraponto. As primeiras três notas deste são: sol bemol, dó, ré bemol. A configuração de intervalos que se forma ao redor delas envolve uma quinta diminuta, uma segunda menor, uma quarta justa. Olhemos agora para as três notas finais do tema, para o seu consequente: ré, sol, lá bemol. Os intervalos que se formam aqui são: quarta justa, quinta diminuta e nona menor. Ora, são justamente os mesmos intervalos das notas iniciais do contraponto. Isso quer dizer que o contraponto e o tema estão intimamente relacionados, como se um fosse a resposta do outro, como se eles fossem complementares.

Com isso, chegamos ao último ponto que gostaríamos de comentar sobre o contraponto nesses complexos iniciais do op. 7. De tudo o que dissemos e mostramos é possível retirar um princípio compositivo bem importante da música de Schönberg. O problema que nos trouxe à discussão do contraponto no op. 7 surgiu da observação que fizemos sobre a peculiaridade de um trecho dos *Gurrelieder*, no qual alguns temas são sobrepostos sem que isso resulte num

---

<sup>154</sup> Ibidem, p. 203.

contraponto propriamente dito. Localizamos o motivo no fato de que ali ocorriam grandes trechos em uníssono. Depois observamos que Schönberg, posteriormente, não seguiu esse modelo de contraponto. Dissemos também que o abandono dessa forma de escrever o contraponto estava ligado a uma nova forma de pensá-lo. Para ele, o contraponto não era mais uma questão de adição de vozes, mas sim da busca de uma unidade interna. Para nós, e, ao que parece, também para Schönberg, tal unidade significa complementaridade. Este nos parece ser o princípio que guia o procedimento schönberguiano. Mas o que isso quer dizer?

Na *Filosofia da nova música*, há uma observação bem curiosa. Numa seção denominada “O contraponto dodecafônico”, Adorno disse que as obras polifônicas mais exitosas de Bach e as “partes polifônicas das últimas obras de Beethoven”<sup>155</sup> exibiam a “insuficiência da homofonia na constituição rigorosa de formas concretas”.<sup>156</sup> Mais à frente ele comparou as pretensões de Bach com as de Schönberg:

Em Bach é a tonalidade que responde à questão de como é possível uma polifonia também harmônica. Por isso Bach é, de fato, um harmonista, como considerava Goethe. Em Schönberg a tonalidade liberou-se da necessidade dessa resposta. Schönberg pede aos resíduos da tonalidade que resolvam o problema da tendência polifônica do acorde. É, pois, um contrapontista.<sup>157</sup>

Dizer que Bach, apesar de todos os recursos polifônicos fornecidos pelo contraponto, havia sido um harmonista, significa que as suas preocupações não haviam estado relacionadas tanto à independência das vozes, mas à maneira como elas podiam ser conduzidas a uma unidade harmônica através do contraponto. Deste ponto de vista, a independência das vozes não se encontra verdadeiramente posta. Onde e quando ela se impunha, tratava-se de um caso de independência parcial, quase que alegórica. Schönberg, no entanto, era um contrapontista: e gostaríamos de afirmar que ele era o apesar da tonalidade, como vimos no op. 7, onde ela ainda não estava radicalmente problematizada. Ou seja, não se tratava simplesmente de uma questão da liberação do sistema tonal. Schönberg era um contrapontista, porque pensou as vozes de uma forma complementar. Ele havia levado a sério a independência das vozes. Isso implica a concepção de que uma voz tem que conter as notas, o ritmo, o acento, a extensão, o caráter etc. que a outra não tem. Ora, na medida em que uma se torna a negação rigorosa da outra, ocorrem duas coisas: por um lado, aquela se torna dependente desta, pois se estabelece entre elas uma relação. Trata-se de uma negação ostensiva, que aponta em direção ao objeto negado; e se ele não estiver lá, todo o seu sentido é perdido. Por outro lado, aquela não se comporta apenas

---

<sup>155</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 76.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 76.

como um mero ornamento ou um mero reflexo desta, mas, na medida em que lhe é oposta, adquire particularidade e caracteres próprios.

Complementaridade, nesse sentido, significa que o contraponto incorpora uma posição de negação frente ao *cantus firmus* e, através dela, recebe tudo aquilo que este último não possui. Assim, cria-se uma relação de dependência de uma voz para com a outra, dado que na ausência de tal relação, as duas não podem alcançar a completude. Mas possuir o que o outro não tem implica a elaboração de uma especificidade. O verde, por exemplo, é a cor complementar do vermelho, mas não é pelo fato de ser complementar que ele deixa de ter suas propriedades específicas. Deste modo, pode se falar de um momento de particularidade do contraponto. A complementaridade, enquanto negação ostensiva ou determinada, é a síntese da relação de dependência e de particularidade que se estabelece entre o contraponto e o *cantus firmus*.

#### 4.5 O envelhecimento da Música Nova (II)

Adorno terminou o curso de 1955 da seguinte forma:

Tudo o que posso fazer é esperar que um pouco do que eu disse forneça aos compositores que estão entre vocês algum motivo para reflexão, e que vocês percebam que introduzi o jovem Schönberg, não para promover uma volta a ele, e sim para, com a sua ajuda, rejuvenescer a Música Nova envelhecida.<sup>158</sup>

Quando se compara as análises adornianas com as produzidas por outros teóricos, percebe-se uma diferença que nem sempre é muito sutil. Não que a abordagem de Adorno seja menos precisa, mas em alguns momentos ela parece olhar para a partitura de uma certa distância; ele parece encarar aquele dilema, para mencionar Dahlhaus, de ter que escolher entre “a especulação e a abstração”.<sup>159</sup> Tal distanciamento, que de forma alguma significa um abandono, integra um movimento adorniano típico de afastamento e aproximação. Mas isso é promovido tendo em vista um objetivo específico: restituir o caráter vivo do fenômeno musical.<sup>160</sup> Em outras palavras, capturar o seu instante gestual, o traço de movimento que se

<sup>158</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 122.

<sup>159</sup> DAHLHAUS, C. *Progress and the avant garde*, p. 19. Abstração é utilizada no sentido hegeliano e aqui caracteriza alguém que limita a sua análise às áreas restritas, tais como a técnica composicional.

<sup>160</sup> “Como os intérpretes evitam derrotar os objetos da sua atenção? Tratando as obras não como os objetos reificados e petrificados em que se tornaram na era burguesa – onde os seus significados enigmáticos se tornaram quase inteiramente ocultos –, mas como meios dinâmicos e objetivos da experiência mimética ou estética” (GOEHR, L. *Doppelbewegung*, p. 27).

encerra na partitura. Mas uma tal aproximação da música não significa um ir além daquilo que ela oferece. Adorno não acrescentou uma semínima sequer à partitura. Ele só procurou interpretá-la como algo em movimento, como um campo de forças. No entanto, quando Adorno se deparou com um grupo de composições que pareciam se fechar a uma tal abordagem, se colocou para ele um problema quase que insuperável. O início da sua famosa preleção “Vers une musique informelle” (1961) registra maravilhosamente bem essa situação:

A minha reação às obras que eu mencionei [de Stockhausen: *Zeitmasse*, *Gruppen*, *Kontakte* e de Boulez: *Marteau* e a *Terceira sonata para piano*] é muito distinta daquela em relação a todo o desenvolvimento histórico que vai até o último Webern. Eu diria que a minha força imaginativa não consegue mais acompanhá-las do mesmo modo; eu não sou mais capaz – se me é permitido falar de uma forma tão arrogante – de, durante a audição, compor junto [*mitkomponieren*], como eu conseguia fazer com o *Trio de cordas* de Webern, que não é exatamente uma peça simples.<sup>161</sup>

Nessa situação, a questão mais importante está em saber se foi a filosofia da Música Nova ou a própria Música Nova que envelheceu. Adorno propôs então aos jovens compositores um olhar cuidadoso para o jovem Schönberg. Ao longo das suas análises, nos deparamos com uma profusão de maneiras de lidar e de cumprir as exigências do material que tinham chegado a antecipar o desenvolvimento do próprio compositor em até vinte anos. É como se Adorno guiasse uma visita à casa do jovem Schönberg e, ao abrir o seu depósito, se descortinasse diante dos seus ouvintes um estoque imenso de procedimentos, formas, caracteres, soluções de problemas, comportamentos etc. Diante de uma riqueza como essa, as pretensões deterministas da música serial se mostravam empobrecidas. Na comparação desses dois estoques, o que se apresenta na verdade é o próprio envelhecimento da música nova. Como vimos no capítulo II, ele tem várias faces, a social, a psicológica, a filosófica etc. Nas preleções sobre o jovem Schönberg, Adorno se concentrou apenas no aspecto musical do envelhecimento. Mas ao apresentá-lo, ele o fez de uma forma negativa, isto é, através de um exemplo do que seria uma música não envelhecida.

Adorno, portanto, com uma sinceridade que beirava o trágico, evidenciou o seu ponto de partida. E não poderia ser diferente. Ao apontar para o jovem Schönberg, Adorno tinha em mente o próprio conceito de progresso. É como se ele dissesse: a história da música nos presenteou com composições como essas do jovem Schönberg. Observem como elas são bem formadas, como são vivas, como se abrem para uma experiência espontânea. Por que eu deveria esperar menos da música produzida por vocês, jovens compositores? Adorno elevou o nível das expectativas musicais médias e anunciou num ato ostensivo que a regressão seria, na verdade,

---

<sup>161</sup> ADORNO, T. Vers une musique informelle (1961), p. 385.

se contentar com menos. Foi por isso que Adorno, ao final, pôde retomar a tese do envelhecimento, porque é ela que havia servido como pano de fundo para toda a preleção. O envelhecimento aqui é encarado como a incapacidade de produzir no material relações tão ricas e variadas como as que encontramos, por exemplo, no jovem Schönberg. Assim, Adorno colocou a Música Nova contra a parede, pois se o processo de racionalização que havia desembocado no serialismo impossibilitou uma tal relação como a que encontramos no jovem Schönberg, então o envelhecimento estava confirmado. Além de confirmado, ele se revelava como regressão.

No entanto, a ajuda que o jovem Schönberg podia fornecer ia além do mero tomar consciência. Seria importante lembrar que, assim como o serialismo foi um aprofundamento da lógica dodecafônica, o envelhecimento também mantém certas relações com as tendências regressivas do dodecafonismo. Tais tendências se efetivaram na petrificação “do fenômeno musical”,<sup>162</sup> ao transformá-lo de “entidade densa de significado em algo que simplesmente existe e é impenetrável para si mesmo”. A lógica do desenvolvimento musical, o processo de racionalização dos seus meios, conduziu a um enrijecimento do próprio fenômeno. Se ao falar dos produtos da técnica dodecafônica e do serialismo Adorno costumava qualificá-los como algo austero, rígido, intrincado e quase insuportável, a sua posição com relação ao jovem Schönberg era muito diferente. Vimos que ele recomendou a audição dessas peças como porta de entrada para a experiência da música nova, pois, diante delas, ninguém precisaria dispor do conhecimento de algum sistema ou método para compreendê-las. Quando olhamos em perspectiva para essas duas dimensões, o papel do jovem Schönberg fica ainda mais claro. Por um lado, existia um processo que se fechava cada vez mais para uma relação viva e significativa com a música. Por outro, havia uma música que desejava ser apreendida espontaneamente. Se fosse possível escolher um dos lados, não há dúvida de que vários compositores consequentes veriam naquilo que é trazido com essa espontaneidade muitos dos seus sonhos realizados. No entanto, não se estava diante de uma escolha, pois, como o próprio Adorno compreendeu, não era mais possível compor como o jovem Schönberg.<sup>163</sup>

Mas o que isso quer dizer? Estaria também o jovem Schönberg morto? O ponto central é que a técnica dodecafônica entregue a si mesma ou quando operada como uma receita, como

---

<sup>162</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 25.

<sup>163</sup> “Adorno não defende um retorno a uma época de ouro. Nunca houve uma: o passado em sua glória ou até mesmo por sua glória é, afinal, o passado que está por trás da condição catastrófica do seu presente. O aparente conservadorismo de Adorno é deliberadamente contraposto pela crítica dialética cada vez que ele usa o presente para mostrar tendências do passado e o passado para mostrar tendências do presente” (GOEHR, L. *Doppelbewegung*, p. 40).



algo pronto e acabado, produz o absurdo. Esse é o peso monstruoso da técnica. Ela imprime no material a sua marca e, embora contribua para tapar as brechas que o ouvido não havia conseguido por si só fechar, impõe ao objeto algo da sua rigidez e austeridade. Nenhum objeto passa por ela impune. Dito de outro modo, essa técnica tem uma força própria que, quando deixada a si mesma, consome o objeto e, como consequência, no lugar da música, ouve-se na verdade só o matracar da técnica. Ora, se é verdade que a correção em Schönberg não significa esterilidade e que, apesar de tudo, seu emprego da técnica se distancia consideravelmente do mero tagarelar dodecafônico, isso se deve ao fato de, no seu caso, a técnica não ter conseguido transformar os eventos musicais à sua imagem e semelhança. Esse “malogro” só faz sentido se pensarmos que ela tinha encontrado na experiência musical de Schönberg uma força que lhe era contrária, ou seja, algo que impedia que ela exercesse todo o seu poder e se expandisse infinitamente e cativasse todo o acontecimento musical. Essa proteção contra o absurdo só existia porque se conservara algo do jovem Schönberg, ou, dito de uma forma mais incisiva, era o próprio jovem Schönberg. Assim, o gesto schönberguiano – o gesto e não as suas configurações particulares – se apresentaria como “um gesto de escape e ruptura produzido no interior”<sup>164</sup> mesmo da racionalização progressiva e, portanto, poderia servir como um modelo, ou melhor, uma inspiração, para resistir ao “feitiço da dominação”.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>165</sup> ADORNO, T. *Minima Moralia*, p. 244.

## CONCLUSÃO

No início da sua primeira preleção (1955), Adorno afirmou que se concentraria na *experiência* que se registrara na música do jovem Schönberg. Qualquer um que já lidou com a filosofia de Adorno reconhece que o conceito de experiência está longe de ser um dos mais claros. Isso se deve à pluralidade de formas e significados que ele assume. Num livro, por exemplo, como a *Dialética Negativa*, que foi originalmente pensada como uma teoria da experiência espiritual, podemos encontrar uma enorme quantidade de tipos de experiência: experiência política, experiência temporal, experiência completa e irreduzível, experiência genuína, experiência metafísica, entre outras. Como Martin Jay bem observou, “o próprio Adorno nunca resolveu completamente a confusão de denotações e conotações que se prendem à palavra luminosa ‘experiência’.”<sup>1</sup>

Mas quando Adorno disse da sua pretensão de acessar a experiência que havia se manifestado na obra do jovem Schönberg, ele tinha um modelo bem específico em mente. Ele se torna claro, por exemplo, numa conferência proferida por Adorno no congresso da Sociedade Hegel (1958) em Frankfurt. Nessa conferência, cujo título é “O conteúdo da *experiência*”, suas intenções foram descritas da seguinte forma: “O interesse não está em saber como Hegel chegou subjetivamente a essa ou aquela doutrina, mas, num espírito hegeliano, em compreender a força dos fenômenos objetivos que se refletiram e se sedimentaram em sua filosofia”.<sup>2</sup> Na sequência ele diz: “Perguntar-se-á por aquilo que sua filosofia expressa como filosofia: o que sua substância possui de especial e que não se esgota nos resultados das ciências particulares.”<sup>3</sup> Um ano depois, em 1959, Adorno ofereceu um curso sobre a *Crítica da razão pura* de Kant. Ele introduziu da seguinte forma os seus objetivos:

Eu gostaria de fazer esse livro falar conosco. Eu gostaria de mostrar para vocês quais os interesses que as questões discutidas nele podem ter para nós hoje. E eu gostaria de descrever em detalhes as experiências que fundamentam este trabalho como realidades objetivas, como experiências que formam uma parte essencial da história da filosofia.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> JAY, M. Is Experience Still in Crisis?. *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 144.

<sup>2</sup> ADORNO, T. O conteúdo da experiência. *Três estudos sobre Hegel*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 135

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>4</sup> ADORNO, T. *Kant's Critique of pure reason (1959)*. Califórnia: Stanford University Press, 2001, p. 4.

Para além de toda a discussão infundável sobre o conceito de experiência, o que se apresenta aqui para nós é uma questão de método. Isso fica evidente com a seguinte afirmação: “O que eu gostaria de fazer é retraduzir esta filosofia; tirá-la de um sistema codificado e ossificado e transformá-la novamente num tipo de imagem que é o resultado de um exame contínuo de raio-X.”<sup>5</sup> O que estava em questão, portanto, era a compreensão “desta filosofia como um campo de forças”, isto é, “como alguma coisa na qual os conceitos abstratos, que entram em conflitos uns com os outros e que constantemente se modificam, representam, de fato, forças realmente vivas”.<sup>6</sup> Assim, compreender a experiência que se inscrevera na música do jovem Schönberg, assimilá-la como um campo de forças, significa entender que as forças que haviam atuado nela eram forças realmente vivas, atuais. As forças que haviam agido na música do jovem Schönberg eram também as que atuavam nas obras dos jovens compositores. Logo, resta saber quais forças eram essas e de que maneira elas determinavam a experiência representada pela sua música.

Seria importante aqui mergulharmos no fenômeno musical e percebermos a sua particularidade. De fato, quando nos aproximamos muito dele, ele parece não nos dizer nada: “uma linguagem que não comunica, que não fala de objetos nem da psicologia de seus enunciadores”.<sup>7</sup> Como faltam às notas musicais a intencionalidade da palavra, lhe falta também o momento de referência ao mundo. Assim, tudo passa a ser um jogo mais ou menos complexo de sons dirigidos somente à sensação. Mas se fossem apenas sons dirigidos à sensação, para que tantos esforços construtivos? Não seriam dispensáveis? Ou seja, frente a uma arte tão plenamente organizada como a música, “a alegria nas formas sonoras em movimento”<sup>8</sup> é um princípio muito abstrato. De uma certa distância, ela é tão assertiva que parece verdadeiramente declarar algo. De acordo com Schönberg, esse algo seria uma ideia que só poderia ser expressa pela música. Portanto, existe ali um conteúdo.

Disso se derivam duas coisas. Quando se pensa no material, a música se manifesta como algo vazio de sentido, irracional. Mas quando se pensa nos esforços construtivos que são empreendidos pelos compositores, ela se comunica como um objeto cheio de intenções. O que se revela na dinâmica desses dois momentos é tanto o seu caráter mimético quanto construtivo. Aquele deve ser entendido de uma forma bem concreta, na imagem de um camaleão. Assim como o animal, a música recebe a sua coloração de acordo com as influências às quais está

---

<sup>5</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 4.

<sup>7</sup> SAFATLE, V. A mais violenta das artes: expressão não-intencional e emancipação política a partir do romantismo musical, p. 29.

<sup>8</sup> ADORNO, T. Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik, p. 152.

submetida. Portanto, o seu comportamento específico estaria num meio termo entre o da expressão e o da não expressão. Ela é expressiva na medida em que expressa algo sem que, contudo, esse algo seja dado.

O caráter indeterminado dos sons musicais impõe à música a necessidade de organização dos seus momentos. Por outro lado, a sua estruturação racional se diferencia da de um objeto qualquer, na medida em que está implicada essa indeterminação. Em outras palavras, o elemento mimético da música, a sua capacidade inesgotável de se assemelhar, está numa relação dialética com a racionalidade que lhe organiza. A organização na música é sempre a tentativa de dar uma direção para o indeterminado. É claro que esse esforço pode ser atenuado quando se tem um sistema como a tonalidade. Nela, a capacidade mimética da música recua e, por consequência, os seus componentes adquirem uma objetividade quase linguística. Esse fenômeno foi observado por Schönberg, por exemplo, com relação ao acorde de sétima diminuta:

O acorde de sétima diminuta desempenhou um importante papel na música antiga. E em qualquer lugar onde uma dificuldade se fazia presente, servia-se então desse justiceiro taumaturgo que surgia cavalgando sobre todos os arreios [...]. Entretanto, ainda se reconhecia nele uma outra significação: era o acorde ‘expressivo’ daquela época. Onde se tratava de expressar dor, a excitação, a ira, ou, de um modo geral, qualquer outro sentimento impetuoso, lá se encontra ele, quase exclusivamente. [...] Esse hóspede insólito, inconstante, incerto, que estava hoje ali e amanhã acolá, domiciliou-se, aburguesou-se, converteu-se em um filisteu aposentado. [...] A um novo tempo, não tinha ele mais nada a dizer.<sup>9</sup>

Não nos deixemos confundir pela forma como o termo “expressivo” foi utilizado. O fenômeno descrito por Schönberg é o da fixação de um significado no acorde. Isso quer dizer que algo que, inicialmente, fora indeterminado, um complexo sonoro que não dizia nada, que era mudo, por assim dizer, num instante começou a falar. E o que ele diz é: dor, excitação, ira, ou qualquer outro sentimento impetuoso. E justamente por isso, por ter fixado uma determinada significação, era impossível utilizá-lo quando se pretendia mobilizar os acontecimentos musicais numa outra direção. Por isso, ele era considerado como um problema para os novos tempos. Schönberg tratou esse tipo de objetivação do significado com o termo *expressivo*. Mas, como para Adorno – e em certo sentido, até mesmo para Schönberg, principalmente em sua fase expressionista – o *expressivo* tinha a ver com a capacidade de mimetização, então, da sua perspectiva, esse fenômeno poderia ser descrito como perda de expressividade. Isso que ocorre de uma forma especial com o acorde de sétima diminuta representa uma tendência geral de todo o sistema musical. O que ele produz, além da organização dos sons, é uma domesticação, um

---

<sup>9</sup> SCHÖNBERG, A. *Tratado de Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001, p. 343.

aburguesamento do fenômeno sonoro.<sup>10</sup> Trata-se, portanto, daquele acontecimento que Weber observara tão bem na sua sociologia da música: a estereotipação do material.<sup>11</sup>

Se nós considerarmos os sons e os complexos sonoros como atores, então os sistemas impositivos teriam como característica a tentativa de atribuição de papéis determinados. Ora, um ator que só é capaz de realizar um papel é alguém que perdeu a capacidade de realizar outros. Se não é mais capaz disso, então é incapaz de atuar. Da perspectiva da expressão, entendida como o potencial de atuar, esses sons haviam se tornado como camaleões que não conseguem mais mudar de cor. Visto dessa forma, fica evidente a mudança realizada com a música nova. Nela, esse elemento indeterminado, a possibilidade de ser, de fato, o que quiser, de atuar em vários papéis, ganhou o palco principal e, com isso, ela se abriu à liberdade. Segundo Adorno, “a grande coisa sobre a Música Nova [...] é o fato de que ela saiu das barreiras civilizatórias seguras e predefinidas, e que tomou posse deste elemento caótico, este elemento que rompe com a convenção.”<sup>12</sup> Na música nova, depois de muito tempo, aquele elemento que tinha levado alguns teóricos a duvidarem do caráter expressivo da música e relegá-la ao plano da sensação vem à tona e forma substancialmente a sua experiência.

O fato é que, com a música nova, esse caráter mimético, enigmático, indomado tornara-se evidente. Numa certa perspectiva, ela deixou bem clara a natureza do próprio fenômeno musical. O problema é que quanto mais esse elemento caótico afluía, maior era o perigo de a música se tornar um caleidoscópio sonoro. Em outras palavras, a música, frente a esse elemento caótico, corria o risco de retornar ao “pré-artístico e ao bárbaro”.<sup>13</sup> A única forma de se contrapor a isso era através da construção:

Quando falamos hoje na música do princípio de construção, isso não significa nada mais do que o fato de o princípio da clareza [*Deutlichkeit*], da determinação exata de todos os acontecimentos musicais, ter se tornado total e, assim, se apresentar antes de qualquer outro acontecimento. Esta é, de fato, a função da abundância [*Fülle*], mas também do caótico, do que está sob pressão, do ainda não formado.<sup>14</sup>

A organização completa dos momentos musicais, a formação de seus mínimos detalhes era uma exigência imposta pelo próprio material.<sup>15</sup> Nesse sentido, compor seria um procedimento, no qual o momento difuso se equilibra com a diferenciação e riqueza de relações. Ou seja, quanto

---

<sup>10</sup> “De certa forma, o que as obras de arte submetidas à comunicação perdem é sua condição de espaço expressivo” (SAFATLE, V. *A mais violenta das artes: expressão não-intencional e emancipação política a partir do romantismo musical*, p. 29).

<sup>11</sup> Cf. WEBER, M. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*, p. 85.

<sup>12</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 116.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>15</sup> Cf. BARBOSA, R. T. W. *Adorno e a dialética da expressão na música*, p. 171-186.

mais o material se apresenta como algo caótico, maior a força necessária para organizá-lo. Logo, a abundância, a profusão de relações está diretamente ligada ao que é composto. Assim, “se desde o começo a segurança está garantida, então os princípios construtivos na música não têm nenhum sentido.”<sup>16</sup>

Aquilo que comumente se chama de construtivismo na Música Nova está portanto numa relação íntima com aquilo que se lhe opõe, o difuso e o caótico. Quando esses dois momentos se separam, o resultado é o empobrecimento e a falta de sentido. O esforço construtivista, no seu isolamento, produz o absurdo denunciado por Boulez: ele se torna aquilo que descrevemos como o tagarelar incessante da técnica. Por outro lado, o momento difuso deixado por si mesmo gera uma massa sonora que se move no tempo, mas que não estabelece nenhuma relação substancial com ele. Em qualquer um dos dois cenários, estaríamos diante de algo insuficiente, mal elaborado. Podemos estabelecer a seguinte sentença: na música, os princípios construtivos só possuem sentido na medida em que são empregados em função do elemento caótico. Chegamos assim às duas forças existentes que estão por trás da música nova. Entender a atualidade do jovem Schönberg, portanto, significa compreender como a força representada pelos princípios construtivos e a força caracterizada por nós como o caótico, mas que também poderia muito bem ser entendida como o mimético, se apresentam e marcam definitivamente a sua música.

Para perceber como essas duas forças – que, num certo sentido, valem como a lei de formação da Música Nova – são efetivas na música da juventude de Schönberg, basta observarmos com atenção alguns momentos específicos que já destacamos no capítulo anterior, como, por exemplo: o acorde de “Erwartung”, o gesto de interrupção ligado a ele, a relação de Schönberg com a tonalidade, o fortalecimento do tipo *Scherzo*, o acorde de nona, o *Abgesang*, o exterritorial, aquilo que, mais tarde, será denominado por Adorno de *Störung*. Ora, o que são esses desvios? Na *Filosofia da nova música*, eles foram tratados como “manchas que se introduzem contra a vontade do compositor”.<sup>17</sup> Se nos é permitido fazer uma comparação, diríamos que esses momentos são como uma erupção, um acontecimento explosivo no qual aquilo que estava retido aflora violentamente, ou, como foi colocado por Safatle, são “quebras que fornecem uma tensão interna à forma”, que mostram “à forma que ela sempre será assombrada por algo de informe”.<sup>18</sup> Pensemos, por exemplo, no adágio de *Verklärte Nacht*. O

<sup>16</sup> ADORNO, T. *Der junge Schönberg* (1955), p. 117.

<sup>17</sup> ADORNO, T. *Filosofia da nova música*, p. 40.

<sup>18</sup> SAFATLE, V. *A mais violenta das artes: expressão não-intencional e emancipação política a partir do romantismo musical*, p. 39.

seu tema se impõe ao decurso musical; ninguém sabe exatamente de onde ele veio e para onde ele pode ir. O mesmo pode ser dito do acorde de “Erwartung”, que recebe o seu sentido justamente da sua não derivação direta dos modelos tradicionais. Trata-se de momentos absolutos que, a princípio, se fecham a uma relação imediata com o que lhes antecede e precede.

Se a análise de Adorno foi bem-sucedida em algo, isso se deve sobretudo a que ela nos mostra como a riqueza de relações da música de Schönberg havia estado estreitamente ligada à necessidade de fazer com que esses momentos exterritoriais tivessem consequências para toda a estrutura musical, ou seja, que não permanecessem isolados e sim inseridos na forma musical. Portanto, podemos dizer que os princípios construtivos que encontramos na música do jovem Schönberg surgem da necessidade de integrar esses elementos dissociados e diferenciados. Aquilo que Adorno atribuiu a Berg se aplica perfeitamente ao jovem Schönberg: “o esforço interminável de toda a sua vida consistiu na verdade em enfrentar e domar este momento caótico de diferenciação”.<sup>19</sup>

Não é por acaso que na sua análise do op. 47, uma obra cuja lei de formação se ergue do solo desses momentos de desvio, Adorno disse que, nela, Schönberg ambicionara a *verbindliche Unverbindlichkeit*.<sup>20</sup> Ou seja, a dificuldade apresentada por essa peça estaria no fato de que nela Schönberg tinha se esforçado por fazer com que aquilo que não estava integrado e não se ligava sem mais a um outro aparecesse no decurso musical de uma forma necessária e coerente. O que se manifestou de uma forma extrema e pura no op. 47 era o problema que havia estado por trás dessas peças da juventude de Schönberg. Interpretá-las como um campo de forças significa nada mais do que entendê-las como um embate constante entre o *verbindlich* e o *unverbindlich*, entre o construtivo e o caótico, entre a razão e a mimese. A música nova, ao evidenciar essas duas forças e expor a verdadeira natureza do fenômeno musical, o seu caráter enigmático, nos permitiu uma posição mais apropriada para apreciarmos a experiência da música do jovem Schönberg. É nesse sentido que ele continua a nos falar e a ser relevante, pois o desenvolvimento posterior revelou aquilo que se antecipara nela. Na medida em que as forças internas da obra se apresentaram como forças realmente vivas e atuais, como forças que impulsionavam a música atual, o jovem Schönberg não era apenas jovem, mas também carregava consigo os impulsos do novo, e isso ocorreu independentemente do material tonal, com o qual trabalhara.

<sup>19</sup> ADORNO, T. *Kriterien der neuen Musik* (1957), p. 369.

<sup>20</sup> ADORNO, T. *Arnold Schönberg: Phantasie für Geige mit Klavierbegleitung op. 47*, p. 317.

Um último aspecto que gostaríamos de considerar está relacionado com essas manchas compositivas. Em 1909, Schönberg iniciou uma série de correspondências com Busoni a respeito do seu op. 11. Depois de ser questionado por conta de um suposto esquecimento do público cooperante, ele procurou se justificar com a ideia de que, embora não tivesse pensado no público, este não teria sido esquecido:

Com toda criação e reprodução, este é o mesmo processo, desde que seja feito de forma intuitiva; sem cálculos, mas com o sentido pleno de nossas condições e relações humanas. A partir disso, criamos, pretendemos apenas representar a nós mesmos, mas, ao mesmo tempo, cumprir aqueles deveres que o nosso próximo nos impõe.<sup>21</sup>

O que está por trás dessa afirmação é a convicção de que o compositor, no seu contato individual com o material, sem pensar em nada a não ser nele mesmo e nas exigências da própria composição, se encontra com o seu público: “E quanto mais intensa for a relação do criador com o estado do público em geral [...], maior será o círculo daqueles aos quais se destina”<sup>22</sup>

Ao falar da relação do criador com o estado do público em geral, Schönberg tinha em mente certas condições psicológicas, principalmente as que dizem respeito ao inconsciente e todas as representações envolvidas no seu expressionismo. Mas quando olhamos para os momentos eruptivos que se manifestam na música do jovem Schönberg, é difícil não pensar que algo desse anseio comunicativo se realiza nessas aparições. O que queremos dizer é que Schönberg se comunica com o seu público, com a humanidade em geral, não por replicar um estado psicológico ou emotivo que englobaria a todos, mas por mobilizar a sua música em função daquilo que não está integrado. Ora, o que é o não integrado? Aquilo que é estranho à racionalidade da peça. Algo que frente aos eventos principais possui uma característica accidental. Ou seja, trata-se de um elemento que não se submete sem mais a essa racionalidade; um elemento que resiste a ela. Essa matéria, que da perspectiva dos procedimentos exclusivamente racionais é impura, aponta para aquilo que fica para trás no progresso técnico. Se através do material o compositor entra em contato com a sociedade, já que ele é história sedimentada, então, ao ter acolhido na sua composição o *unverbindlich*, Schönberg deu voz aos esquecidos nos escombros do esclarecimento.

É da capacidade ou não de fazer soar esse resto que surge a grande questão da música dos jovens compositores. Num texto de 1957, *Kriterien der neuen Musik*, Adorno afirmou que o surgimento de um modernismo que desmentia uma postura verdadeiramente vanguardista,

---

<sup>21</sup> SCHÖNBERG, A. *Schönberg, A to Busoni, Ferruccio - 1909.07.20.*

<[http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id\\_letters=106&action=view&sortieren=id%20DESC&vonBis=0-19](http://archive.schoenberg.at/letters/letters.php?id_letters=106&action=view&sortieren=id%20DESC&vonBis=0-19)>. Acesso em: 05/08/2021.

<sup>22</sup> *Ibidem.*



um modernismo envelhecido, não estaria necessariamente vinculado à diminuição da força compositiva, pois existiam compositores tão dotados quanto quarenta anos atrás. Ele teria a ver com “o fato de que o material compositivo já não continha em si os elementos de tensão que uma vez o haviam penetrado como críticos”.<sup>23</sup> Obviamente, Adorno não deixa de mencionar, na sequência, o comportamento passivo dos jovens compositores. No entanto, se o próprio material deixou de comunicar tensão, então o elemento mimético recuara em prol dos princípios construtivos. Com o aumento da racionalidade musical e a determinação de todos os seus momentos, se tornou cada vez mais improvável a aparição do *unverbindlich*, do exterritorial. Mas se esse impedimento se baseava no próprio material, como Adorno dá a entender, então a própria possibilidade de dar voz àquilo que sobrevive como resto do processo de racionalização se encontra ameaçada. Ocorre aqui aquilo que Adorno, lembrando o filósofo Theodor Haecker, descreve como uma situação na qual não é mais permitido às pessoas pronunciar algo sobre a sua própria condição.<sup>24</sup> Nessa conjuntura, “deve-se, portanto, literalmente e sem o tipo de conforto de não poder permanecer dessa maneira, considerar a possibilidade do seu emudecimento [...] talvez a única música possível seja aquela que se meça por este extremo, o seu próprio emudecimento.”<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> ADORNO, T. Musik und Technik, p. 209.

<sup>24</sup> ADORNO, T. Das Altern der Neuen Musik, p. 166.

<sup>25</sup> ADORNO, T. Schwierigkeiten. *Impromptus*, p. 113.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Aesthetic Theory*. Trad. Robert Hullot-Kentor. Minnesota: University Minnesota Press, 1998. 416 p.

\_\_\_\_\_. *As estrelas descem à Terra: a coluna de astrologia do Los Angeles Times: um estudo sobre superstição secundária*. Trad. Pedro Rocha de Oliveira. São Paulo: Editora Unesp, 2008. 200 p.

\_\_\_\_\_. *Aspectos do novo radicalismo de direita*. Trad. Felipe Catalani. São Paulo: Editora Unesp, 2020. 104 p.

\_\_\_\_\_. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Cambridge: Polity Press, 2002. 288 p.

\_\_\_\_\_. *Berg: o mestre da transição mínima*. Trad. Mario Videira. São Paulo: Editora Unesp, 2010. 286 p.

\_\_\_\_\_; BENJAMIN, W. *Correspondência: 1928-1940*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012. 487 p.

\_\_\_\_\_; BERG, A. *Correspondence*. Trad. Wieland Hoban. Cambridge: Polity Press, 2005. 168 p.

\_\_\_\_\_; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. 224 p.

\_\_\_\_\_. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. 352 p.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. Trad. Verlaine Freitas. São Paulo: Editora Unesp, 2015. 238 p.

\_\_\_\_\_; LEPPERT, R (Ed.). *Essays on Music*. Trad. Susan H. Gillespie. Berkeley: University of California Press, 2002. 743 p.

\_\_\_\_\_. *Estudos sobre a personalidade autoritária*. Trad. Virginia Helena Ferreira da Costa (Org.), Francisco López Toledo Corrêa, Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora Unesp, 2019. 596 p.

\_\_\_\_\_. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011. 165 p.

\_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. Edição em vinte volumes preparada por Rolf Tiedemann com a colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970-1986. Nova edição em 2003.

\_\_\_\_\_. *Indústria cultural*. Trad. Vinícius Marques Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020. 285 p.

- \_\_\_\_\_. *In Search of Wagner*. Trad. Rodney Livingstone. New York: Verso, 2005. 148 p.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à Sociologia*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Editora Unesp, 2008. 358 p.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 419 p.
- \_\_\_\_\_. *Kant's Critique of Pure Reason (1959)*. Trad. Rodney Livingstone. California: Stanford University Press, 2001. 250 p.
- \_\_\_\_\_. *Kierkegaard: Construção do estético*. Trad. Álvaro L. M. Valls. São Paulo: Editora Unesp, 2010. 379 p.
- \_\_\_\_\_. *Kranichsteiner Vorlesungen*. Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen, v.17. Berlim: Suhrkamp, 2014. 671 p.
- \_\_\_\_\_. *Lectures on Negative Dialectics*. Trad. Rodney Livingstone. Cambridge: Polity Press, 2008. 352 p.
- \_\_\_\_\_. *Mahler: A Musical Physiognomy*. Trad. Edmund Jephcott. Chicago: University of Chicago Press, 1996. 188 p.
- \_\_\_\_\_. *Minima moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. 261 p.
- \_\_\_\_\_. *Night Music*. Ed. R. Tiedemann. Trad. Wieland Hoban. Calcutta: Seagul Books, 2009. 473 p.
- \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. 177 p.
- \_\_\_\_\_. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995. 259 p.
- \_\_\_\_\_. *Para a metacrítica da teoria do conhecimento: estudos sobre Husserl e as antinomias fenomenológicas*. Trad. Marco Antonio dos Santos Casanova. São Paulo: Editora Unesp, 2015. 375 p.
- \_\_\_\_\_. *Primeiros escritos filosóficos*. Trad. Verlaine Freitas. São Paulo: Editora Unesp, 2018. 500 p.
- \_\_\_\_\_. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ed. Ática, 1998. 286 p.
- \_\_\_\_\_. *Philosophy of New Music*. Trad. Robert Hullot-Kentor. Minnesota: University of Minnesota Press, 2006. 208 p.
- \_\_\_\_\_. *Quasi una fantasia*. Trad. Eduardo Socha. São Paulo: Editora Unesp, 2018. 449 p.

\_\_\_\_\_. *Quasi una Fantasia: essays on Modern Music*. Trad. Rodney Livingstone. London: Verso, 1998. 336 p.

\_\_\_\_\_. *Sem diretriz: Parva aesthetica*. Trad. Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021. 273 p.

\_\_\_\_\_; COHN, G. (Org). *Adorno: Sociologia*. Trad. Flávio R. Kothe, Aldo Onesti, Amélia Cohn. São Paulo: Editora Ática, 1986. 208 p.

\_\_\_\_\_. *Sound figures*. Trad. Rodney Livingstone. California: Stanford University Press, 1999. 248 p.

\_\_\_\_\_. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008. 555 p.

\_\_\_\_\_. *Três estudos sobre Hegel*. Trad. Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora Unesp, 2013. 253 p.

\_\_\_\_\_; LONITZ, H. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Nachgelassene Schriften. Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften. v. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. 399 p.

ALMEIDA, J. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007. 320 p.

\_\_\_\_\_; BADER, W. (Orgs.) *Pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 224 p.

ADAMS, C. Techniques of Rhythmic Coherence in Schoenberg's Atonal Instrumental Works. *The Journal of Musicology*, California, v. 11, n. 3, p. 330-356, Summer 1993.

BACH, C. Ph. E. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado: Berlim 1753-1761*. Trad. Fernando Cazarini. Campinas: Ed. Unicamp, 2009. 456 p.

BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Poesias Reunidas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. 574 p.

BARBOSA, R. T. W Adorno e a dialética da expressão na música. *Artefilosofia*, v. 15, Edição especial, p. 171-186, dezembro 2020.

BATTEUX, C. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. Trad. Natalia Maruyana. São Paulo: Humanitas e Imprensa Oficial do Estado, 2009. 168 p.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.116. (Obras Escolhidas, v. 1). 257 p.

\_\_\_\_\_. *O anjo da história/Walter Benjamin*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. 264 p.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. 1168 p.

BERG, A. *Pro mundo – pro domo: The writings of Alban Berg*. Bryan R. Simms (Ed.). Oxford: Oxford University Press, 2017. 464 p.

\_\_\_\_\_. *Schönberg's Gurrelieder (Führer)*. Viena: Universal, 1913. 56 p.

BOULEZ, P. *A música hoje*. Trad. Reginaldo de Carvalho, Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002. 152 p.

\_\_\_\_\_. *A música hoje 2*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1992. 136 p.

\_\_\_\_\_. *Apontamentos de aprendiz*. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 2008. 344 p.

\_\_\_\_\_. *Pierre Boulez: escritos seletos*. Trad. Artur Morão. Porto: Empresa Diário do Porto, 2012. 452 p.

BOYÉ, P. *L'expression musicale mise au rang des chimères*. Genebra: Minkoff, 1973. 358 p.

BRECHT, B. *Teatro dialético: Ensaios*. Trad. Florian Geyer et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. 283 p.

BUELOW, G. Affects, theory of the. *Grove Music Online*, 2001.

BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 252 p.

BUSONI, F. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Insel-Verlag: Leipzig, 1916. 60 p.

CARPENA, L. B. 'Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos 'Affecten' (Johann Mattheson, 1713)': Tradução e breve introdução. *Revista Música, [S.l.]*, v. 13, n. 1, 219-241, junho 2012.

CATANZARO, T. *Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950-70*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018. 248 p.

Cone, Edward T. Sound and Syntax: An Introduction to Schoenberg's Harmony. *Perspectives of New Music*, Seattle, v. 13, n. 1, p. 21-40, autumn - winter 1974.

DAHLHAUS, C. *Schoenberg and the new music: essays by Carl Dahlhaus*. Trad. Derrick Puffett e Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 316 p.

DOOHM, S. M. *Adorno: a biography*. Trad. Rodney Livingstone. Cambridge: Polity Press, 2005. 667 p.

\_\_\_\_\_(ed.). *Adorno-Portraits: Erinnerungen von Zeitgenossen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. 399 p.

DUARTE, R. *Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993. 205 p.

\_\_\_\_\_. *Adornos. Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: UFMG, 1997. 190 p.

\_\_\_\_\_. *Adorno/Horkheimer e a Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 72 p.

\_\_\_\_\_ (org.) *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos, 2005. 384 p.

DYSON, G., & DRABKIN, W. Chromatic. *Grove Music Online*, 2001.

EARLE, B. Taste, Power, and Trying to Understand Op. 36: British Attempts to Popularize Schoenberg. *Music & Letters*, Oxford, v. 84, n. 4, p. 608-643, Nov. 2003.

FARIA, E. *Dicionário Latino-Português*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1967. 1297 p.

FORTE, A. *The Atonal Music of Anton Webern*. New Haven: Yale University Press, 2014. 416 p.

FOSTER, R. *The Recovery of the Experience*. Albany: State University of New York Press, 2007. 236 p.

FREUD, S. *Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 640 p.

FRIEDLÄNDER, W. Musikalische Alchimie. *Frankfurter Hefte*, April 1952, p. 261.

FRISCH, W. *German modernism: Music and the arts*. California: University of California Press, 2005. 336 p.

\_\_\_\_\_. Music and Jugendstil. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 17, n. 1, p. 138-161, Autumn 1990.

\_\_\_\_\_ (ed). *Schoenberg and his world*. Princeton: Princeton University Press, 1999. 364 p.

\_\_\_\_\_. *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893-1908*. Berkeley: University of California Press, 1993. 350 p.

FULBROOK, M. *A History of Germany 1918-2014: The divided Nation*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2015. 390 p.

GROUT, D.; PALISCA, C. *História da música ocidental*. Trad. Ana Luisa Faria. Lisboa: Gradiva, 2001. 762 p.

GOEHR, L. *Elective Affinities: Musical essays on the history of aesthetic theory*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2008. 386 p.

GRIFFITHS, P. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. 208 p.

\_\_\_\_\_. *Enciclopédia da Música do século XX*. São Paulo, Martins Fontes, 1995. 280 p.

HAILEY, C. *Alban Berg and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2010. 392 p.

HANSLICK, E. *Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. 180 p.

HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008. 552 p.

HUHN, T. (org.). *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 444 p.

IDDON, M. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 355 p.

IMPETT, J. *Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought*. Abingdon: Routledge, 2019. 570 p.

JAY, M. *A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Contraponto, 2008. 454 p.

\_\_\_\_\_. *As ideias de Adorno*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1995. 176 p.

\_\_\_\_\_. *Is Experience Still in Crisis?. The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. cap. 5, p. 129-147.

JIMENEZ, M. *Para ler Adorno*. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1977. 216 p.

KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Trad. Álvaro Cabral, Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2015. 304 p.

KANT, I. *Ideia de uma História universal de um ponto de vista cosmopolita*. Trad. Rodrigo Naves; Ricardo Ribeiro Terra. São Paulo: Martins Fontes, 2016. 184 p.

KLEIN, R.; KREUZER, J. *Adorno Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: J.B Metzler, 2011. 568 p.

\_\_\_\_\_. *Crítica filosófica como problema da musicologia: Sobre a recepção de Adorno por Carl Dahlhaus exemplificada através do “Ensaio sobre Wagner”*. *Revista Música e Filosofia*, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 109-129, outubro 2017.

\_\_\_\_\_; MAHNKOPF, C.-S. (org.), *Mit den Ohren denken*. Adornos Philosophie der Musik. Frankfurt am Main: Surhkamp, 1998. 446 p.

KLEINMICHEL, R. *Götterdämmerung: Klavierauszug zu zwei Händen*. Mainz: Schott, 1893. 241 p.

\_\_\_\_\_. *Tristan and Isolde piano arrangement*. New York: Schirmer, 1906. 439 p.

KOLISCH, R. Tempo and Character in Beethoven's Music. *The Musical Quarterly*, Oxford, vol. 77, n. 1, p. 90-131, Spring 1993.

KŘENEK, E. Neue Sachlichkeit in der Musik. *Internationale Revue i 10*, Amsterdam, v. 1, n.6, p. 216-218, junho 1927.

LEIBOWITZ, R. *Schoenberg*. Trad. Hélio Ziskind. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. 174 p.

\_\_\_\_\_. *Schoenberg and his School: the contemporary stage of the language of music*. Trad. Dika Newlin. New York: Philosophical Library, 1975. 305 p.

LOOS, A.; MILLER, B; WARD, M. (ed). Ornament and crime. *Crime and Ornament: The arts and Popular Culture in the Shadow of Adolf Loos*. Toronto: YYY Books, 2002, cap. 4, p. 36-42.

LOUREIRO, I. *A Revolução Alemã, 1918-1923*. São Paulo: Editora Unesp, 2005. 185 p.

LUSSY, M. *Musical expression, accents, nuances, and tempo, in vocal and instrumental music*. London: Novello; Ewer, 1890. 252 p.

MAHLER, A. M. *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*. Amsterdam: Allert de Lange Verlag, 1940. 250 p.

MAHNKOPF, C.-S. Adorno in Kranichstein. *Musik & Ästhetik*, Stuttgart, 18. Jahrgang, n. 71, p. 105-110, Juli 2014.

\_\_\_\_\_. Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion. *Musik & Ästhetik*, Stuttgart, 6. Jahrgang, n. 21, p. 49-68, Januar 2002.

\_\_\_\_\_; DANUSER, H; MÜNKLER, H (ed.). Musikalische Zukunft heute. Oder: Was heisst musikalische Dekonstruktion? *Zukunftsbilder. Richard Wagners*. Schliengen: Argus, 2002, cap. 7, p. 241-256.

\_\_\_\_\_. Nochmals Materialfortschritt. *Musik & Ästhetik*, Stuttgart, 18. Jahrgang, n. 69, p. 110-113, Januar 2014.

\_\_\_\_\_. *Kritische Theorie der Musik*. Weilerswist-Metternich: Velbrück Wissenschaft, 2006. 294 p.

MENEZES, F. *Apoteose de Schoenberg. Tratado sobre as Entidades Harmônicas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. 452 p.



\_\_\_\_\_. Arnold Schönberg e a hegemonia do pensado. *Pensamento alemão no século XX. Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil*, volume III. São Paulo: Cosac Naify, 2013, cap.7, p. 135-161,

\_\_\_\_\_. *Música maximalista*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006. 552 p.

MORELLET, A. De l'expression en musique et de l'imitation dans les arts. *Mélanges de littérature et de philosophie du 18e siècle. Tome IV*. Paris: Lepetit Librairie, 1818. 51 p.

MORSS, S. B. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Trad. Nora Rabotnikof Maskivker. México: Siglo Veintiuno Editores, 1981. 384 p.

NELSON, R. Schoenberg's Variation Seminar. *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 50, n. 2, p. 141-64, abril 1964.

NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. 466 p.(Coleção os Pensadores).

PADDISON, M. *Adorno's aesthetics of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 392 p.

\_\_\_\_\_. Der Komponist als Kritischer Theoretiker. Brian Ferneyhoughs Ästhetik nach Adorno. *Musik & Ästhetik*, Stuttgart, 3. Jahrgang, n. 10, p. 95-100, abril 1999.

PISK, P. Memories of Arnold Schoenberg. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, v. 1, n. 1, p. 39-44, janeiro 1976.

REDLICH, H.F. *Alban Berg. The man and his music*. Nova Iorque: Abelard-Schuman, 1957. 316 p.

\_\_\_\_\_. REDLICH, H. Der große Unzeitgemäße. Gedanken zu Arnold Schönbergs 60. Geburtstag. "23" *Eine Wiener Musikzeitschrift*, Áustria, v. 1, n. 15/16, p. 4-8, oktober 1934.

REICH, W. *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1974. 264 p.

ROSEN, C. *Arnold Schoenberg*. New York: Viking Press, 1975. 128 p.

RUFER, J. *Composition with twelve notes*. Londres: Rocklife, 1954. 186 p.

\_\_\_\_\_. *Das Werk Arnold Schönbergs*. Kassel: Bärenreiter, 1959. 207 p.

SAFATLE, V. A mais violenta das artes: expressão não-intencional e emancipação política a partir do romantismo musical. *Artefilosofia*, v. 13, n. 24, p. 26-65, julho 2018.

\_\_\_\_\_. Sublime por atrofia. *Mutações o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, cap. 21, p. 383- 407.

SAID, E. *On late style: music and literature against the grain*, New York: Vintage, 2007. 208 p.

SCHÖNBERG, A. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction on Form (Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation und Formenlehre)*. Trad. C. M. Cross e S. Neff. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994. 135 p.

\_\_\_\_\_; Auner, J (Ed.). *A Schoenberg Reader: documents of a life*. New Haven: Yale University Press, 2003. 460 p.

\_\_\_\_\_. *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*. Mainz: Schott, 1957. 230 p.

\_\_\_\_\_. *Exercícios Preliminares em Contraponto*, Trad. Leonard Stein. São Paulo: Via Lettera, 2004. 248 p.

\_\_\_\_\_. *Fundamentals of Musical Composition*. Edição de Gerald Strang and Leonard Stein. London: Faber and Faber, 1967. 240 p.

\_\_\_\_\_. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seinemann. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. 276 p.

\_\_\_\_\_. *Funções Estruturais da Harmonia*. Trad. Leonard Stein. São Paulo: Via Lettera, 2004. 224 p.

\_\_\_\_\_. *Grundlagen der musikalischen Komposition*, trans. Rudolf Kolisch, ed. Rudi Stephan, Viena: Universal Edition, 1979. 227 p.

\_\_\_\_\_. *Harmonielehre*. Viena: Universal Edition, 1922. 542 p.

\_\_\_\_\_. *Models for beginners in composition: music examples*. New York: G. Schirmer, 1943. 224 p.

\_\_\_\_\_. *Sämtliche Werke*. Edição em vinte e nove volumes preparada por Josef Rufer com a colaboração de Carl Dahlhaus, Richard Hoffmann, Rudolf Kolisch, Leonard Stein, Eduard Steurmann, Ivan Vojtech, Reinhold Brinkmann e Rudolf Stephan sob os auspícios da Akademie der Künste, Berlim. Mainz: B. Schott's Söhne; Viena: Universal Edition, 1966-2016.

\_\_\_\_\_; RAUCHHAUPT, U (ed.). *Schoenberg, Berg, Webern. The String Quartets: A Documentary Study*. Hamburg: Deutsche Grammophon Gesellschaft, 1971. 157 p.

\_\_\_\_\_. *Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*. Ed. Anna Maria Morazzoni. Mainz: Schott, 2007. 575 p.

\_\_\_\_\_. *Structural Functions of Harmony*. New York: Norton, 1968. 224 p.

\_\_\_\_\_. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Edição de Leonard Stein. Tradução de Leo Black. Berkeley: University of California Press, 1984. 559 p.

\_\_\_\_\_. *Phantasy for Violin with piano accompaniment, op. 47*. New York: Peters Corporation, 1952. 15 p.

\_\_\_\_\_; STEIN, L (ed.). *Preliminary Exercises in Counterpoint*. London: Faber and Faber, 1963. 246 p.

\_\_\_\_\_. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Trad. P. Carpenter e S. Neff. Bloomington: Indiana University Press, 2006. 343 p.

\_\_\_\_\_. *Theory of Harmony*. Trad. Roy E. Carter. Berkeley: University of California Press, 1978. 440 p.

\_\_\_\_\_. *Tratado de Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001. 579 p.

SIMMS, B. *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 286 p.

SOCHA, E. Música informal. Perspectivas atuais do conceito adorniano. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 139, p. 133-156, Abril 2018.

\_\_\_\_\_. SOCHA, E. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. 328 f. Tese (Doutorado em Filosofia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-12012016125616/publico/2015\\_EduardoSocha\\_VOrig.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-12012016125616/publico/2015_EduardoSocha_VOrig.pdf)>. Acesso em: 05 jul. 2021.

STEIN, D. The Expansion of the Subdominant in the Late Nineteenth Century. *Journal of Music Theory*, Durham, v. 27, n. 2, p. 153-180, Autumn 1983.

STOCKHAUSEN, K. ... how time passes ... *Die Reihe, [S.l.]*, v. 3, n. 1, p. 10-43, abril 1955.

STRAVINSKY, I. *Poética musical em 6 lições*. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. 128 p.

STUCKENSCHMIDT, H. *La música del Siglo XX*. Trad. María Calonge e Javier Torrente. Madrid: Biblioteca para el Hombre Actual, 1960. 255 p.

\_\_\_\_\_. *Schönberg: vida, contexto, obra*. Madrid: Alianza Editorial, 1991. 490 p.

TOMÁS, L. *À procura da música sem sombra: Chabanon e a autonomia da música no século XVIII*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. 163 p.

WEBER, M. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Trad. Leopoldo Waizbort. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. 168 p.

WEBERN, A. *O caminho para a música nova*. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984. 211 p.

WELLESZ, E. *Arnold Schoenberg*. London: Dent, 1925. 288 p.

WELLMER, A. Can we still learn anything from Adorno's aesthetics today? *Boletín de Estética*, Buenos Aires, n. 11, p. 49-80, agosto 2009.

\_\_\_\_\_. On Music and Language. *Identity and Difference. Essays on Music, Language and Time*. Collected Writings of the Orpheus Institute, Leuven University Press, 2004, cap. 3, p. 71-93.

\_\_\_\_\_. *Versuch über Musik und Sprache*. Munique: Hanser, 2009. 324 p.

ZEMLINSKY, A. Jugend – Erinnerung. *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag, 13. September 1934*. Viena: Universal Edition, 1934, p. 33–35. Disponível em: <<https://www.schoenberg.at/index.php/de/1934-alexander-zemlinsky-jugend-erinnerungen>>.

Acesso em: 27 dez.2021.

ZUPANCIC, J. Geehrt, gefürchtet, missverstanden. Theodor W. Adorno im Spiegel der westdeutschen Musikkritik (1949–1961). Gesellschaft für Musikforschung (Org.): *Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog*. Mainz: Schott Music, 2016, p. 1–8.

## APÊNDICE A – Der junge Schönberg noch einmal

“A arte autêntica do passado, que atualmente tem que se velar, não é assim sentenciada. As grandes obras esperam.”<sup>861</sup> A frase inicial da subseção “Relação com a tradição” da *Teoria estética* é inteiramente adequada não só para descrever o jovem Schönberg, como também o Adorno tardio. Com relação a este, ao contrário do que ele mesmo parece ter sugerido em 1963, ao dizer que as suas críticas teriam contribuído de alguma forma para o desenvolvimento até então da música mais recente<sup>862</sup>, a sua real influência nas mentes dos compositores permanece muito discutível. A recepção das suas ideias parece não ter gerado nenhum fruto direto e duradouro entre aqueles com os quais debatia. Mahnkopf recorda, por exemplo, do caso de Heinz-Klaus Metzger, com quem Adorno “estabeleceu um contato estreito” e “discutiu sobre o estado mais avançado da composição”.<sup>863</sup> Apesar disso, por fim, Metzger teria se distanciado do espírito da filosofia adorniana, voltando-se para Cage:

Metzger, que como um intelectual dos anos 1950 e 1960 estava intimamente envolvido no desenvolvimento quase expansivo da Música Nova e também interveio nele, se afastou cada vez mais dos desenvolvimentos mais recentes da composição contemporânea e persistiu no papel de testemunha de uma era passada.<sup>864</sup>

Algo semelhante ocorreu com os próprios compositores com os quais Adorno procurou estabelecer um diálogo:

Stockhausen se encontra, desde o fim dos anos 1960, em um delírio estético com implicações políticas questionáveis. O vencedor do Prêmio Adorno de 2003, Ligeti, no início dos anos 1970, se afastou da vanguarda e se voltou para o Pós-moderno pluriestilístico. Dieter Schnebel, o conceitualista alemão mais consequente, é de fato aquele que, como escritor de assuntos relacionados à música, escreveu as coisas mais importantes após a morte de Adorno [...], posteriormente, aceitou sem resistências a pós-modernização.<sup>865</sup>

A exceção parece ter sido Boulez, cuja suposta diminuição do compromisso compositivo no período após a morte de Adorno foi “expiada” pela diligente participação na fundação, administração e manutenção de instituições voltadas à Música Nova, pelo seu engajamento como maestro e pela criação de um “estilo interpretativo antisubjetivista”.<sup>866</sup> Tendo isso em

---

<sup>861</sup> ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 70.

<sup>862</sup> Cf. ADORNO, T. Vorrede zur dritten Ausgabe. *Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie*, GS, 14, p. 12.

<sup>863</sup> MAHNKOPF, C-S. *Das Erbe. Kritische Theorie der Musik*. Weilerswist-Metternich: Velbrück Wissenschaft, 2006, p. 26.

<sup>864</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>865</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>866</sup> *Ibidem*, p. 29.

mente, Mahnkopf conclui que poucos compositores que estiveram em contato com Adorno se mantiveram fiéis a um conceito enfático de progresso.

Se o espírito da filosofia adorniana parece ter desvanecido entre aqueles com os quais estabeleceu uma interação mais duradoura, alguns elementos caros ao seu pensamento crítico e teórico persistiram – de uma forma modificada – em compositores com os quais ele não tivera tal proximidade. Os exemplos dados por Mahnkopf são Nono e Feldman. Com relação ao primeiro é dito: “Nono assumiu um papel especial na medida em que se afastou de um modernismo progressista que se tornara ossificado, afirmativo e calcado em programas seguros, e suspeitou de um esclarecimento [*Aufklärertum*] puramente racionalizador”.<sup>867</sup> Muito provavelmente, Mahnkopf se refere a uma inflexão no pensamento de Nono ocorrida em meados da década de 1970, cujo trabalho com o pianista Maurizio Pollini na preparação da obra ... *sofferte onde serene* ... pode ser visto como um símbolo dessa transição. Massimo Mila, um destacado estudioso do compositor, ao comentar sobre essa obra, aborda da perspectiva do desenvolvimento compositivo de Nono.

Havia vívida expectativa e curiosidade; Nono, privado de seus dois bens mais estáveis, a voz humana e o engajamento político, e, além disso, frente a um instrumento como o piano [...]. Para Nono, que tem muitos inimigos, foi de certa forma um teste: o teste de ser um músico 'puro' e não um tribuno político [...]. Ele passou no teste com distinção. Triunfantemente, de fato, de acordo com o veredicto da audiência, dado em uma sala lotada, particularmente, por jovens [...] Pela primeira vez, Nono se apresentou não como um homem certo da verdade, mas como um homem em busca da verdade, e sobretudo como um homem que vive em vez de lutar, que se permite viver com tudo o que isso traz, com visões plurais das coisas e do mundo, com perspectivas diferentes e, portanto, com enriquecimento interior e amadurecimento.<sup>868</sup>

Para Mahnkopf tal comportamento teria representado uma “abertura para a terra de ninguém”, concedendo à música de Nono uma direção poética que convergiria para alguns postulados adornianos.

Ao aproximar Feldman de Adorno, Mahnkopf destaca dois pontos de afinidade. O primeiro é a ideia de que Auschwitz representara uma espécie de interdição para a arte. Ele cita o próprio Feldman: “Até certo grau, eu concordo com George Steiner em que, depois de Hitler, talvez não devesse haver mais arte. Esses pensamentos sempre me ocupam. Foi hipocrisia perpetuar uma ilusão, pois tais valores se mostraram inúteis.”<sup>869</sup> Embora fosse importante ler esse aspecto cautelosamente, do ponto de vista da relação dialética adorniana entre cultura e barbárie – “a barbárie, que não é melhor que a cultura, a qual mereceu a barbárie como

<sup>867</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>868</sup> MILA, M apud IMPETT, J. *Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought*. Abingdon: Routledge, 2019, p. 342.

<sup>869</sup> FELDMAN, M apud MAHNKOPF, C-S. *Kritische Theorie der Musik*, p. 13.

represália pelos seus excessos bárbaros”<sup>870</sup> –, não se pode negar que a declaração de Feldman guarda relações, por exemplo, com a seguinte passagem de Adorno:

O valor educacional geral, especialmente moral, da música, como dogmaticamente assumido por uma tradição que remonta à antiguidade, é extremamente incerto hoje. Max Frisch apontou que entre os mais terríveis expoentes do horror nacional-socialista, alguns, como Heydrich, Frank e Keitel, eram, aparentemente, musicalmente sérios, sem que sua cultura estética os impedisse em seu ofício sangrento.<sup>871</sup>

O segundo ponto de contato estaria na compreensão da música como conhecimento. Num debate promovido por ocasião do lançamento do seu livro *Kritische Theorie der Musik*, Mahnkopf lembrou as seguintes palavras de Feldman:

Eu acredito que ainda não foi concedida à música uma conversão intelectual [*intellektuelle Umstellung*]. Dito de outro modo: não é permitida à música nenhuma decisão intelectual. A música é a única coisa que ninguém deseja mudar. Se ao menos pudéssemos responder à questão do porquê não queremos realmente que a música mude.<sup>872</sup>

Essa forma de relação indireta, a aproximação através dos contornos mais gerais do pensamento adorniano, parece ter determinado definitivamente a recepção posterior dos seus postulados. Pelo menos é o que deixa transparecer a hipótese levantada por Mahnkopf de que o pensamento adorniano ainda possuiria uma certa existência “subcutânea” entre aqueles que “compreenderam a capacidade crítica do pensamento de Adorno como um desafio contínuo e como uma antítese à cultura musical [...] e conseqüentemente alinharam o nível do próprio trabalho com o nível de reflexão estabelecido por ele.”<sup>873</sup> Nesse sentido mais abrangente, surgem personagens como Ferneyhough<sup>874</sup>, a escola de Freiburg e a segunda escola de Darmstadt.

Até mesmo o próprio Mahnkopf parece hesitar ao estabelecer o significado de Adorno para o desenvolvimento musical mais recente – a Desconstrução musical – de uma forma mais substancial. Por um lado, ele é categórico ao dizer da mudança de paradigma a partir da década de 1980: “Progresso, negação, dialética, parâmetros não são mais os conceitos centrais, e sim os desconstrutivistas. Um novo vocabulário se propaga. E, em primeiro lugar, *não é alemão, e sim francês.*”<sup>875</sup> Por outro, Mahnkopf admite que uma parte do seu empenho pessoal consistia

<sup>870</sup> ADORNO, T. *Teoria estética*, p. 15.

<sup>871</sup> ADORNO, T. *Zur Musikpädagogik*, p. 119.

<sup>872</sup> FELDMAN, M apud MAHNKOPF, C-S. *Es geht auch um die Rettung Schuberts*. <<https://www.nmz.de/artikel/es-geht-auch-um-die-rettung-schuberts>>. Acesso em 14/01/2022.

<sup>873</sup> MAHNKOPF, C-S. *Das Erbe*, p.31.

<sup>874</sup> PADDISON, M. Der Komponist als Kritischer Theoretiker. Brian Ferneyhoughs Ästhetik nach Adorno. *Musik & Ästhetik*, Stuttgart, n. 10, p. 95-100, Abril 1999.

<sup>875</sup> MAHNKOPF, C-S. Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion. *Musik & Ästhetik*, ano 3, n.21, 2002, p. 53 (grifo nosso).

em pensar o lugar da dialética nesse novo tipo de pensamento musical.<sup>876</sup> Conceitos como a não-identidade, o progresso, a ampliação do material, a música informal etc. ainda possuíam um certo peso na reflexão e na prática musicais contemporâneas, todavia a absorção deles ocorreria num ambiente em que a própria dialética, pelo menos em princípio, não teria mais lugar.

Se o desenvolvimento musical mais recente, isso é, a Desconstrução musical, no tocante ao pensamento de Adorno e às suas categorias, se comporta de forma desconfiada e vacilante, o mesmo não pode ser dito da sua relação com Schönberg. Depois do fracasso da “primeira modernidade” que, apesar de todo o esforço, permaneceu no interior do pensamento clássico,<sup>877</sup> a “segunda modernidade”, mais especificamente a Desconstrução, seria a única a romper, de fato, com o compositor. Não é por acaso que Mahnkopf busca em Stravinsky, e não em Schönberg, um modelo:

Os corais da *Histoire du soldat* são barrocos na fatura [*Faktur*], mas com “falsos” tons, como se tivessem sido deslocados, trocados, como se chegassem muito tarde ou muito cedo. O gênero coral é tão conhecido que permanece reconhecível mesmo na alienação [*Verfremdung*], de modo que Stravinsky pode expor a estrutura musical a uma destruição no nível de um único parâmetro – não o ritmo, dessa vez –, sem que o original seja aniquilado completamente. A referência ao mundo, a semântica que dessa forma é ironizada, é estabelecida através da referência histórica à música anterior [...] A diferença entre a versão original e a nova estruturalmente alterada é o efeito da desconstrução musical de Stravinsky.<sup>878</sup>

Esse tipo de procedimento desconstrutivo é denominado externo, pois se apoiaria em modelos já existentes, numa estrutura heterônoma, para se efetivar. A intervenção desconstrutiva de Stravinsky ocorreu “na estrutura de uma música já estruturalmente dada”.<sup>879</sup>

O desenvolvimento musical pós-Segunda Guerra, o serialismo integral, entre outras coisas, viabilizou a criação de estruturas musicais autônomas. Com isso, os processos desconstrutivos não precisavam mais se organizar em torno de estruturas externas, mas podiam se estabelecer de uma forma imanente, isso é, eles penetraram na dimensão estrutural. A obra poderia se organizar, assim, em torno de procedimentos desconstrutivistas. Em outras palavras, a Desconstrução musical se aproveita dos achados e invenções serialistas; contudo, dá um passo em direção à superação da dialética estática da primeira modernidade:

Os conceitos-chave da primeira modernidade – determinação/ indeterminação, presença/ausência, singularidade/reprodutibilidade, coincidência/necessidade,

<sup>876</sup> Cf. MAHNKOPF, C-S. *Musikalische Zukunft heute. Oder: Was heisst musikalische Dekonstruktion?*. DANUSER, H; MÜNKLER, H (ed.). *Zukunftsbilder. Richard Wagners*. Schliengen: Argus, 2002, p. 243.

<sup>877</sup> “O compor desconstrutivista se vê na tradição do serialismo, mas retira as consequências da sua falha, que se baseia sobretudo na fixação da unidade que mata a diferença e a complexidade e numa concepção muito limitada de racionalidade” (MAHNKOPF, C-S. *Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion*, p. 58).

<sup>878</sup> MAHNKOPF, C-S. *Musikalische Zukunft heute. Oder: Was heisst musikalische Dekonstruktion?*, p. 245.

<sup>879</sup> MAHNKOPF, C-S. *Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion*, p. 67.



som/discurso, opus/conceito de obra aberta – há muito se ossificaram em oposições binárias sem vida, desprovidas de qualquer tensão dialética e, devem, portanto, ser desconstruídas como oposições. Sair dessa paralisia é tarefa de uma geração mais jovem, que dificilmente pode ser acusada de cegueira total para com as conquistas da primeira modernidade.<sup>880</sup>

A partir dessa declaração, pode-se imaginar o porquê de Schönberg ter se tornado *persona non grata*. Ele é considerado um músico preocupado sobretudo com a formação da identidade na obra. Isso fica claro nos momentos em que se faz referência ao compositor vienense:

A música se despede da estrutura ÚNICA, que funcionava como a imagem ideal de todas as concepções integralistas de Bach a Boulez [...] Tal pensamento musical [desconstrutivista] rompe com a concepção clássica da obra integral, cujo material forma uma coerência sem brechas, econômica e transparente – uma concepção que, vinda de *Schönberg*, foi sistematizada acima de tudo pelo serialismo e, portanto, aperfeiçoada.<sup>881</sup>

A dialética musical clássica – introduzida por *Schönberg* no século XX e construída filosoficamente por Adorno até o último detalhe – acredita na possibilidade de conformidade entre as duas grandes contraposições na música: a expressão e a construção.<sup>882</sup>

O objetivo da Desconstrução musical é modelar contradições, até mesmo aporias, [...] na construção, na forma, no material, até mesmo na própria finalidade conceitual. Trata-se da subversão do próprio trabalho (ao contrário de *Schönberg*, em que a composição está a serviço de uma obra de arte que é idêntica consigo mesma).<sup>883</sup>

Se pudéssemos resumir, diríamos então que Schönberg é considerado um compositor construtivista a serviço da identidade, cujo esforço principal consistiria em elaborar sínteses. Nesse sentido, os impulsos que o haviam movido seriam substancialmente diferentes daqueles que movem a Desconstrução musical.

Apesar desse parricídio que busca resistir tanto ao totem quanto ao tabu, Schönberg passa bem! É de se surpreender que, para se afastar completamente do “fantasma” Schönberg, seja necessário caricaturá-lo. Primeiramente, os procedimentos atribuídos a Stravinsky podem ser perfeitamente encontrados em Schönberg. Aliás, ao falar dessa “desconstrução externa”, Mahnkopf afirma que um dos seus resultados seria a produção de uma ironia: “um estilo, supostamente conhecido por razões de recepção estética, é ironizado em si.”<sup>884</sup> Foi justamente dessa mesma perspectiva que Adorno analisara, por duas vezes, em 1925 e 1927, o op. 24 de Schönberg:

A ironia de Schönberg, entretanto, permanece igualmente distante do conforto burguês e da polêmica niilista. Sua aprioridade é a do ser em permanente formação,

<sup>880</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>881</sup> Ibidem, p. 58 (grifo nosso).

<sup>882</sup> Ibidem, p. 59 (grifo nosso).

<sup>883</sup> Ibidem, p. 61 (grifo nosso).

<sup>884</sup> MAHNKOPF, C-S. *Dekonstruktion. Kritische Theorie der Musik*, p.105.

sua conceitualidade é predefinida na relação objetiva, crítico-dialética deste ser com as formas, e não pode ser afirmada na reação psicológica do compositor a elas; não cria uma distância entre a expressão e a intenção como uma inadequação do conteúdo às formas; ela mesma é condicionada por esta distância e se esforça por superá-la de maneira formativa.<sup>885</sup>

O afastamento da obra de Schönberg se torna ainda mais incompreensível quando nos deparamos com a declaração das intenções da Desconstrução: “A obra musical é ferida na sua identidade de duas formas: através da imanente subversividade da fatura e da estrutura e através da permanente realização parcial.”<sup>886</sup> Mais à frente é dito que: “A fenda, a dobra, a lacuna, a ruptura se tornaram uma característica estrutural.”<sup>887</sup> Nesse sentido, pode se dizer que “o trabalho compositivo em si mesmo é, pelo menos parcialmente, um trabalho contra si mesmo”.<sup>888</sup> Ora, mas já não era assim – guardadas as devidas proporções, é claro! – com o jovem Schönberg? O que significa a *Störungsgeste* senão que a fenda, a dobra, a lacuna, a ruptura penetrara no interior do trabalho compositivo? O procedimento de Schönberg não poderia ser denominado de um permanente trabalho contra si mesmo? Não seria uma das grandes características schönberguianas a emergência de um resto que constantemente desafia a construção e que, por sua vez, só se justificaria na presença desse “produto emergente”<sup>889</sup>? Tal qual a ambição do desconstrutivismo, a música de Schönberg pode ser lida da perspectiva de uma constante “Selbsterstörung”<sup>890</sup>. A maneira pela qual Mahnkopf descreve a Desconstrução não é muito estranha ao procedimento schönberguiano: “Um processo permanente de destruição e construção, de gênese e decomposição, de estabelecimento e desmantelamento.”<sup>891</sup>

Esse conteúdo reprimido (Schönberg) finalmente vem à tona de uma forma bem curiosa. Em pelo menos três oportunidades, Mahnkopf faz a seguinte observação: “O Adorno tardio também lutou por ela [Desconstrução musical]. Ele a mirou numa conferência tardia dedicada à análise musical”.<sup>892</sup> Essa observação aparece em pelo menos três importantes textos enunciadores da Desconstrução: “Musikalische Zukunft heute. Oder: Was heisst musikalisches Dekonstruktion” (2002), “Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion” (2002) e no

---

<sup>885</sup> Cf. ADORNO, T. Schönberg: Serenade, op. 24 (I). *Musikalische Schriften V*, GS, 18, p. 325. Ver também: ADORNO, T. Schönberg: Serenade, op. 24 (I) e Schönberg: Serenade, op. 24 (II). *Musikalische Schriften V*, GS, 18, p. 324-334.

<sup>886</sup> MAHNKOPF, C-S. Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion, p. 55.

<sup>887</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>888</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>889</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>890</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>891</sup> MAHNKOPF, C-S. Dekonstruktion, p. 105.

<sup>892</sup> Idem, p. 109.

capítulo “Dekonstruktion” de *Kritische Theorie der Musik* (2006). A conferência mencionada por Mahnkopf foi proferida em 1969, alguns meses antes da morte de Adorno, na Hochschule für Musik und Darstellende Kunst em Frankfurt. O seu título é: “Zum Probleme der musikalischen Analyse”. Nela, Adorno abordou uma série de problemas que, em maior ou menor grau, sugerem uma semelhança com as questões que impulsionam a Desconstrução, como, por exemplo, a concepção da música como um constante tornar-se, o resto musical, a radicalização do procedimento temático ao ponto de transformar-se na sua própria negação, a relação do todo e dos momentos individuais, a dinâmica como um processo, a pré-formação do material etc.

Todavia, a nosso ver, são três os momentos em que Adorno mais se aproximara da Desconstrução. O primeiro, num pequeno comentário sobre o op. 47 de Schönberg:

Na *Fantasia para violino e piano* de Schönberg, op. 47 [...] o próprio processo radicalmente dinâmico da composição resulta em campos coordenados, e [...] as categorias da composição se transformam numa balança, no equilíbrio daqueles campos, e então, finalmente, através desse equilíbrio se produz um efeito que preenche a dinâmica.<sup>893</sup>

O segundo, relacionado às *Bagatelas* e às peças para violino de Webern:

Aqui a transmutação das categorias tradicionais da coerência musical em algo oposto a elas pode ser traçado e demonstrado. A técnica temática de variação continuada – uma técnica que exige a derivação incessante do novo, na verdade o radicalmente novo, do velho – radicaliza-se para tornar-se a negação daquilo que se chamava desenvolvimento temático ou elaboração.<sup>894</sup>

O terceiro, mais significativo e que provavelmente capturou a atenção de Mahnkopf, uma referência ao livro sobre Berg:

A análise de Berg que eu escrevi há trinta anos, logo após a sua morte, era tradicional, do tipo que reduz o todo ao menor número possível das chamadas células germinativas, e depois mostra como a música se desenvolve a partir delas [...] No entanto, quando revisei e preparei o livro no ano passado e voltei a me ocupar com a música de Berg com intensidade renovada, vi algo que, é claro, tinha pressentido vagamente por muito tempo: a saber, que a música de Berg não é de todo um algo [*ein Etwas*] que se forma, por assim dizer, a partir de um nada [*ein Nichts*] dos menores elementos indiferenciados possíveis. Só parece assim à primeira vista. Na realidade, ela realiza em si mesma um processo de dissolução [*Auflösung*] permanente ao invés de alcançar uma síntese. Seu devir, se posso denominá-lo assim, [...] é sua própria negação.<sup>895</sup>

A ideia de uma *Auflösung* permanente e a possibilidade de exercê-la não apenas como dispositivo técnico, mas como categoria estrutural, anteciparia, a princípio, a concepção da

<sup>893</sup> ADORNO, T. On the problem of musical analysis. *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 174.

<sup>894</sup> Ibidem, p. 173.

<sup>895</sup> Ibidem, p. 177.

Desconstrução como um “acontecimento que, ao mesmo tempo, destrói e constrói.”<sup>896</sup> Em outras palavras, Berg teria descoberto o potencial construtivo dos procedimentos dissolventes e, assim, aberto um caminho que conduziria, no que diz respeito ao aspecto estrutural, para longe de Schönberg e para perto do desconstrutivismo. De acordo com Mahnkopf:

Até hoje nós aderimos ao ideal de uma expressão musical economicamente composta, sonoramente transparente, semanticamente unívoca, como foi proclamada por Schönberg. Todo o século 20 pode ser visto, de forma um tanto resumida, como uma rebelião contra ele, mas dificilmente foi além de um mero comportamento de negação. A Desconstrução musical tira as consequências disso ao mover a atitude crítica-negativa para o interior da estrutura, a fim de poder usá-la produtivamente.<sup>897</sup>

No entanto, onde Mahnkopf viu negação, ruptura e distanciamento, Adorno descortinara semelhanças:

Sob o aspecto estrutural, é difícil que a música mais recente possua mais afinidade com qualquer outra escola contemporânea do que com a Escola de Viena. Mas sua afinidade eletiva com as obras de Schönberg e de seus amigos não pode ser totalmente definida pela ideia de construção integral, tampouco pela adoção das técnicas específicas das últimas obras de Webern. Além da preparação e da alquimia composicional tão criticada, a prosódia e a qualidade da textura musical vinculam a escola mais recente à anterior [...] *Tanto para os vienenses quanto para os novos serialistas, a dissolução [Auflösung] é pré-requisito para o processo de integração.* Com efeito, as categorias clássicas da construção – fácil apreensão, sonoridades homogêneas, fenômeno sonoro impassível – são rejeitadas. O impacto de Viena no pensamento musical do Ocidente é comparável ao de Proust no pensamento cartesiano.<sup>898</sup>

Diante desse comentário, as opiniões que consideram a expressão musical schönberguiana em torno do ideal de uma música “em si mesma transparente”, “completamente audível”<sup>899</sup>, “idêntica consigo mesma”<sup>900</sup>, expressiva-construtivamente convergente<sup>901</sup>, linear<sup>902</sup>, uniestrutural<sup>903</sup>, estruturalmente afirmativa<sup>904</sup>, se não estão completamente equivocadas, ao menos perdem de vista um elemento fundamental: o dissolvente, cujo impacto na música tradicional fora comparado belamente por Adorno ao de Proust no pensamento cartesiano. A dimensão construtiva de Schönberg sempre tem à sua frente uma enormidade, contra a qual se mede. A experiência que se reúne na sua obra é equiparável ao ensinamento de que nem sempre é possível derrotar o gigante apenas com uma atiradeira.

<sup>896</sup> MAHNKOPF, C-S. Dekonstruktion, p.105.

<sup>897</sup> Ibidem, p. 146.

<sup>898</sup> ADORNO, T. Viena. *Quasi una fantasia*, p. 311-312.

<sup>899</sup> MAHNKOPF, C-S. Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion, p. 67.

<sup>900</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>901</sup> Cf. Ibidem, p. 59.

<sup>902</sup> Cf. MAHNKOPF, C-S. Musikalische Zukunft heute. Oder: Was heisst musikalische Dekonstruktion?, p. 246.

<sup>903</sup> Cf. MAHNKOPF, C-S. Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion, p. 63.

<sup>904</sup> Cf. MAHNKOPF, C-S. Dekonstruktion, p.110.

Esse componente dissolvente, perturbador, desconstrutivo, é o que Adorno, curiosamente, denominara de “*alemão*”: “A recepção desse elemento, que pode ser chamado de ‘alemão’, reflete o fato, em um nível extremo de espiritualização, de que a era das nações européias individuais chegou ao fim.”<sup>905</sup> Ora, uma música que desejasse romper com tal elemento seria tudo, menos desconstrutivista. Na tentativa de se afastar de Schönberg, a segunda modernidade alcança bem o seu “coração”<sup>906</sup>, um aspecto que havia permanecido quase que inexplorado pela primeira modernidade e completamente esquecido pela Pós-modernidade. Dessa perspectiva, não seria equivocado dizer que a Desconstrução musical pode ser vista como um aprofundamento na dimensão da força dissociativa da música de Schönberg.

Se se quisesse argumentar dialeticamente, o Segundo Modernismo corrige um erro do Primeiro – sua tendência redutora à abstração, que, se for realizada em uma dinâmica exacerbada [*überbietungsdynamisch*] e sem medidas corretivas, tem que levar ao apagamento do sentido em geral – por meio de uma cuidadosa ressemantização, mas não, como no Pós-modernismo, por meio de um recurso a padrões estilísticos familiares, ou seja, historicamente validados, seja com intenção imitativa, decorativa ou alusiva. Em vez disso, as conquistas formais da modernidade são acentuadas até se tornarem explosivas em suas contradições e aporias.<sup>907</sup>

Se é verdade que a música deixa de falar alemão, isso não se dá pela sua adesão a um outro idioma, e sim por conta da sua receptividade, indicando que o processo de espiritualização das obras, em consonância com a *Aufklärung*, da qual também participa, avança para além das fronteiras nacionais. Não há mais lugar, como lembrara Adorno, onde a vida não tenha sido perturbada, onde o fim do mundo não tenha sido, de alguma forma, pressentido.<sup>908</sup> A música que reflete sobre isso, que não exclui da sua processualidade as marcas daquilo que lhe possibilita existir como tal – a sua espiritualização –, que conhece o sofrimento e junto com os homens aflige-se, também permanece fiel a Schönberg:

Mas, musicalmente, isto significa que a composição também aceita as complexidades do mundo como elas são, sem ter que cair imediatamente vítima delas em uma glorificação de direita. Ao contrário – e aí reside seu potencial eminentemente moderno – ela vê o aprofundamento do abismo do presente.<sup>909</sup>

<sup>905</sup> ADORNO, T. Viena, p. 312.

<sup>906</sup> SCHÖNBERG, A. Heart and brain in music. *Style and Idea: selected writings*, p. 75.

<sup>907</sup> MAHNKOPF, C-S. Die Bedingungen einer zweiten Moderne. *Kritische Theorie der Musik*, p.147.

<sup>908</sup> Cf. ADORNO. T. Longe do tiro. *Minima Moralia*, p. 49-52.

<sup>909</sup> MAHNKOPF, C-S. Die Bedingungen einer zweiten Moderne, p.148.