



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Braulyo Antonio Silva de Oliveira

Schoenberg e o progresso na Filosofia
da nova música de Theodor Adorno

Rio de Janeiro

2017

Braulyo Antonio Silva de Oliveira

**Schoenberg e o progresso na Filosofia
da nova música de Theodor Adorno**



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

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Barbosa

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CCSA

S371 Oliveira, Braulyo Antonio Silva de.
Schoenberg e o progresso na Filosofia da nova música de Theodor Adorno / Braulyo Antonio Silva de Oliveira. – 2017.
130f.

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

1. Schoenberg, Arnold, 1874-1951 – Teses. 2. Adorno, Theodor W., 1903-1969 – Teses. 3. Música – Filosofia e estética – Teses.
I. Barbosa., Ricardo José Corrêa. 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 dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Braulyo Antonio Silva de Oliveira

**Schoenberg e o progresso na Filosofia
da nova música de Theodor Adorno**

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

Aprovada em 19 de dezembro de 2017.

Banca Examinadora:

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

Prof. Dr. Pedro Rocha de Oliveira
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Jean-Pierre Caron
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar agradecendo a Deus que de uma forma muito especial conduziu os meus estudos, em particular aos que deram origem ao presente trabalho.

Aos meus pais Carlos e Sandra e à minha irmã Bárbara (Chris), o meu infinito agradecimento. Vocês me apoiaram em todos os momentos da vida. Muitas vezes, vocês não somente me apoiaram mas verdadeiramente seguraram nas minhas mãos afim de que eu não desistisse desse grande sonho.

Aos meus tios, tias, primos e primas pelo carinho e amor incondicional em especial: Tia Lyllian, tia Elaine, tia Soraya, tia Lucimar, tio Wellington (*in memoriam*), Oyama, Douglas, Tamires (Tatá), Diogo e Elza.

Aos meus amigos e colegas da IASD Central de Juiz de Fora, e ao grande amigo Thiago Menine, pelas inúmeras e longas conversas sobre música, filosofia e pelo interesse sempre renovado numa boa discussão.

Aos meus professores da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) que através das suas instruções e do trabalho sério e responsável me deram condições para chegar ao mestrado e fomentaram em mim o desejo e a paixão pelo conhecimento e pela estudo da filosofia. Gostaria de lembrar em especial dos professores Joacir Teixeira de Melo, Luciano Caldas Camerino, Mario José dos Santos e o meu primeiro professor de estética: Luiz Antônio da Silva Peixoto.

Ao meu orientador Prof. Dr. Ricardo Barbosa por ter me recebido com tamanho carinho e atenção nessa nova empreitada. Pelos cursos incríveis sobre estética musical que foram tão significativos e fundamentais para a realização desse trabalho. Muito obrigado por ter me auxiliado a superar os desafios e dificuldades que surgiram no decorrer do curso.

Aos médicos que me deram as condições físicas necessárias para a realização e conclusão do curso, em especial ao Dr. Fernando Mendonça Vidigal e à Dra. Liliana Andrade Chebli que conduziu e conduz o meu tratamento e sempre se dispôs a me auxiliar em momentos cruciais. Um agradecimento especial à Raquel do Amaral Rangel.

Aos meus colegas da Escola Estadual Ali Halfeld, em especial aos diretores Abeilard e João Batista.

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa durante todo o período de realização deste trabalho.

Por último e de uma maneira muito especial gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Pedro Rocha de Oliveira pela amizade, atenção, estímulo e por ser essa figura tão especial que me inspira e motiva cada dia mais a seguir no caminho da pesquisa filosófica. Sem você esse trabalho seria impossível. Muito obrigado.

O presente trabalho se desenvolveu em meio a um período muito singular em minha vida. Apesar de todos os momentos difíceis, sempre existiram pessoas que estavam dispostas a me apoiar e a permanecer comigo em todas as situações. Muito obrigado por vocês existirem.

Verheißt alle Musik mit Ihrem ersten Ton,
was anders wäre ...

Theodor Adorno

RESUMO

OLIVEIRA, Braulyo Antonio Silva de. *Schoenberg e o progresso na Filosofia da nova música de Theodor Adorno*. 2017. 130 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

O presente trabalho busca investigar o conceito de progresso musical na *Filosofia da Nova Música* de Theodor Adorno, assim como o papel desempenhado por tal conceito na avaliação estética das obras musicais. Para isso, procura-se explorar os motivos que conduziram Adorno a considerar o modelo compositivo que tem o seu representante maior na figura de Schoenberg como um paradigma para o desenvolvimento da arte musical. Partimos, portanto, de alguns textos da década de 1920 e 1930, nos quais Adorno se esforça por estabelecer um conceito produtivo de progresso musical baseado numa definição que se mostrará central para o presente trabalho: material musical. Tendo em vista a importância que esse conceito desempenha na filosofia adorniana somado à sua vagueza conceitual, busca-se encontrar motivos propriamente musicais que o justifique. Na última parte do trabalho, esforça-se por demonstrar como que já na *Filosofia da Nova Música* o conceito de progresso musical adquire novas camadas e que a simples execução dos procedimentos musicais em seu estado atual é incapaz de dar conta da dialética que se insere na obra de arte.

Palavras-chave: Theodor Adorno. Arnold Schoenberg. Filosofia. Música. Progresso. Material musical.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Braulyo Antonio Silva de. *Schoenberg and progress in the Adorno's Philosophy of New Music*. 2017. 130 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

This work seeks to investigate the concept of musical progress in Theodor Adorno's *Philosophy of New Music*, as well as the role played by this concept in the aesthetic evaluation of musical works. Thus, we explored the reasons why Adorno had considered the compositional model – whose the greatest representative is Schoenberg – as a paradigm for the development of musical art. We start, therefore, from some texts of the 1920s and 1930s. In these texts, Adorno tried to establish a productive concept of musical progress that is based on a fundamental definition for this present work: Musical Material. Considering the importance of this concept in the Adornian philosophy and its conceptual vagueness, we seek to find proper musical reasons that justify it. In the last part of work, we endeavored to demonstrate that already in the *Philosophy of New Music* the concept of musical progress acquires new layers and that the simple execution of musical procedures in their present state is incapable of handle the dialectic that is inserted in the work of art.

Keywords: Theodor Adorno. Arnold Schoenberg. Philosophy. Music. Progress. Musical Material.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 PROGRESSO MUSICAL	14
1.1 Noturno	15
1.2 Reação e progresso	24
1.3 Material musical	32
2 SCHOENBERG É O PROGRESSO	39
2.1 O caminho do progresso	39
2.2 A filosofia da nova música	47
2.3 O poder compulsório do sistema	59
3. O SUBTERRÂNEO MUSICAL.....	63
3.1 A ideia do subcutâneo	64
3.2 A estrutura musical.....	71
4 SCHOENBERG NÃO É O PROGRESSO.....	80
4.1 As obras tardias de Schoenberg	80
4.2 O que (ou)viu Adorno?	87
4.3 Para entender Schoenberg.....	92
<u> </u> CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
<u> </u> REFERÊNCIAS.....	104
<u> </u> APÊNDICE A - Texto apresentado por ocasião da pré-defesa da dissertação, ocorrida no dia 27 de setembro de 2017.....	104
<u> </u> APÊNDICE B - Para a defesa da dissertação.....	119

INTRODUÇÃO

“Seu nome não diz inicialmente senão que os objetos não se dissolvem em seus conceitos” (ADORNO, 2009, p.12). O princípio dialético que ganha a sua forma mais elaborada tardiamente no pensamento de Theodor Adorno, já adquire seus mais nítidos matizes na reflexão sobre o progresso musical. Enquanto conceito, o progresso tem o seu objeto bem definido: as práticas composicionais da música moderna. Portanto, seu objetivo é criar uma linha clara de demarcação dentro da abundante manifestação de movimentos musicais na primeira metade do século XX.

Todavia, no presente trabalho, para a análise de tal conceito, procura-se partir de um pressuposto adorniano fundamental: a sua natureza contraditória. “O que isso significa é que o conceito entra em contradição com a coisa a qual ele se refere” (ADORNO, 2008, p.7). No ato de submeter um determinado objeto a um conceito surge uma discrepância que não pode ser superada recorrendo-se a formas elaboradas de pensamento, pois trata-se de uma contradição imanente, “uma contradição no objeto em si” (ADORNO, 2008, p.9). Tal afirmação, por si só, já deveria servir de advertência quanto à natureza do trabalho que se pretende apresentar aqui. Ora, a enunciação da contradição como motor da análise do par conceito/objeto implica, desde o começo, um árduo esforço para se encontrar uma conjuntura na qual os elementos em análise deveriam confluír. Todavia, para Adorno, tal confluência não se encontra sedimentada desde o começo e dificilmente se sedimenta, a não ser que haja um ato de imposição do pensamento sobre o objeto. O que está em questão, portanto, é o esforço por reproduzir aquilo que poderíamos chamar de *frustração do conceito*. Isso se manifesta na forma por vezes abrupta pela qual procuramos nos movimentar entre a esfera conceitual e objetiva. Em decorrência disso, em determinados estágios do trabalho, aquilo que era tido como certo e seguro – no que diz respeito à realização do conceito – passa a ser dúbio e não verdadeiro. Trata-se, portanto, da não realização do objeto em seu conceito. Poder-se-ia falar em linguagem hegeliana de um caminho da dúvida, pois a realização do conceito vale como perda do seu objeto. Esse caminho, portanto, tem para nós uma significação negativa.¹

¹ Cf. HEGEL, 2008, p.74.

Tendo dito isso sobre o método do trabalho, é importante dedicarmos algumas considerações ao seu conteúdo. *Grosso modo*, pode-se notar três momentos distintos relativos ao problema do progresso musical nos escritos de Adorno. A forma pela qual o conceito se manifesta mais claramente pode ser encontrada nos escritos das décadas de 1920 e 1930, principalmente na fase em que Adorno se dedicou intensamente à crítica musical. Fazem parte desses conjuntos de textos os dois ensaios que procuramos analisar: “Noturno” (1929) e “Reação e progresso” (1930). Esses ensaios se destacam, dentre outras coisas, por uma defesa assaz intensa da vertente radical da música moderna, principalmente aquela representada por Schoenberg e sua escola. Há nesses textos um tom claramente militante da parte de Adorno, um esforço por demonstrar objetivamente – portanto, recorrendo concretamente à estrutura musical – que a estratégia composicional de Arnold Schoenberg representa um dos pontos altos do desenvolvimento musical. Não é difícil encontrarmos nesses textos afirmações que exaltam o compositor, como, por exemplo: “O único modo verdadeiramente atual de reprodução, construtivamente transparente e completamente manifesto, é aquele advogado por Schoenberg” (ADORNO, 2009, p.90). Suas composições são “a imagem de uma música liberada” (ADORNO, 2009, p.227).

Tais afirmações estavam fortemente vinculadas ao papel desenvolvido pela técnica dodecafônica. Como diz Moors ao comentar uma carta de Adorno ao compositor Krenek, na qual ele fala de uma relação entre a música de Schoenberg e a associação de homens livres proposta por Marx: “Adorno se referia provavelmente à liberação dos doze tons da dominação do tom dominante. Tal liberação não conduzia à anarquia, mas à construção da série dodecafônica, na qual cada nota tem um papel igualmente significativo e único” (MOORS, 1981, p.265). Essa interpretação está totalmente em consonância com a parte final do ensaio “Reação e progresso”:

Os diferentes níveis da música construída através da técnica dodecafônica são qualitativamente diferentes e possuem diferentes significados, sem que estes sejam ditados cegamente pela relação dos harmônicos superiores (ADORNO, 2009, p.228).

Como podemos ver, a ênfase adorniana aqui se dá sobre a técnica. Isso porque o critério que é utilizado para determinar uma obra como progressiva ou não recai sobre aquilo que ele chama de *material musical* e a sua relação com

determinado estágio histórico-musical. É justamente o resultado dessa equação que possibilita um solo objetivo para a formulação de um juízo sobre o progresso artístico.

Todavia, na mesma medida em que o conceito de *material musical* desempenha um papel fundamental na construção do conceito de progresso musical em Adorno, a sua conceituação se torna cada vez mais obscura. É certo que existem indicações, insinuações e até mesmo exemplos que nos auxiliam a entender a abrangência do conceito. No entanto, Adorno parece se esquivar de proporcionar uma definição mais precisa e objetiva, algo que poderíamos encontrar de fato numa estrutura musical, que pudéssemos apontar com o dedo na partitura ou simplesmente dizer: *material musical* = ... No presente trabalho, não nos contentamos com a vagueza do conceito, vagueza, aliás, para a qual o próprio Adorno alertou quando disse que muitos desses ensaios “permaneceram abstratos em um mau sentido” (ADORNO, 2009, p.4). Para nós, isso representou uma bela oportunidade para conjecturarmos sobre a especificidade e concretude do conceito em questão. Partindo do comentário de Adorno na *Filosofia da Nova Música* no qual ele diz que o *material musical* – da forma como ele o entende – não se restringe apenas ao som, procuramos encontrar alguma abordagem que pudesse apresentar, por um lado, a amplitude do conceito e, por outro, a especificidade que lhe é devida.

Como poderá ser visto ao final do primeiro capítulo, acreditamos que existe uma grande similaridade entre o conceito de *material musical* em Adorno e o conceito de *polifonia* tal qual ele é apresentado pelo compositor René Leibowitz em seu livro *Schoenberg e a sua Escola: O Estágio Contemporâneo da Linguagem Musical* (1970), no qual pode-se encontrar uma importante consideração: o elemento que distingue a música ocidental é a utilização consciente, isso quer dizer, com propósitos artísticos, da *polifonia*. Por mais polêmica que possa parecer essa aproximação, julgamos que através dela pode-se ter uma ideia do que Adorno denomina material musical, com a vantagem de termos um elemento concreto e específico que percorre toda a história da música ocidental, mas sem que os seus contornos específicos em cada período histórico sejam perdidos.

O segundo momento do conceito de progresso musical em Adorno é abordado no segundo capítulo. Como será visto, a formulação tácita de Adorno de que o progresso musical estaria ligado necessariamente à utilização do *material musical* em seu momento histórico específico sofre os seus primeiros abalos. O

texto no qual procuramos demonstrar isso é o ensaio sobre Schoenberg contido na *Filosofia da Nova Música*. Esse abalo se dá pela introdução do conceito de *expressão*. É verdade que Adorno dedica algumas páginas à insistência sobre a necessidade de se seguir a *tendência do material*, todavia o que vemos surgir aí é uma dialética que irá ressoar por toda a obra posterior do filósofo. Ora, o problema pode ser traduzido da seguinte maneira: o compositor pretende fazer da música uma forma de expressão, mas, ao mesmo tempo, a técnica composicional devidamente observada impõe entraves a essa manifestação. Têm-se, portanto, a determinação de que nem tudo é possível em todos os períodos.

Dessa forma, o progresso musical apresenta o seu lado mais devastador; ao mesmo tempo em que representa a liberação de todas as notas do total cromático colocando-as à disposição do compositor, ele também representa um cerceamento à vontade expressiva do mesmo. Nesse segundo momento, a reflexão adorniana, sob o influxo da contradição imanente entre expressão e construção, que se materializa num sistema coercivo de controle sobre o material musical, apreende o momento negativo no objeto, o que resulta numa reelaboração do conceito a partir de um entendimento dialético do mesmo. Isso significa que, doravante, o progresso e a regressão são faces diferentes de uma mesma moeda; ou seja, existe um elemento regressivo incorporado no próprio conceito do progresso que se manifesta em suas formas musicais concretas.

Podemos claramente perceber alguns motivos que serão mais tarde trabalhados na *Dialética do Esclarecimento*, livro em que Adorno, juntamente com Horkheimer, busca capturar os elementos dialéticos do progresso. Dessa perspectiva, portanto, ao colocar o problema do desenvolvimento técnico como empecilho para a manifestação completa de uma expressividade autêntica e subjetiva, a *Filosofia da Nova Música* está completamente de acordo com a tese central da *Dialética do Esclarecimento*: o preço a ser pago pelo progresso é a infindável regressão. Não é sem propósito que Adorno, no prefácio à *Filosofia da Nova Música*, propõe que ela seja entendida como uma digressão à *Dialética do Esclarecimento*. Isso significa que a visão dialética do conceito conduz a uma situação de equivalência na qual o progresso musical é apenas um sintoma de uma situação mais ampla: “A arte em geral e a música em particular mostram-se hoje abaladas justamente por esse processo de *Aufklärung*, em que eles mesmos tomam parte e com o qual coincide seu próprio progresso” (ADORNO, 2011, p.20). Dessa

perspectiva, o progresso musical é apenas imagem do progresso técnico que permeia toda a sociedade. Assim, se instaura em nosso trabalho a verdadeira dialética do progresso.

Ao mesmo tempo em que a organização musical historicamente mais adequada aponta para um enrijecimento da forma musical resultando em um modelo restritivo da expressão composicional, a subjetividade musical encontra refúgio naquilo que Adorno – seguindo Schoenberg – chama de subcutâneo musical. Parece que, para Adorno, é justamente nesse local que podemos entrar em contato com o procedimento compositivo de cada autor. Isso seria avaliado na forma do trabalho motivico-temático, no qual o compositor parte células mínimas a fim de estruturar a obra sobre uma infinidade de relações que são internas às organizações formais tradicionais. Sendo assim, o problema da possibilidade da existência do momento subjetivo na música passa necessariamente pela liberdade do controle compositivo sobre a *variação*, o que está, de alguma forma, obliterado pela técnica dodecafônica.

Chega-se assim a um impasse: se a expressão subjetiva está ligada ao procedimento de *variação* e a técnica dodecafônica dita regras específicas sobre tal dispositivo, então como é possível a existência de um procedimento que possibilite tanto a atualização do *material musical* como uma expressividade musical autêntica?

É exatamente nesse ponto que a *Filosofia da Nova Música* se distancia qualitativamente da *Dialética do Esclarecimento*. Isso porque, nessa última, os conflitos decorrentes da estrutura social parecem atingir uma tensão máxima, conduzindo Adorno e Horkheimer a uma espécie de “suspensão da ação no interior desse presente”, chegando quase a uma “posição *marxista-niilista* que suspende a *práxis* histórica” (MATOS, 1989, p. 19), caricaturada por Lukács através da imagem do *Grand Hotel Abgrund*.

Embora uma grande parte da *Filosofia da Nova Música* seja dedicada à análise de conflitos ou aporias trazidos pelo desenvolvimento e a racionalização dos processos musicais (o progresso musical), uma parte significativa dessa obra se dedica à busca de um modelo que seria capaz de unir as exigências históricas do material musical sem abrir mão das exigências expressivas. Foi por isso que, ao ler as numerosas páginas do manuscrito, Horkheimer afirmou: “Se existem, hoje, documentos literários que dão espaço para a esperança, então seu livro deve estar

entre eles” (HORKHEIMER apud DOOM, 2005, p. 275). Mas, que tipo de *esperança* é essa trazida por esse livro?

Devido a uma série de interpretações consagradas – principalmente da *Dialética do Esclarecimento* – parece que a palavra *esperança* não se atrela muito bem ao nome de Adorno. Mas como poderíamos justificar a fixação de Adorno em Schoenberg? Por que Adorno dedicou uma grande parte da sua vida a se debruçar e escrever sobre o compositor e sobre a sua música? Como podemos virar as costas para afirmações como: “Como artista, Schoenberg reconquista para os homens, através da arte, a liberdade. O compositor dialético impõe um basta à dialética” (ADORNO, 2011, p.100); “depois de Schoenberg, a história da música já não estará sujeita ao destino, mas à consciência humana” (ADORNO, 2002, p.207); “em relação à especificidade que o último Schoenberg foi capaz de realizar como compositor, há algo a ser ganho para o conhecimento filosófico” (ADORNO, 2002, p.137)? Afinal de contas, o que Adorno viu em Schoenberg? A terceira parte do nosso trabalho se dedica a abordar tais questões.

Chegamos assim ao terceiro momento da abordagem da questão do progresso musical. Trata-se de um esforço para se encontrar uma saída para situação conflituosa entre expressão e construção. Acreditamos que a terceira parte do ensaio de Schoenberg na *Filosofia da Nova Música* traz consigo respostas concretas para as antinomias do progresso. Nesse aspecto, ela trilha o seu próprio caminho, se distanciando da *Dialética do Esclarecimento*.

Por último, gostaríamos de alertar ao leitor para que não espere desse trabalho uma definição filosófica, positiva e constante do que seja o progresso musical. Antes, dever-se-ia compreendê-lo como o esforço de captar os seus momentos negativos, justamente aquilo que Hegel na *Fenomenologia do Espírito* chamou de “penetração consciente na inverdade do saber” (HEGEL, 2008, p.75). Partimos, portanto, do pressuposto dialético básico: o “conceito irrealizado” (HEGEL, 2008, p.75).

1 PROGRESSO MUSICAL

1.1 Noturno

Adorno, já nas linhas iniciais, deixa bem claro o âmbito e a proposta do ensaio. Ele pretende investigar a possibilidade da interpretação adequada de obras históricas perguntando sobre “como a música do passado deveria ser interpretada hoje” (ADORNO, 2009, p.81). Essa questão deve ter despertado grande interesse entre os seus leitores. Primeiramente, porque o periódico onde o ensaio foi publicado se caracterizava, principalmente a partir do momento em que Adorno assume a editoria, por representar um espaço de defesa e discussão da Nova Música. Nesse contexto, Adorno já se enquadrava também como um ferrenho defensor da música moderna, especialmente da vertente representada pela Segunda Escola de Viena. Portanto, era no mínimo inesperado que um crítico musical defensor da Nova Música, em um periódico dedicado aos assuntos referentes à modernidade musical, colocasse em questão a interpretação de obras antigas. Um segundo motivo do interesse causado por essa pergunta pode ser compreendido se observarmos que na década de 20 ocorreu na Alemanha um reavivamento da música antiga, impulsionado principalmente pela convicção de que “a música seria um meio eficaz de mitigar as cisões da sociedade alemã do pós-guerra” (POTTER, 2015, p.64) e o surgimento e fortalecimento do movimento amador conhecido como *Hausmusik*. Esse novo público trazia consigo necessidades práticas de execução e interpretação, uma música que pudesse ser facilmente tocada e compreendida. Desse ponto de vista, a música antiga representava um repertório bem acessível para o público em geral, tanto da perspectiva técnica como do ponto de vista interpretativo. Para suprir essa demanda, as editoras especializadas difundiam por meio de publicações consistentes edições dedicadas aos mestres da música do passado. Podemos citar como um grande exemplo disso a *Denkmäler Deutscher Tonkunst*. Especializada na publicação das obras de mestres alemães, essa publicação não se limitava apenas à disponibilização das partituras para o público, mas também fornecia comentários críticos de musicólogos que visavam a auxiliar o músico amador na execução e interpretação das obras. Portanto, havia uma literatura bem vasta à disposição do público sobre a música antiga. Em 1935, quando Heinrich Besseler foi convocado para reorganizar a *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, ele afirmou: “Após a Primeira Guerra Mundial, a

vida musical alemã resgatou cada vez mais fortemente o passado a fim de, com base nas obras dos ancestrais, ganhar nova força e orientação para o futuro” (BESSELER, apud POTTER, 2015, p.77).

Embora a questão de Adorno estivesse de acordo com o pensamento musical geral, isto é, ela refletia, naquele momento, os interesses concretos da comunidade musical da época, a direção que a sua resposta toma está em total oposição ao pensamento geral. Se, por um lado, os musicólogos se esforçavam por fornecer instruções para a correta execução das músicas antigas, Adorno, tão rápido quanto coloca a questão, afirma que “a impossibilidade de interpretar adequadamente as obras históricas está se tornando cada vez mais evidente” (ADORNO, 2009, p.81). Portanto, muito mais interessante do que a pergunta com a qual o ensaio se inicia é a resposta fornecida por Adorno. O que ele propõe é até mais forte do que isso, pois afirma que todo o aumento das pesquisas em torno da música do passado, todo o aumento de conhecimento sobre ela, assim como todo o esforço de difusão de técnicas etc. não auxiliam em nada na compreensão e na interpretação dessas obras. E isso porque a impossibilidade da interpretação adequada das obras históricas não tem a ver com o conhecimento da tradição na qual se originaram. Segundo Adorno “as próprias obras estão se tornando não-interpretáveis” (ADORNO, 2009, p.82). Se a questão se coloca, portanto, na dimensão objetiva da obra, então não é o conhecimento específico das suas condições de formação que a tornará “interpretável”.²

Adorno diz que essa situação de não-interpretabilidade das obras históricas se deve ao fato de que o objeto que a interpretação busca alcançar – as essências, como diz Adorno – possui uma dimensão histórica e, ao participar dessa, a obra a modifica. Mas isso não significa uma impossibilidade de alcançar essas essências, pelo contrário, como Adorno diz: “A história destrancou (*unlocked*) as obras e

² Podemos ter uma aproximação positiva do problema levantado por Adorno se nos recordarmos das infundáveis discussões da interpretação da música de Bach ao piano. *Grosso modo*, de um lado havia aqueles que defendiam a adequação das condições histórico-musicais de formação da obra, o que envolvia o abandono do uso do pedal e a limitação quanto ao uso do *legato*; do outro lado, havia os que defendiam uma interpretação que utilizasse os recursos do instrumento moderno e, é claro, havia também o meio termo, utilizar os recursos do instrumento moderno, todavia com parcimônia. O que Adorno está afirmando é que esses conhecimentos que são recuperados pela musicologia ou a reprodução das condições de produção da obra em questão são insuficientes para torná-la interpretável. Como argumentaremos mais adiante, todos esses conhecimentos são apenas externalidades, ou como Adorno as chama, “relações de superfície” (ADORNO, 2005, p.28) que deixam intocável aquilo que está, de fato, acontecendo musicalmente. É justamente a esse elemento que eu me refiro quando utilizo a expressão “dimensão objetiva da obra”.

revelou as essências originais dentro delas, tornando-as evidentes” (ADORNO, 2009, p.82); logo, o que Adorno destaca é a dimensão histórica que se instaura não somente ao redor de uma obra, mas também no seu interior, e que não pode ser esquecida. Ora, mas o argumento colocado aqui por Adorno de que a história revelou ou possibilitou o acesso às “essências originais” das obras parece enfraquecer a sua afirmação inicial da interrupção interpretativa das obras históricas. Pois, se a história faz, de fato, as essências evidentes e acessíveis, então a conclusão que naturalmente decorre disso é que a interpretação está completamente disponível. No entanto, Adorno afirma que essas “essências” se tornaram acessíveis por meio da “desintegração da unidade morfológica na forma da obra” (ADORNO, 2009, p.82). Embora seja possível o acesso às essências, ele só é alcançado através da fragmentação da estrutura estética da obra. O que quer dizer, frente a isso, a interpretação é um “vagar entre os fragmentos” que, embora reconheça as essências, já não pode restituir o caráter histórico intrínseco a elas. Adorno dá como exemplo a obra de Bach: “nós reconhecemos o caráter de Bach, em termos de sua estrutura estética [...], em um tempo quando a razão para aquela objetividade era radicalmente estranha para nós” (ADORNO, 2009, p.82). E completa: “Hoje nós consideramos a objetividade da obra necessariamente reduzida a um princípio estilístico: abstrato, porque o laço entre a essência passada e reconhecida e o material musical que é deixado já não existe” (ADORNO, 2009, p.83). Sendo assim, fica claro que a “desintegração da unidade morfológica” da obra – meio através do qual se tem acesso às essências – se refere à ruptura de um laço entre as essências passadas e o material. Nessa perspectiva, resta ao intérprete – tanto o que executa a obra quanto o que a ouve – considerar a obra um esquema racional, ou seja, entender a obra a partir de uma concepção estrutural e formal³ ou encará-la “como um mistério para o qual nunca encontrarão a resposta” (ADORNO, 2009, p.83).

É necessário que tenhamos alguns cuidados principalmente no que se refere ao conceito de essência. Adorno não utiliza esse conceito, nesse ensaio, no sentido

³ Pode causar certo estranhamento a utilização em seguida das expressões forma e estrutura. Pode-se dizer que tanto uma como a outra possuem a mesma função musical, ou seja, a função de organizar a música. Diferentemente da definição promovida por Roy Bennett em seu celebrado livro *Forma e Estrutura na Música*, no qual forma e estrutura recebem sentidos quase que similares – “podemos conceber a forma musical como sendo a estrutura total da peça” (BENNETT, 1986, p.9) – para Adorno, a forma seria a organização geral da peça, a macro organização, e a estrutura seria a maneira pela qual o autor preenche toda essa forma, o micro universo da obra, ou seja, aquilo que garante a sustentação da forma.

de uma substância imutável e permanente. Como nós veremos mais à frente, é justamente contra isso que ele se volta. Ao final do texto, Adorno diz claramente que o que ele pretende é um “materialismo musical ao invés de afirmar que a música é determinada materialmente em algum sentido a-histórico” (ADORNO, 2009, p.93). Somado a isso, em um outro momento do texto, Adorno afirma que a essência não deve ser vista como “uma reserva natural e constante, a-historicamente atemporal dentro da obra” (ADORNO, 2009, p.87). A pergunta que se coloca aqui, portanto, é sobre a especificidade do conceito de essência, visto que ele tem que se referir a um elemento material sujeito à determinidade histórica. Infelizmente, ao longo desse ensaio, “Noturno”, não nos são dadas muito mais indicações que nos auxiliem numa compreensão mais precisa desse conceito. No entanto, num texto tardio, “Sobre o problema da análise musical” (1969), Adorno não só utiliza o conceito de essência como também o liga à expressão do “ser da música”. Ele é empregado como uma crítica ao tipo de análise iniciada por Heinrich Schenker. Para Adorno, a análise schenkeriana pode ser caracterizada por um esforço de encontrar certas estruturas fundamentais. Dentre essas estruturas a mais importante é a chamada “linha fundamental” (*Urfinie*). Nesse ponto de vista, tudo aquilo que foge ou se diferencia dessa linha fundamental é considerado fortuito ou, como Adorno diz, um aditivo. Nesse contexto é que aparece o conceito de essência: “o que parece ser para ele (Schenker) e para esta teoria (schenkeriana) meramente casual e fortuito é, em certo sentido, precisamente aquilo que é *realmente a essência, o ser da música*” (ADORNO, 2002, p.165, grifo nosso). Esses pares de conceitos voltam a se repetir quando Adorno, a título de exemplo, compara o estilo de Mozart com o de Haydn. Segundo ele, quando se compara os estilos desses dois compositores não se espera encontrar diferenças em modelos estilísticos gerais ou nas estruturas formais. Ao contrário, para fazer jus aos compositores é necessário examinar “pequenas mas decisivas características [...] nas formas pelas quais os temas mesmos são construídos [...]” (ADORNO, 2002, p. 166). Todavia, ao buscar uma estrutura básica e fundamental, a teoria schenkeriana deixa de lado essas diferenças que são imprescindíveis para a caracterização da fisionomia musical dos compositores. Adorno diz: “o que constitui a *essência ou o ‘Ser’ da composição* é para Schenker, mais ou menos, a sua arbitrariedade, de fato, e os momentos (*das Moment*) individuais através dos quais a composição se materializa e se torna

concreta são reduzidos, para ele, ao meramente acidental e *não-essencial* (ADORNO, 2002, p.166, grifo nosso).

Essas referências nos mantêm afastados da ideia de tomarmos o conceito de essência, empregado aqui por Adorno, de uma perspectiva não objetiva. O problema se insere assim na distância que a obra assume do esquema. Mas a questão colocada no ensaio “Noturno” é que até mesmo essa forma de aproximação da obra, essa maneira de captar as suas essências, só se torna possível através de uma interpretação formal e estrutural das mesmas. Ou seja, o que a obra tem para nos dizer é somente a constituição de sua estrutura. O que resta é apenas “a imagem petrificada de formas mortas” (ADORNO, 2009, p.84).

Segundo Adorno isso pode ser observado na maneira pela qual as obras históricas são “celebradas” pelo público e os outros compositores. O que ele tem em mente é demonstrar que a reutilização das obras de grandes compositores, principalmente no contexto das operetas, é prova de que essas obras do passado só chegam ao público desprovidas de força, vazias, destinadas a um ouvinte que só consegue aproveitá-las como pastiche. Para Adorno, isso seria a “depravação através do *kitsch*” (ADORNO, 2009, p.84). Ele cita como exemplos as operetas *Dreimäderlhaus* e *Frasquita*, as valsas de Chopin enquanto acompanhamento para aulas de dança, a cantora Fritzi Massary, que obteve fama mundial interpretando as operetas de Strauss, as músicas de Beethoven e Mozart adaptadas ao cinema, os empréstimos da música erudita por parte de músicos de jazz. O que todos esses exemplos têm em comum é a apropriação da música séria pela música leve. Para Adorno, isso era um importante sintoma do destino das grandes obras. Elas se tornam matéria prima para o entretenimento. Ora, se o problema fundamental que Adorno encara nesse texto é o conteúdo histórico das obras passadas, então a utilização das obras históricas com o objetivo de proporcionar entretenimento ou favorecer uma atividade que a princípio não estaria associada com elas não poderia passar despercebida. Isso se dá porque tal apropriação só pode ocorrer em um cenário no qual as obras históricas passam a se comunicar somente através do estímulo sensorial. Sendo assim, a reutilização dessas obras em um contexto a princípio completamente estranho a elas é um desenvolvimento natural desse esvaziamento. O entretenimento não vem apenas das operetas; as próprias obras históricas são encaradas pelo público em geral como entretenimento. Portanto, a

diferenciação entre música séria e música leve deixa de existir pela incorporação daquela por essa.

Podemos colocar o problema da seguinte maneira: na parte introdutória do ensaio Adorno afirma que a maneira pela qual se pode chegar à interpretação das obras históricas é através da fragmentação dos seus conteúdos. Portanto, ou a interpretação se limita ao aspecto estrutural da obra ou abre-se mão disso em prol da conservação de um elemento imutável que é inesgotável em sua aparência. Seja como for, o resultado é o mesmo, a saber: as obras se mantêm num profundo silêncio. Como Adorno diz: “O presente das obras recusa mostrar-se à humanidade” (ADORNO, 2009, p.83). Esse estado de silêncio implica uma neutralidade que favorece mecanismos impróprios de utilização. A conclusão que Adorno chega é que “rodeada pelo ruído, as obras preservam-se em silêncio” (ADORNO, 2009, p.86).

Mas esse quietismo musical não pode ser evitado; ele é próprio do movimento interno da obra musical. Como Adorno diz na *Teoria Estética*: “As obras importantes fazem surgir constantemente novos estratos, envelhecem, resfriam, morrem” (ADORNO, 2008, p.16). Logo, podemos dizer que o silêncio das obras históricas não é uma condição referente à recepção delas pelo público. Pelo contrário, a maneira pela qual elas são recebidas representa apenas um sintoma de um movimento interno da própria obra. Se é assim, então não existe uma alternativa para a restituição de seu caráter originário, portanto todo o esforço de contextualização da obra, técnica ou historicamente, acaba por esbarrar em um empecilho que transforma tal esforço em algo insuficiente, pois nos deparamos com um estrato que envolve o relacionamento das obras com o desenvolvimento histórico-musical. O que Adorno propõe aqui, por conseguinte, não é um ressentimento pela perda de uma situação originária na qual as obras históricas pudessem ver recuperadas suas substancialidades. Muito pelo contrário. A visão de Adorno se aproxima muito mais de uma constatação fria de que as coisas se dão exatamente dessa forma: as obras musicais envelhecem, resfriam, morrem. Esse movimento é próprio das obras como tais e não pode ser desfeito ou evitado. Essa morte da obra a que Adorno faz referência não tem a ver, obviamente, com o desaparecimento ou extinção da mesma. No entanto, a despeito de sua continuidade material, as obras sofrem de um esvaziamento de sentido que, embora não possa ser materialmente palpável – visto que os elementos básicos dela como o ritmo, notas, texto etc. continuam existindo da mesma maneira como existiam para o compositor –, a sujeição dessas obras a

um contexto estranho a elas dá evidências de uma mudança substancial em suas estruturas. É como se as próprias obras históricas carregassem a culpa por aquilo a que estão destinadas: o absoluto silêncio. Sob ele, as obras se preparam para uma segunda vida. Segundo Adorno, o que é oferecido para o público são apenas restos, fragmentos.

Isso nos leva a considerar a dimensão histórico-musical da obra. Para Adorno, “o estado de verdade nas obras corresponde ao estado de verdade na história” (ADORNO, 2009, p.86). O que está em questão aqui é a consideração de que o padrão técnico alcançado em determinado momento histórico-musical, ao superar o estágio anterior, ganha proeminência e passa a ser o ponto de partida necessário para os compositores. Assim, o juízo sobre uma obra com relação à sua verdade ou inverdade depende de uma correspondência entre o seu padrão técnico e o estágio histórico mais atual. Logo, uma obra que é composta de acordo com o padrão técnico mais recente, não necessariamente será verdadeira eternamente. Isso depende das condições histórico-musicais e técnicas às quais a obra está submetida. Em um texto de 1963 de título “Progresso”, Adorno dá dois exemplos interessantes dessa situação. O primeiro que gostaríamos de citar aqui se refere ao aparecimento da técnica da perspectiva na Renascença, que representou um importante incremento técnico na pintura. Ele diz: “Contudo, se no início da Renascença o fundo dourado fosse defendido contra a perspectiva, isso não seria somente reacionário como *objetivamente falso*” (ADORNO, 1992, p.232, grifo nosso). O segundo é um exemplo musical: “Um quarteto de Mozart não é apenas melhor elaborado do que uma sinfonia da escola de Mannheim, mas ocupa posição superior também no sentido enfático de elaboração melhor, mais justa” (ADORNO, 1992, p.232). Como podemos perceber, o que está em questão aqui é um compromisso entre a elaboração técnica e o desenvolvimento histórico dos procedimentos artísticos. Verdade musical, para Adorno, tem a ver com a correlação entre esses dois polos. Sendo assim, uma obra pode ser considerada verdadeira se ela está de acordo com o desenvolvimento técnico mais recente. Decorre disso que o ato composicional está comprometido com a sua lógica intrínseca. Isso quer dizer que a liberdade do compositor não pode ser entendida como liberdade de escolha. De acordo com Adorno, “a liberdade do artista, seja uma reprodução ou produção, repousa no fato de que ele tem o direito de realizar, além das restrições que existem no momento, o que é reconhecido por ele, de acordo com o estado mais avançado

do desenvolvimento histórico, como a verdade atual da obra” (ADORNO, 2009, p.87). Podemos perceber que o conceito de verdade não é baseado em uma reflexão abstrata, mas se dirige à estrutura objetiva da obra. Esse compromisso histórico coloca mais um entrave para a interpretação das obras históricas. Isso porque da perspectiva técnica, o estado alcançado pela composição moderna superou a organização harmônica, formal e estrutural das obras antigas, portanto elas já não representam um padrão satisfatório do qual o compositor teria de partir ou sobre o qual se basear. Também do ponto de vista da desenvolvimento histórico-musical elas já não são mais vivas.

Esse processo que Adorno na *Teoria Estética* denomina de a vida *sui generis* das obras – determinada, sobretudo, como envelhecimento, resfriamento e morte – é reunido sob o conceito de desintegração. Desintegração significa o movimento de fragmentação das obras, um movimento que não pode ser evitado por ser histórico. Como Adorno busca mostrar, a desintegração à qual as obras estão submetidas se apresenta tanto da perspectiva técnica quanto do sentido e da recepção. Quer dizer que é impossível separar a obra de sua manifestação histórica. Devido a isso, é impossível afirmar algo como a “obra em si”. Ora, se não existe um elemento atemporal nas obras musicais ao qual poderíamos nos apegar como algo digno para se manter – em especial nas obras históricas –, se elas já não representam um estado técnico compatível com o nível atual da composição, se elas já foram esvaziadas de todo o conteúdo sendo experimentadas apenas como pastiche, por que, então, negar o desenvolvimento recente da música em prol de uma volta ou reelaboração do passado? Como Adorno afirma peremptoriamente: “Negar a desintegração das obras dentro da história é reacionário em seus propósitos” (ADORNO, 2009, p.88).

À primeira vista, essa afirmação de Adorno pode parecer desprovida de intenções, mas ela representa tanto uma forte crítica a movimentos musicais específicos dessa época quanto uma tomada de posição frente à música moderna radical, para ele “o único modo verdadeiramente atual de reprodução nessa fase [...]” (ADORNO, 2009, p.90). Sobre o primeiro ponto, é importante destacar que além de um reavivamento da música antiga, na década de 20, grandes compositores como Stravinsky, Hindemith, Sibelius, Prokofiev, entre outros, propunham, prática e teoricamente, uma volta às formas antigas do barroco e classicismo como ponto de partida e base para a música moderna. A estruturação tonal das obras, que já havia

sido rompida por Schoenberg em seu Quarteto de Cordas, Opus 10, composto entre 1907 e 1908, estava sendo evocada como uma forma eficiente para se trazer ordem após a desordem causada pelas extravagâncias de certos movimentos musicais. Importantes musicólogos como Hans Joachim Moser consideravam a música atonal como cacofônica em oposição à música tonal compreensível. É nesse cenário, portanto, que Adorno afirma que uma volta às práticas passadas de composição representaria uma maneira de negar o movimento histórico da obra, ou seja, a desintegração. Esse movimento de restauração de procedimentos antigos, por negar o estado atual da técnica e a própria lógica intrínseca da obra, era tido por Adorno como reacionário. Reação, aqui, significa a restauração de procedimentos composicionais passados. Para Adorno, isso não é somente indevido, mas também representa algo sem sentido algum, visto que as próprias obras históricas sofrem de desintegração. Sendo assim, criar uma obra contemporânea com base nos modos antigos de composição equivaleria a criar algo que já está morto, que sofre da ausência de comunicação.

Cabe ainda destacar o que, segundo Adorno, deve ser interpretado na obra. No início do texto, Adorno afirma que a interpretação busca acessar as essências da obra. Agora, já no final do texto, Adorno retoma essa ideia e afirma que um dos motivos da não-interpretabilidade das obras se deve exatamente ao êxito desse procedimento. Ele diz: “Uma vez que essas essências foram inteiramente reveladas, as obras tornam-se inequívocas e já não mais atuais; a interpretabilidade delas chega ao fim” (ADORNO, 2009, p.89). Essa ideia é reforçada quando Adorno diz que “a não-interpretabilidade das obras pode ser afirmada somente em termos atuais e polêmicos, uma vez que elas têm liberado os seus segredos tempo o suficiente para que possam permanecer como tais” (ADORNO, 2009, p.89). Como podemos perceber, o ponto para Adorno é a ideia de que a atualidade da obra não é definida somente pelo momento de seu nascimento, mas diz respeito aos problemas que ela coloca e que ainda não receberam uma resposta apropriada – problemas esses que têm a ver com questões propriamente objetivas da obra. Por exemplo, como, numa música de Beethoven, o motivo de um determinado tema se relaciona com outro motivo; como uma progressão harmônica é estabelecida; como a trama musical segue certo caminho e não outro etc. Uma maneira de uma obra histórica ainda ser viva é continuar colocando novos problemas. Podemos ter um bom exemplo se considerarmos as infundáveis discussões em torno da interpretação do

famoso “acorde de Tristão”. Enquanto ainda houver algo para ser desvendado, ou melhor, interpretado, a obra ainda se manterá atual. No momento em que se torna transparente, já não tem mais nada para indicar a não ser a sua própria estrutura formal e constitutiva, não havendo, portanto, mais nada para ser interpretado.

A não-interpretabilidade das obras históricas não pode ser determinada previamente, embora se admita como certo que nenhuma obra repousa eternamente dentro da verdade. Desse modo, “toda conversa sobre a imortalidade das obras alcançou seu limite” (ADORNO, 2009, p.91); as obras envelhecem, resfriam e morrem.

1.2 Reação e progresso

Em 1930, Adorno publicou o ensaio “Reação e progresso”, fruto de uma intensa troca de ideias com o compositor e teórico Ernst Krenek, que se tornara mais frequente entre 1920 e 1932. Nesse ensaio, ele pretende esclarecer a utilização, por sua parte, do conceito de progresso aplicado à música. Ele inicia o ensaio observando que o conceito de reação já implica o conceito de progresso. Segundo Adorno, qualquer um que se dirige de forma enfática contra a reação na música já é suspeito “de acreditar na possibilidade do progresso” (ADORNO, 2009, p.218). Desde o começo do ensaio, portanto, Adorno já deixa bem claro que a compreensão da existência de movimentos reacionários na música implica, necessariamente, a possibilidade de existência de movimentos progressivos. Portanto, a própria escolha de termos como reação e progresso para identificar tendências musicais é uma tomada de posição frente ao desenvolvimento da música moderna. Depois dessa rápida consideração, Adorno começa por delimitar o conceito de forma negativa, isso é, ele define o conceito dizendo, primeiramente, aquilo que o conceito de progresso – e, por conseguinte, o de reação – não representa. Segundo ele, progresso e reação não têm a ver com “a qualidade das obras individuais escritas em diferentes tempos, como se a qualidade aumentasse ou diminuísse com o tempo de obra a obra” (ADORNO, 2009, p.218). Para Adorno, progresso não tem a ver também com a afirmação de que se compõe melhor hoje do que em momentos passados. Essas duas considerações significam que, primeiramente, o conceito de

progresso não é baseado numa classificação das obras individuais, ou seja, não se trata de realizar uma escala comparativa das peças musicais onde uma sonata de Mozart fosse melhor do que uma de Haydn e uma de Beethoven melhor do que as dos dois anteriores e uma de Schoenberg melhor do que a última. Também não significa que as obras produzidas pela Segunda Escola de Viena sejam melhores do que as produzidas pela Primeira Escola de Viena. Portanto, a afirmação de progresso não envolve um juízo comparativo nem qualificativo das obras e dos compositores. A tese de Adorno é a seguinte: “Progresso na arte não está localizado nas obras individuais, mas em seu material” (ADORNO, 2009, p.219). Ora, se o progresso ou a reação são decididos com base no material, então o ponto decisivo recai sobre o conceito de material. É exatamente esse o passo dado por Adorno. Mais uma vez, recorrendo a uma conceituação negativa, ele afirma que o material não é definido por suas características físicas, como se referisse aos doze semitons. Como ele escreve, o material “não é imutável e identicamente dado em cada período” (ADORNO, 2009, p.219). Ao contrário, o compositor sempre encontra o material em figurações históricas específicas. O exemplo que Adorno dá é esclarecedor. Segundo ele, as mesmas relações harmônicas que produziram o acorde de sétima diminuta, que representa a dissonância máxima na época de Beethoven, não passam na modernidade musical de “um meio desqualificado de modulação” (ADORNO, 2009, p.219). Se observarmos bem o exemplo de Adorno, podemos depreender o seguinte: o acorde de sétima diminuta na época de Beethoven era formado por uma nota fundamental acrescida de uma terça menor, quinta diminuta e sétima diminuta. Na modernidade musical o acorde de sétima diminuta continua a ser constituído de fundamental, terça menor, quinta diminuta e sétima diminuta. Todavia, mesmo que as relações propriamente físicas (harmônicas, portanto) continuem sendo as mesmas, o efeito específico da tensão que ele proporcionava numa época é apaziguado por outras formas mais eficazes de proporcionar esse efeito em outra época. Poderíamos nos perguntar: qual tipo de tensão representa o acorde de sétima diminuta frente aos acordes de trítone acrescidos de quarta justa da Segunda Escola de Viena? E essa perda de tensão do acorde de sétima da diminuta se deu, não por uma mudança na estrutura física do acorde, mas devido ao estágio histórico subsequente. Segundo Almeida:

O material deixou de ser entendido como o conjunto total dos meios de expressão para ser o resultado da consciência das possibilidades de expressão, tanto na criação quanto na audição de uma obra. Por isso, as

‘possibilidades’ são limitadas, já que a expressão dos meios é histórica e não natural. A ideia de sedimentação histórica dá sentido não apenas ao material, mas ao próprio sentido. Não há acordes neutros sem expressão, assim como não existe uma sonata ‘transcendental’ (ALMEIDA, 2007, p.293).

Como Adorno diz: “Progresso não significa nada mais do que apreender (*grasping*) o material no estágio mais avançado de sua dialética histórica” (ADORNO, 2009, p.219). É importante termos em mente que o conceito de progresso musical apresentado aqui por Adorno faz parte de uma rede de conceitos que estão ligados por uma definição muito semelhante. Quando Adorno se referia à liberdade do compositor em “Noturno”, essa ideia do “estado mais avançado do desenvolvimento histórico” já se fazia presente. Quando tratamos do conceito de verdade aplicado à música por Adorno, já havíamos comentado a ideia de uma correspondência entre o estado do desenvolvimento técnico e a lógica intrínseca à obra, que deveria refletir tal desenvolvimento histórico. Portanto, os conceitos de liberdade do compositor, de verdade e de progresso – bem como o de reação – estão totalmente relacionados e se baseiam num mesmo princípio: a fidelidade da obra ao desenvolvimento técnico musical.

Esse conceito não deveria ser esvaziado pela consideração das necessidades formais da obra ou pelos requerimentos de um estilo formal contemporâneo. Como diz Adorno: “tentar encontrar uma demanda do tempo que, vista externamente, é abstrata e vazia” (ADORNO, 2009, p.220), por exemplo, como preocupações estilísticas, seria errado e decepcionante. Essa dialética histórica não é, segundo Adorno, “uma unidade fechada que se projeta diante do rosto do compositor” (ADORNO, 2009, p.220); ela toma lugar como uma dialética entre o compositor e o material. Isso quer dizer que não se trata de uma exigência vazia e abstrata em sua aparência externa, mas que “o compositor trabalha com particulares figurações materiais disponíveis na formação de uma obra musical concreta” (PADDISON, 1993, p.88). É somente na demanda desse processo que o progresso ou a reação podem ser definidos. “Em cada obra o material apresenta exigências concretas, e o movimento com o qual cada uma nasce é a única *Gestalt* da história com a qual o autor se encontra comprometido” (ADORNO apud ROSA, 2003, p.88). A dialética do material musical tem que encontrar repercussão “dentro da obra concreta, [...] dentro de suas menores células, sem consideração por outra obra” (ADORNO, 2009, p.220). Ora, no início desse ensaio Adorno afirma que o conceito

de progresso não pode ser buscado nas obras individuais, mas agora ele afirma que o progresso e a reação são determinados nas células mínimas das obras individuais. A atividade composicional é uma atividade prática e o incremento técnico só adquire significado se ligado à produção. Assim, as possibilidades técnicas de uma época musical só fazem sentido se as obras individuais refletirem tal desenvolvimento. O parâmetro histórico não é dado por obras individuais, mas é somente através de uma análise imanente que se pode determinar o progresso ou a reação.⁴

A seguir Adorno pretende considerar duas objeções à ideia da dialética do material musical, ou seja, que o material musical seja determinado historicamente. A primeira tem a ver com a concepção de que a dialética do material musical, a sua determinação histórica, transformaria o compositor em “um executor dos ditames do material” (ADORNO, 2009, p.221) frente ao qual ele perderia a sua autonomia. Adorno diz que uma compreensão que une o progresso musical com a coerência da obra não nega a liberdade do compositor, pelo contrário, faz com que a liberdade esteja localizada na objetividade da obra; “quanto mais próximo o contato do autor com o material, mais livre ele é” (ADORNO, 2009, p.222). Desse ponto de vista, o que o compositor tem à disposição de si não é a soma de todas as possibilidades acústicas e técnicas composicionais associadas a elas. Contudo, suas escolhas estão limitadas pelo estágio histórico alcançado pelo material. Ora, se as escolhas do compositor são limitadas; se existe certa coação histórica sobre ele, como se pode falar em liberdade? Para Adorno, a concepção de um desenvolvimento histórico do material e a sua necessária utilização no estágio mais recente não negam a liberdade do compositor. Se, por outro lado, o compositor tivesse à sua disposição todas as formas musicais, presentes e passadas, os meios musicais modernos e modelos antigos, tudo se transformaria em uma questão de arbitrariedade subjetiva. O compositor decidiria por si mesmo quando introduzir uma dissonância, quando resolver uma nota suspensa, ou seja, o que estaria realmente em questão na música seria o gosto do compositor ou os seus atos psíquicos. Esse

⁴ Esse ponto foi destacado principalmente por Paddison, que afirma que “a ênfase de Adorno é sobre o material e o seu desenvolvimento histórico, não sobre a obra individual. Isso aponta para uma ambivalência no coração do conceito de material musical: o progresso tem lugar no material musical e não na obra individual, no entanto, o único acesso que temos ao progresso do material é através da obra individual” (PADDISON, 1993, p.89). Jorge de Almeida, ao comentar essa passagem, diz que “a intenção de Adorno ao discutir o material não é defini-lo como categoria filosófica ou metodológica, mas sim procurar um meio de estabelecer um parâmetro histórico e imanente para a crítica da consistência, e portanto verdade, de obras musicais. Por isso o material não pode ser pensado fora de suas configurações nas obras singulares” (ALMEIDA, 2007, p.299).

ponto de vista negligencia a objetividade da obra de arte, a sua consistência interna, o nível da forma e seus impulsos críticos, recaindo, assim, em um produto cego de um ditado histórico. As peças musicais seriam “meros pontos de vista descoloridos de uma história passada” (ADORNO, 2009, p.223). Ao contrário disso, Adorno afirma que “é somente na subordinação aos ditados técnicos da obra que o autor, ao se permitir ser dominado pelo material, aprende a dominá-lo” (ADORNO, 2009, p.223). Esse tipo de liberdade, na qual o artista se sujeita ao ditado técnico, aponta para um compositor que tenha a capacidade de ser um mediador ativo em um processo dialético entre ele e o seu material. Ou seja, o compositor não é apenas um meio no qual as estruturas musicais se manifestam, e sim realiza a interseção das suas necessidades expressivas e os meios técnicos.

Se, por um lado, os meios técnicos negassem a liberdade do compositor, então teríamos, por conseguinte, que o ato compositivo se decidiria, de uma vez por todas, na aplicação da generalidade da técnica. Se, por outro lado, os elementos psíquicos constituintes do compositor, sua vontade e seu gosto, legislassem sobre toda a composição, ela não passaria de uma obra inconsistente. Agora, se Adorno afirma uma relação dialética desses opostos, isso se dá porque ele vislumbra que um elemento não anula o outro. Não se trata de escolher entre um “artesão cego” ou um artista “subjetivamente irrestrito”, e sim que a técnica musical funcione como o rigoroso lugar das decisões em relação aos conteúdos musicais.

A segunda questão colocada por Adorno se refere à objeção com relação ao “sentido original”. Como dissemos anteriormente, para Adorno a concepção do material musical como algo que se modifica historicamente se opõe à ideia de uma obra em si ou algo que seja natural ou imutável na obra musical. A verdade da obra é algo que se dá em um momento histórico e é medida pela sua consistência frente ao desenvolvimento técnico no momento em que ela foi construída. Isso se aplica a qualquer elemento: notas, acordes, formas etc. A objeção de que Adorno trata aqui é a asserção de que o “sentido original do material pode ser apreendido (*seized*) uma vez mais e reintegrado pelos artistas criativos” (ADORNO, 2009, p.221). Isso tem a ver com a restituição do sentido que certos fenômenos musicais tiveram no passado. Adorno imagina, por exemplo, um compositor que desejasse restabelecer o sentido original de alguns fenômenos harmônicos iguais aos que foram utilizados por Schubert com o objetivo de livrá-los do cromatismo característico da modernidade musical. O primeiro problema dessa atitude está no fato de que os procedimentos

antigos não são capazes de se afirmarem em meio aos novos modos de composição; “eles seriam impotentes quando encarados com as tensões e com o alcance muito maior dos tipos de acorde” (ADORNO, 2009, p.224). O resultado disso seria que os elementos antigos estariam perdidos na composição e nenhum sentido original ficaria aparente. Poderia ocorrer também, visto que o sentido original não se torna evidente através da disposição harmônica, uma construção formal conscientemente organizada para enfatizar tais disposições harmônicas. Mas procedendo desse modo esses elementos se encaixariam muito mais como “um ato de reminiscência histórica” (ADORNO, 2009, p.224) do que uma necessidade construtiva interna; alcançar-se-ia assim, na melhor das hipóteses, um “efeito literário” (ADORNO, 2009, p.224).

Para Adorno, duas tendências musicais modernas possuem procedimentos que buscam inserir elementos antigos em um contexto moderno. São elas o surrealismo musical e o neoclassicismo. Mas o ponto para Adorno aqui é o uso de meios obsoletos. Segundo Adorno, a finalidade de tal uso por parte dos surrealistas é proposital, isto é, com objetivos de efeito sonoro; “os compositores surrealistas sabem que a imanência formal é rompida se for baseada em elementos antigos [...]” (ADORNO, 2009, p.225). Mas é baseado no fracasso da imanência formal em si que o efeito próprio da música surrealista é gerado. De acordo com Adorno, tal efeito é semelhante ao “escândalo dos mortos saltando de pé entre os vivos” (ADORNO, 2009, p.225). A unidade construtiva desse estilo é conseguida graças a “uma montagem feita de ruínas de coisas passadas” (ADORNO, 2009, p.226). Do ponto de vista do neoclassicismo, Adorno o caracteriza como um pastiche estilístico: “uma aproximação que se abstém inteiramente de uma confrontação com os meios atuais, invocando o material em sua ‘pureza’” (ADORNO, 2009, p.226). O princípio característico do neoclassicismo é a tentativa de restauração de um sentido original de peças antigas. Um bom exemplo disso são as obras *Pulcinella* (1919-1920) e o *Octeto para Instrumentos de Sopro* (1922-1923). A primeira obra surgiu de uma sugestão de Diaghilev a Stravinsky, propondo ao compositor que fizesse uma orquestração tendo como base temas musicais atribuídos ao músico italiano Pergolesi. No dia 18 de maio de 1920 podia-se ler o anúncio da peça: “*Pulcinella*, música de Pergolesi arranjada e orquestrada por Stravinsky”. Isso significou para Stravinsky um exame desembaraçado do passado como fonte para a construção de uma forma de expressão que poderia ser empregada como modelo para músicas

originais. Adorno afirma que uma importante característica desse estilo é “transformar a insensatez de ontem num sentido positivo de amanhã” (ADORNO, 2009, p.316). Algumas das principais formas exploradas pelos compositores desse estilo são as formas pré-clássicas, o que explica a grande quantidade de *concerti grossi* produzidos nesse período. No entanto, essas formas musicais são inseridas numa linguagem essencialmente moderna (emancipação da tonalidade, harmonia dissonante etc.). Mas esses elementos, como lembra Adorno, são silenciados ou congelados. “A efetividade do neoclassicismo genuíno repousa precisamente na oposição entre a forma dada e o estranhamento atomístico entre os elementos” (ADORNO, 2009, p.317). O que Adorno pretende destacar é a concepção de que todo o empreendimento que busca seus elementos construtivos em modelos antigos acaba por gerar obras inconsistentes. Isso se deve basicamente ao fato de que esses elementos estão sujeitos à transformação histórica. Portanto, não se pode fugir ao fato de que o “sentido original” de toda descoberta musical é inseparável do seu presente” (ADORNO, 2009, p.227). Se, por um lado, o progresso na música se relaciona com o emprego do material em sua configuração histórica específica, o objetivo ou intenção do progresso, por outro lado, é o de “arrancar a muda eternidade das imagens musicais” (ADORNO, 227, p.19). Trata-se de libertar a música da memória mítica que guarda a série harmônica e as leis da harmonia tradicional dentro de si, mas da qual o material “mais claro e mais livre” (ROSA, 2003, p.90), escapou para sempre. Assim, o progresso musical adquire um sentido de desmistificação. Ao se dirigir contra a “muda eternidade”, Adorno lembra que a dialética histórica entre o sujeito e o material é a única que pode ditar sobre a obra, e o justo fazer tem a ver com a apropriação de tal dialética que resulta na possibilidade do novo e, assim, legitima a liberdade artística como organização racional do material. Mas, o ponto principal é a compreensão de que o progresso musical se dirige contra a “muda eternidade”. O que significa isso? Podemos ter uma aproximação interessante desse conceito se tomarmos a concepção musical de Hindemith como exemplo. Já no capítulo introdutório de *The Craft of Musical Composition*, Hindemith deixa clara a sua opinião a respeito do momento musical: “período de grande desenvolvimento dos materiais e de suas aplicações [...]”, no entanto, “seguido pela confusão” (HINDEMITH, 1945, p.2). Isso ocorre devido a existência de composições que “juntam os tons de acordo com sistema algum, exceto aquele ditado pelo puro capricho” (HINDEMITH, 1945, p.2). Como alternativa

a essa situação Hindemith irá propor que penetremos nos segredos da organização sonora para que o sentido de ordem possa prevalecer na “mais selvagem desordem de sons” (HINDEMITH, 1945, p.8). A base para tal ordem já é dada, basta buscar na natureza a firme fundação das leis que devem reger o universo sonoro, pois ela já colocou à disposição de nós a matéria prima pronta para o uso musical. Portanto, temos que simplesmente voltar à ordem natural dos sons, o que significa para Hindemith: o material tonal. Ele diz:

O que o material tonal significou para os antigos? Os intervalos falaram a eles dos primeiros dias da criação do mundo: tão misteriosos quanto os números, do mesmo material que os conceitos básicos de tempo e espaço [...] pedras de construção do universo que, em suas mentes, havia sido construído com a mesma proporção que as séries harmônicas, de modo que música e cosmos se misturam inseparavelmente (HINDEMITH, 1945, p.12)⁵.

É justamente contra essa concepção que Adorno diz que o progresso musical se dirige. É interessante observar que, nesse momento, o conceito de progresso pode ser entendido como uma via de mão única, tanto na dimensão do seu significado – a utilização do material em sua configuração histórica mais recente – quanto contra o que ele se dirige – arrancar a eternidade muda das imagens musicais. Isso resulta na ideia de que mesmo que o progresso seja fruto de um desenvolvimento histórico-musical, ele não é dialético. Isso porque está refletida aqui – quando Adorno diz da utilização do material em seu momento histórico próprio – a concepção de que a técnica, a organização e aplicação dos meios musicais, por assim dizer, é o suficiente para garantir obras progressivas. Portanto, seguir a tendência histórica de organização não tonal da música e as suas derivações técnicas resultaria, necessariamente, no progresso musical. Nesse ensaio de 1930, o progresso brilha em todo o seu resplendor como um processo de mão única rumo à desmistificação das imagens musicais. Assim, não causa espanto que no horizonte teórico de Adorno as descobertas musicais da chamada Segunda Escola de Viena – e principalmente a técnica dodecafônica – apareçam como um momento significativo e representativo do progresso musical. Ele diz: “Os diferentes níveis da música dodecafônica são qualitativamente diferentes e possuem diferentes significados, sem que esses significados sejam cegamente ditados pela relação da série harmônica” (ADORNO, 2009, p.228). Dessa forma, por romper com a estrutura

⁵ Tal concepção se reflete na obra do compositor em peças como a sua Música de câmara nº1, que se aparenta com as formas dos concertos e das suítes de Bach, destacando-se ainda por uma harmonia estrita baseada em quartas e terças.

naturalizada da música, representada aqui pela série harmônica, e por realizar o desenvolvimento histórico do material – a emancipação da dissonância –, o dodecafonismo materializa o progresso tanto no sentido da técnica como no sentido de suas intenções.

1.3 Material musical

Uma das mais significativas definições do progresso musical que se pode apreender dos textos analisados consiste na consideração de que o progresso na arte não está localizado nas obras individuais, mas em seu material. Como pode ser visto, Adorno liga o conceito de progresso ao conceito de material. O problema é que Adorno não especifica muito bem esse último. O que sabemos é que o material musical para Adorno é muito diferente do som físico, definido de acordo com seus parâmetros naturais. Isso já o afasta da concepção de Schoenberg, que afirma que “o material da música é o som” (SCHOENBERG, 2001, p.56). Paddison observa muito bem que:

Em seu uso comum entre os artistas criativos, o conceito de material artístico permaneceu mal definido [...]. O conceito de ‘material’ parece ter sido considerado como um dado, e ou tem permanecido inquestionado ou tem incluído uma noção de ‘material’ como ‘matéria prima’, o material natural básico à disposição do artista antes de começar a trabalhar em algum meio particular. Uma versão do material artístico que, em termos musicais, se aproxima mais diretamente da concepção escultural do material é a ideia de que o material básico da música é simplesmente seu material sonoro. É afirmado frequentemente que a tarefa do artista no processo de modelagem é permanecer fiel às demandas do material. Essas demandas são frequentemente consideradas, no entanto, originam-se inteiramente das propriedades naturais do material [...]” (PADDISON, 1993, p.66).

Nesse sentido, a concepção de material musical para Adorno é completamente diferente. Na *Filosofia da Nova Música* ele afirma que o material musical é muito diverso da “soma total de sons à disposição do compositor” (ADORNO, 2006, p.31). Adorno diz que o material musical se diferencia do inventário de sons assim como a linguagem falada se diferencia dos sons que ela tem à disposição. O que diferencia substancialmente o conceito de material musical utilizado por Adorno daquele considerado acima por Paddison é a inserção da realidade histórica, não apenas como um enxerto, mas como um elemento

determinante na construção do sentido musical. De acordo com ele: “Todos os traços específicos do material são marcas do processo histórico” (ADORNO, 2006, p.31).

O ponto essencial dessa discussão foi muito bem determinado por Carl Dahlhaus. No ensaio “Progresso e vanguarda” ele afirma que, para que o conceito de progresso faça sentido Adorno

pressupõe que, a despeito da descontinuidade das obras, é possível determinar um nível sobre o qual as descobertas e invenções musicais se juntem para formar uma unidade ou um contínuo. Somente então é possível falar de um desenvolvimento musical que seja externamente determinado e descontinuado, mas que obedeça a uma lógica imanente (DAHLHAUS, 1990, p.21).

Sendo assim, o material musical é justamente esse elemento que possibilita um contínuo histórico e ao mesmo tempo está submetido às mudanças e rupturas características dos movimentos artísticos. Por um lado, ele se apresenta como aquilo que dá unidade, por outro, satisfaz os princípios de descontinuidade próprios da atividade artística. Como o próprio Adorno deixa bem claro, o material musical contrai e se expande no curso da história. Isso significa que, embora ele seja o meio pelo qual a história da música pode ser vista de uma perspectiva contínua e unitária, pois a utilização do material musical é um traço repartido em comum por toda história musical, por outro lado, o próprio material musical se caracteriza pela desintegração e fragmentação, ou seja, cada época constrói para si o seu próprio material. Como observa muito bem Almeida: “À medida que o material musical se modifica durante a história, seu próprio conceito acompanha essas mudanças, sobrepondo camadas de significado que Adorno irá recuperar [...]” (ADORNO, 2007, p.288). É nessa relação dialética entre a unidade e a fragmentação que o conceito de material musical adquire sentido para Adorno.

Mas, mesmo assim, depois de todas essas considerações, temos que concordar com Paddison quando ele observa que o conceito de material musical parece permanecer algo mal definido. O próprio Adorno, em um olhar retrospectivo sobre sua obra, afirma que, em certo sentido, muito do que é dito em seus ensaios da década de 1929 e 1930, em especial no ensaio “Noturno”, “permanece abstrato em um mal sentido” (ADORNO, 2009, p.4). Tendo em vista as especificidades do conceito de material musical para Adorno, além do fato de ser o material musical a base para o conceito de progresso musical, poderíamos, com todo o direito, nos perguntar sobre a efetividade histórica desse conceito. O próprio Adorno afirma que,

em comparação com aqueles que relacionam o material musical com os elementos naturais do som ou as condições básicas da composição, a ideia de uma tendência histórica do material causa estranheza. Afinal, como o conceito de material musical, da maneira como Adorno o pensa, se prova concretamente? Como percebê-lo como uma realidade musical efetiva?

O que queremos afirmar aqui é que existe uma história da música que oferece a Adorno um solo seguro onde repousar as fundações do seu conceito de material. Nesse caso, embora não seja explicitada, existe por trás da concepção do progresso musical uma justificativa histórica do desenvolvimento musical. Acreditamos que essa história é apresentada de uma forma bem satisfatória por René Leibowitz, mas poderíamos encontrá-la contada por Webern, por exemplo, em suas lições sobre a Nova Música (WEBERN, 1984, p.49-77). Acreditamos também que entender essa visão histórica é essencial para a compreensão do conceito de progresso musical. Ele não tem somente uma base filosófica; a história da música ocidental fornece a Adorno o material para a construção desse conceito.

O primeiro passo de Leibowitz é a definição do conceito de polifonia. Isso porque, para ele, a principal característica da música ocidental é que se trata de uma música polifônica. Portanto, o emprego da polifonia com um propósito artístico consciente é o traço característico da arte musical no ocidente. Ele diz que pode ser chamada de polifônica “toda música que emprega a simultaneidade dos sons” (LEIBOWITZ, 1975, p.3). Ou seja, qualquer trabalho ou trecho que empregue a simultaneidade dos sons, seja na forma de contraponto ou harmonicamente, pode ser considerado polifônico. Essa definição é importante, pois normalmente o termo polifônico é empregado para designar peças escritas em contraponto, chamando-se de homofônicas aquelas escritas de acordo com os princípios da harmonia. Isso significa que no conceito de polifonia estão relacionados os três elementos constitutivos da música: harmonia, melodia e ritmo. Portanto, no conceito de polifonia está implicada a integralidade das peças musicais. Leibowitz se esforça para mostrar que a polifonia é o meio específico para a evolução musical. O interessante é observar que ele o faz concretamente, apontando o dedo para a história da música.

De acordo com Leibowitz, o primeiro documento polifônico ao qual nós temos acesso é o *organum Rex Caeli Domine Maris*, que aparece no tratado de harmonia do século IX *Musica Enchiridias*. Essa música é formada por duas vozes

independentes: *vox principalis* e *vox organalis*, onde a *vox principalis* corresponde a um canto Gregoriano que é adornado pela *vox organalis*. A *vox principalis* se inicia na nota dó, realiza um movimento ascendente até a nota lá, um movimento descendente até a nota ré e termina subindo à nota mi. A *vox organalis*, por sua vez, se mantém na nota dó até que um intervalo de quarta seja formado. A partir de então esse intervalo é mantido por um movimento ascendente à nota ré e posteriormente à nota mi, desce à nota ré, volta para a nota dó e termina em uníssono com a *vox principalis*. Por mais simples que esse canto possa parecer, ele revela princípios importantes. Se olharmos da perspectiva harmônica, os intervalos presentes são em sua maioria intervalos de quarta, em poucos momentos existem intervalos de segunda e terça. Isso porque esse *organum* é construído tendo como base o mundo diatônico das sete notas organizado por um sistema sonoro modal. Isso significa que diante do compositor estavam disponíveis sete notas (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si), que poderiam ser agrupadas em sete formas diferentes, nos modos: jônio, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e hipofrígio. A diferença entre eles consistia no local onde o passo de semitom se encontrava, por exemplo, no modo mixolídio ele ocorre entre a terceira nota e a quarta e também entre a sexta nota e a sétima, enquanto que no modo eólio ele ocorre entre a segunda e a terceira e entre a sexta e a sétima. Se observarmos da perspectiva harmônica, o uso dos intervalos é validado devido ao caráter consonante desses intervalos; são privilegiados por conta disso os intervalos de quarta, quinta e oitava, mas também são permitidos – como uma consonância inferior – os intervalos de segunda, terça e sexta.

A questão que se coloca, no entanto, é que a partir do momento em que a polifonia é estabelecida, os limites de segurança do universo sonoro começam a ser deslocados. Isso porque existe o perigo de obstáculos dissonantes, sendo o mais conhecido deles o intervalo que pode surgir no momento em que a *vox principales* estiver na nota si, por exemplo, e a *vox organalis* estiver na nota fá; ou o contrário, a *vox principales* estiver na nota fá e a *vox organalis* na nota si. Esses intervalos de quarta aumentada ou quinta diminuta são conhecidos por trítono, um intervalo que é expressamente proibido por esse universo sonoro. Diante dessa situação os compositores têm duas alternativas: ou aceitam a inserção desse intervalo como fazendo parte das alternativas sonoras disponíveis e, em consequência disso, o sistema é mudado ou rejeitam esse intervalo e preservam o sistema. A escolha feita pelos compositores dessa época foi caminhar na direção da preservação do sistema

por meio da ampliação do mundo do som. Para que o trítono fosse evitado decidiu-se “aumentar” a quinta que era diminuta inserindo-se um acidente na nota si (si bemol) e “diminuir” a quarta que era aumentada inserindo-se um acidente na nota fá (fá sustenido). Chegou-se assim a seguinte situação: um mundo sonoro formado por sete notas naturais mais duas alteradas e um sistema modal. Mas esse tipo de solução cria na verdade novos problemas, porque agora o trítono pode ocorrer entre o si bemol e o mi ou entre o fá sustenido e o dó. Para que o sistema seja preservado é necessário fazer mais concessões inserindo-se mais modificações e ampliando-se o mundo do som.

Além disso, a prática dos compositores inseriu maneiras diferentes de condução das vozes, ampliando o controle técnico das alturas. No século XII o movimento contrário já era o preferido e mais usado entre os compositores. O Canto Gregoriano tinha como uma de suas regras que a melodia devia terminar na mesma nota com a qual havia começado. A prática composicional estabeleceu que isso deveria ser feito pelo movimento descendente da segunda nota do modo. Mas no momento em que a polifonia passa a ser usada surge o problema de como construir a cadência final da voz secundária. O que se tornou prática entre os compositores é que a aproximação da voz secundária deveria ocorrer por movimento contrário em direção ao uníssono final. Se observarmos bem, isso gera duas formas diferentes de terminação. Nos modos que possuem a nota de preparação com a distância de um tom da nota final, como, por exemplo, o mixolídio, a nota de preparação fá está a um tom de distância da nota final sol, e assim é gerado um intervalo de terça maior entre a voz principal e voz secundária; enquanto que nos modos em que a nota de preparação possui a distância de meio tom, como no jônio, a cadência final gera um intervalo de terça menor. Para se evitar essa duplicidade em prol da atividade do canto, decide-se que os modos que têm a cadência final em terça menor possuem um sentido de terminação melhor. Sendo assim, os outros modos passam a incorporar alterações. No dórico, por exemplo é acrescentado um sustenido na nota dó, formando-se uma cadência final em terça menor (dó sustenido – mi).

Em meados do século XVI nos encontramos com o mundo do som completamente desfigurado em relação ao século IX. Agora, além das alterações que visavam a impedir o trítono, temos as alterações inseridas para preservar a cadência final. A questão que se coloca é que o sistema modal visava garantir e preservar as características fundamentais de cada modo. Nesse momento, por volta

dos séculos XV-XVI essas características já haviam caído por terra. Os modos já não possuem mais a especificidade que o sistema gostaria de preservar.

Segundo Leibowitz, esse fenômeno de deterioração dos limites do sistema não é uma especificidade da música medieval. O mesmo acontece na modernidade. Ao final do século XIX e início do século XX encontramos uma situação muito semelhante. O *mundo do som* consiste no cromatismo temperado sendo organizado e claramente justificado na base do sistema maior-menor tonal. A questão é que as possibilidades de modulações, principalmente advindas das escalas menores, começam a desestabilizar a base sobre a qual o sistema é construído: a relação de tensão e relaxamento. Isso chega ao ponto no qual um acorde perde a sua característica unívoca e adquire o status de estrutura vagante. Richard Wagner desempenhou um papel preponderante para o aprofundamento dessa crise. Da perspectiva harmônica, a propagação dos ciclos das quintas e o uso exacerbado das dominantes secundárias proporcionaram uma expansão cromática e a quebra de uma direcionalidade harmônica baseada na prevalência de um único tom como suporte para a harmonia, conduzindo ao saturamento do sistema tonal. Símbolo dessa expansão cromática e plurivocidade harmônica é o conhecido “acorde-*Leitmotiv*” do *Prelúdio* da ópera *Tristão e Isolda*. Trata-se de um acorde formado por um trítone, terça maior e uma quarta. Da perspectiva estrutural do acorde, ele pode ser vinculado facilmente ao papel de dominante, recebendo os mais variados tratamentos. No entanto, como o interesse wagneriano se dirige para a “perambulação ultra-cromática (suspensão da harmonia, não-resolutividade) através das funções de dominante” (MENEZES, 2002, p.80), a aplicação desse acorde nesse contexto harmônico específico gera o que Schoenberg chama de *vagierender Akkord* (SCHOENBERG, 1950, p.115), o qual tem como principal característica a não resolutividade e seus múltiplos significados. De acordo com Grout e Palisca: “No *Tristão* as complexas alterações cromáticas de acordes, a par da constante mudança de tonalidade, das resoluções imbricadas e das progressões dissimuladas por meio de retardos e outras notas não harmônicas, dão origem a um tipo de tonalidade nova e ambígua [...]” (GROUT e PALISCA, 1994, p.650).

É nesse cenário que a figura de Schoenberg adquire preponderância, pois ele executa aquilo que Leibowitz chama de “reativação da evolução polifônica”. Isso significa que a polifonia carrega dentro de si o elemento que é mais característico da música ocidental: a tendência a uma constante evolução. Qualquer sistema musical

que permite ou estabelece a polifonia carrega dentro de si, até mesmo nas horas de seu nascimento, as sementes de sua própria destruição” (LEIBOWITZ, 1979, p.7). Portanto, se a polifonia é o elemento característico da música ocidental e se ela se caracteriza pelas possibilidades evolucionárias que ela impõe a qualquer sistema sonoro, então Leibowitz afirma que “a impossibilidade de autoperpetuação de um sistema polifônico é um aspecto muito importante da arte Ocidental do som” (LEIBOWITZ, 1979, p.7).

Para Adorno, o material musical era o elemento que possibilitava a unidade e a diversidade da evolução musical. Leibowitz encontra essa realidade na polifonia. Como vimos, para ele a polifonia é o elemento característico da música ocidental, o que significa que a música ocidental possui na polifonia a sua unidade. Mas, a despeito dessa unidade proporcionada pela polifonia, ela carrega dentro de si o “germe da evolução”. O que queremos afirmar é que pode-se encontrar no conceito de polifonia de Leibowitz as características do conceito adorniano de material musical. Sendo assim, a história da música, enquanto história da polifonia, nos permite ver a efetividade do conceito adorniano de material musical. Ele se concretiza enquanto polifonia.

2 SCHOENBERG É O PROGRESSO

2.1 O caminho do progresso

Uma importante ideia que se evidencia após a leitura dos ensaios “Noturno” e “Reação e progresso” é a de que os procedimentos composicionais de Schoenberg e sua escola representam, para Adorno, o caminho do progresso musical. Não se trata aqui de um juízo fortuito. A concepção de *material musical* diz respeito à existência de diferentes etapas da polifonia. Isso quer dizer que qualquer obra musical pode ser enquadrada em um estágio específico da evolução polifônica. Se Schoenberg representa o progresso musical, isso se deve ao fato de que os seus procedimentos composicionais estão de acordo com o estágio mais avançado da dialética histórica do material, o que para nós significa: o estágio mais recente da evolução polifônica. Para compreendermos o sentido dessa afirmação é necessário atentarmos para alguns elementos constitutivos da linguagem musical de Schoenberg.

Em 1949, em uma palestra na Universidade da Califórnia posteriormente publicada sob o título de “Minha evolução”, Schoenberg descreve o seu próprio desenvolvimento musical. Nesse texto, o próprio compositor compreende o seu desenvolvimento musical da perspectiva da tentativa de resolução dos problemas herdados da tradição, principalmente de Wagner e Brahms. Assim, podemos perceber que a realização do desenvolvimento musical de Schoenberg está completamente ligada à resolução das dificuldades impostas pela polifonia. Ao comentar sobre a passagem do seu primeiro período – caracterizado especialmente por uma linguagem pós-romântica, influenciada principalmente por Wagner e Strauss – Schoenberg diz que, nessa época, um dilema atingia os compositores. Esse dilema tinha a ver com os princípios da harmonia tonal e a necessidade de suportar as variações harmônicas por meio de uma armadura de clave. Ou seja, nesse momento, o espaço harmônico já havia se expandido a tal ponto que a armadura de clave já não justificava os passos harmônicos que o compositor impunha à obra. Nas palavras de Schoenberg, esse momento se caracteriza por uma “multidão esmagadora de dissonâncias” que já não podia ser “contrabalançada

por um retorno ocasional às tríades” (SCHOENBERG, 1975, p.86) representantes de uma armadura de clave. É importante destacar esse ponto porque desde as décadas finais do século XIX a armadura de clave desempenhava um papel cada vez menos importante com relação à direção do percurso composicional. As sinfonias de Mahler são bons exemplos dessa situação. Além da expansão dos limites harmônicos nos movimentos internos, as próprias armaduras de clave deixam de ter uma validade geral sobre a obra. A quarta sinfonia de Mahler se inicia em sol maior e termina em mi maior; a quinta sinfonia se inicia em dó sustenido menor e termina em ré maior; a nona sinfonia se inicia em ré maior e termina em ré bemol maior. Nesse cenário, como diz Schoenberg, “parecia inadequado forçar um movimento no leito de Procusto de uma tonalidade sem suportá-lo por progressões harmônicas pertencentes a ele” (SCHOENBERG, 1975, p.86).

Não se trata aqui apenas da relação do desenvolvimento musical com a sua armadura inicial. Schoenberg chama a atenção para o enfraquecimento do poder explicativo fornecido pelo pensamento harmônico tradicional. Tomemos como exemplo a *Primeira Sinfonia de Câmara*, opus 9, de Schoenberg. Essa sinfonia foi composta em 1906, portanto, é pertencente ao período tonal schoenberguiano (entre 1893 e 1908). Nela, podemos encontrar passagens assim:

Figura 1 – Escala de tons inteiros.



Fonte: SCHOENBERG, *Primeira Sinfonia de Câmara*, opus 9 (cc. 232 e 233).

Figura 2 – Escala de tons inteiros.



Fonte: SCHOENBERG, *Primeira Sinfonia de Câmara*, opus 9 (c.338).

Figura 3 – Acordes criados pela superposição de quartas.



Fonte: SCHOENBERG, Primeira Sinfonia de Câmara, opus 9 (cc.368 e 373).

Nas figuras 1 e 2 nós podemos notar a presença da escala de tons inteiros. Na figura 3 temos a presença de dois acordes formados pela superposição de quartas justas.⁶ Esses elementos musicais são recursos harmônicos criados dentro dos limites tonais, mas que ao mesmo tempo tendem a destruir a tonalidade; os dois primeiros através do movimento vertical e os dois últimos através da junção horizontal dos sons. No primeiro caso, a ordem diatônica da escala é substituída dando lugar a uma sequência intervalar que rompe com a sensação de pertencimento a um centro tonal específico. No segundo caso dos acordes da figura 3, é importante ter em mente que uma das bases do sistema tonal é a construção dos acordes por meio da sobreposição de terças. No entanto, os acordes apresentados por Schoenberg são construídos através da sobreposição de quartas. Podemos notar, portanto, que Schoenberg introduz tipos de agregações que não têm mais nada em comum com os protótipos do sistema tonal.

São criações como essas que demonstram como a consciência musical de Schoenberg estava de acordo com as necessidades técnicas da época. Pois, embora os compositores tenham percebido a expansão e o rompimento dos limites da tonalidade, Schoenberg foi o primeiro a dar o passo decisivo, instaurando assim uma nova fase da evolução polifônica, o chamado “atonalismo”.⁷

⁶ Sobre a utilização de acordes de quartas Schoenberg diz: “Somente muito tempo depois retomei os acordes por quartas em minha ‘Sinfonia de câmara’ [1906], sem que nesse caso o fizesse na lembrança de tê-lo usado antes [...]. Não surgem aqui meramente como melodia ou se manifestam como puro efeito acórdico impressionista, mas a sua característica penetra a inteira construção harmônica, onde são acordes como todos os demais. [...] não sei de nenhum outro compositor anterior a mim que tenha empregado tais acordes neste sentido, ou seja: no sentido harmônico” (SCHOENBERG, 2001, p.555).

⁷ Schoenberg não se cansa de destacar o grande equívoco do emprego desse termo para referir à música desprovida de um centro tonal. Em uma carta de 1935 ele escreve: “Já na primeira edição do meu ‘Tratado de Harmonia’ (1911) é citado: que a atonalidade é uma expressão errada, que nunca poderia ser usada para questões musicais. Uma mesa é atonal, ou um navio, ou um par de tesouras, [...] mas sempre existe uma relação entre os tons. Mas a atonalidade indicaria a perfeita ausência de qualquer relação tonal entre eles, e é óbvio que isso é impossível. Portanto: uma mesa é atonal, mas tons sempre possuem relações tonais” (SCHOENBERG, 2003, p.265).

Embora a suspensão da necessidade de um centro tonal ao qual a música fizesse referência representasse uma solução para os problemas colocados pela expansão do universo sonoro, a sua perda gerou a necessidade de se buscar novos princípios que pudessem estruturar coerentemente a composição. Nas palavras de Schoenberg:

A coerência na composição clássica é baseada [...] nas qualidades unificadoras de fatores estruturais como ritmos, motivos, frases e a constante referência de toda característica harmônica e melódica ao centro de gravitação – a tônica. A renúncia ao poder unificador da tônica ainda deixa todos os fatores em operação (SCHOENBERG, 1975, p.86).

Sendo assim, novas formas de elaborar frases, de construir relações entre temas, conexões e combinações entre motivos, de gerar contraste e desenvolvimento foram estabelecidas. A figura 4 mostra uma interessante maneira que Schoenberg encontrou para estruturar a composição fora da referência a uma tônica.

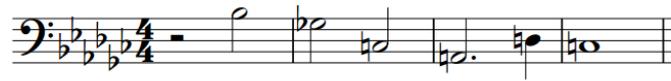
Figura 4 – Desenvolvimento motivico.



Fonte: SCHOENBERG, *Quarteto de Cordas n.2, movimento III* (cc. 22 e 23).

O movimento livre das vozes e a conseqüente agregação harmônica completamente desvinculada do centro tonal são estabelecidos por meio da variação dos motivos iniciais desse movimento. Desse modo, o trecho que aqui é executado pelo violino I é derivado do motivo inicial tocado pelo cello (figura 5); o trecho executado pelo violino II é derivado predominantemente dos dois primeiros compassos que aparecem no soprano (figura 6); os motivos executados pela viola e o cello, nesse trecho, são derivados do motivo que se inicia no terceiro compasso na viola (figura 7).

Figura 5 – Exposição do motivo no cello.



Fonte: SCHOENBERG, *Quarteto de Cordas n.2, movimento III* (cc. 5 a 8).

Figura 6 – Exposição do motivo no soprano.



Fonte: SCHOENBERG, *Quarteto de Cordas n.2, movimento III* (cc. 14 - 16).

Figura 7 – Exposição do motivo na viola.



Fonte: SCHOENBERG, *Quarteto de Cordas n.2, movimento III* (cc. 3 - 5).

Podemos perceber que, por meio da técnica da variação motívica, Schoenberg consegue produzir diversidade e unidade sem, no entanto, ter que recorrer à estruturação tonal da obra.⁸ Muito pelo contrário, um tal recurso fornece a possibilidade de se afastar cada vez mais da necessidade de um centro tonal.

Embora a música atonal possa ser organizada coerentemente, ela exige um grande impulso do compositor para se guiar por normas intuitivas e de ordem psicológica, o que resulta em uma temática extremamente fragmentada. Incomodado pela ausência de unidade e coerência composicional dentro de um

⁸ Cabe observar aqui que embora a obra citada se estruture inicialmente em torno do centro tonal de mi bemol menor, no trecho observado essa tonalidade já não determina a movimentação e estruturação das vozes. Elas são determinadas somente pela disposição interna dos motivos iniciais em suas formas variadas. A harmonia resultante em nada lembra a do tom inicial; nesse momento a música se assemelha muito mais a uma busca por unidade motívica/intervalar. Para comprovar isso basta olhar os intervalos construídos sobre as semicolcheias no cello. Na primeira aparição desse motivo no compasso 3 da viola é possível contar os intervalos na seguinte ordem: 3^{am}, 2^{aM}, 4^{aJ}. Nos compassos 22 e 23 (variação do motivo inicial) nós encontramos nas semicolcheias executadas pelo cello a mesma distância intervalar: 3^{am}, 2^{aM} (no segundo tempo do compasso 23 a 2^a aparece como 2^{am}), 4^{aJ}. Isso corrobora a ideia de que a tonalidade já não pode ser contada como uma força estruturante nessa parte da obra.

sistema pré-estabelecido, somada à exaustão provocada pela extrema emocionalidade da composição atonal e um lapso na sua atividade criativa desde 1917, Schoenberg, no dia 17 de fevereiro de 1923, convida os seus alunos e amigos para a explicação do método de composição com doze tons. Segundo o próprio Schoenberg, em 1915 ele tinha planejado uma sinfonia na qual o tema do *scherzo*, acidentalmente, consistia de doze tons. Em 1917, enquanto elaborava as principais ideias do oratório *Die Jakobsleiter*, ele planejou a utilização de uma estrutura de seis tons que tomaria de empréstimo do tema do *scherzo* dessa sinfonia que ele havia apenas esboçado. Essa direção foi confirmada, especialmente, nas *Cinco Peças para Piano*, opus 23 e na *Serenata*, opus 24, na qual Schoenberg se aproxima pela primeira vez do emprego dos movimentos de retrógrado e inversão que, mais tarde, viriam a ser essenciais para a constituição do método dodecafônico. Como resultado dessa “descoberta”, Schoenberg experimentou uma fluência na composição que não experimentava desde 1909; ele compôs as *Cinco Peças para Piano*, opus 23, *Suíte para Piano*, opus 25,⁹ *Serenata*, opus 24, *Quinteto de Sopros*, opus 26, *Variações para Orquestra*, opus 31, todas essas num curto intervalo de tempo. Com o método dodecafônico “Schoenberg havia praticamente abandonado a mentalidade mística de seu atonalismo inicial, que pretendia dissolver a forma e mergulhar no desconhecido” (ROSS, 2009, p.212).

Após o estabelecimento e a consolidação do estilo dodecafônico, a música de Schoenberg entra numa nova fase. A partir da década de 1930 as suas obras são caracterizadas por um estilo híbrido, porém conciso, onde se destaca a presença de elementos tonais. Segundo Leibowitz, as peças desse período giram em torno de um problema fundamental: “Construir, através de todos os recursos do cromatismo, um novo sistema tonal, obtido por intermédio de um novo método de realizar a unidade funcional” (SCHOENBERG, 1975, p.115). Esse projeto já havia sido pensado por Schoenberg na época do seu tratado de harmonia. No entanto, Schoenberg percebeu, com a instauração da técnica dodecafônica, que ela não resultava no estabelecimento de um “tipo de tonalidade desconhecida, não descoberta” (SCHOENBERG, 2003, p.265), e sim tendia muito mais a sobrepujar a ordem tonal do que a consolidá-la. Ora, se o efeito próprio da tonalidade é alcançado graças ao uso de conexões de diferentes graus em relação à tônica, a

⁹ Cf. p. 43, exemplo 8.

técnica dodecafônica não resolve esse problema, somente o evita. Nesse período Schoenberg tem a possibilidade de se haver mais uma vez com essa questão. No entanto, em seu caso, isso não significou uma volta a todo o custo ao passado. Como se pode perceber em uma de suas obras mais significativas desse período, *Kol Nidre*, opus 39,

os princípios da série dodecafônica são incorporados dentro de uma tonalidade manuseada livremente. Todas as possíveis agregações do meio cromático são experimentadas. Os motivos aparecem em todas as variações de acordo com os princípios seriais. A textura contrapontística é destacadamente densa (LEIBOWITZ, 1979, p.119).

Como o próprio Schoenberg destaca: “o uso da série (*basic set*) e sua transformação serve como um substituto ao efeito formal e unificador da armadura. E isso é o princípio mais importante desse método [...]” (SCHOENBERG, 2003, p.265). Que se pense, por exemplo, na *Suíte para Piano*, opus 25:

Figura 8 – Desenvolvimento da técnica dodecafônica.

The image shows a musical score for the first nine measures of the Prelude from Schoenberg's Suite for Piano, Opus 25. The score is in 6/8 time and marked 'Rasch' with a tempo of quarter note = 80. It features complex chromatic textures and dynamic markings such as p, mf, sf, pp, f, and fp. The score is divided into four systems, with various measures highlighted in colored boxes (red, yellow, blue, orange) to illustrate the development of the dodecaphonic technique. The first system (measures 1-3) has a red highlight. The second system (measures 4-5) has a yellow highlight. The third system (measures 6-8) has a blue highlight. The fourth system (measures 9) has an orange highlight. The score ends with the instruction 'etwas ruhiger dolce' and a final dynamic marking of pp.

A *Suíte para Piano*, opus 25, é considerada a primeira música em estilo dodecafônico escrita por Schoenberg. Nela podemos identificar, já nos compassos iniciais, a série básica, composta pelas seguintes notas:

Figura 9 – Série básica.



Fonte: Suíte para Piano, opus 25 (cc. 1-3)

Nos compassos 5 e 6 é possível encontrar essa série em sua forma retrógrada:

Figura 10 – Forma do retrógrado.



Fonte: Suíte para Piano, opus 25 (cc. 5-6)

Do compasso 7 até o compasso 9 encontramos a Inversão:

Figura 11 – Forma da inversão



Fonte: Suíte para Piano, opus 25 (cc. 7-9)

E, finalmente, nos compassos 6 e 7 nós temos o retrógrado da inversão:

Figura 12 – Retrógrado da inversão



Fonte Suíte para Piano, opus 25 (cc. 6-7)

2.2 A filosofia da nova música

Já que a figura de Schoenberg aparece no horizonte teórico de Adorno associada ao conceito de progresso na música, uma reflexão sobre o progresso musical passa necessariamente por uma visita ao caminho percorrido pelo compositor, em especial a partir do momento em que ele instaura uma nova etapa na composição musical. Essa reflexão em torno dos procedimentos composicionais de Schoenberg foi detalhadamente realizada por Adorno na *Filosofia da Nova Música*. Nesse livro, “ele discute algumas das categorias centrais da teoria musical, tais como tempo, forma, material, construção, técnica e expressão” (DOOHN, 2005, p.274). Portanto, o interesse de Adorno dirige-se para a situação da composição que, segundo ele, é a “única que na verdade decide sobre a situação da própria música” (ADORNO, 2011, p.9). O livro é composto por dois ensaios; o primeiro tem como tema principal os procedimentos composicionais de Schoenberg, e o segundo trata de Stravinsky. O primeiro foi concluído entre 1940 e 1941 e pode ser dividido, *grosso modo*, em três partes. Cada uma delas reflete sobre uma fase da evolução polifônica de Schoenberg, a saber: expressionismo e “atonalidade”, dodecafonismo e reinvenção da tonalidade.¹⁰ Por ora, nos deteremos com maior atenção nos dois primeiros momentos do ensaio sobre Schoenberg.

A declaração inicial de Adorno nesse ensaio se direciona ao estabelecimento de um ponto de partida histórico. Ele diz: “As mudanças por que a música tem passado nos últimos trinta anos não têm sido consideradas até agora em todo o seu alcance” (ADORNO, 2011, p.33). Se considerarmos que o escrito sobre Schoenberg foi finalizado entre 1940 e 1941, então Adorno se refere a movimentos específicos que tiveram origem nas primeiras décadas do século XX. Portanto, o ensaio, já no início, propõe uma reflexão sobre as mudanças que ocorrem na música de Schoenberg entre 1910 e 1941 aproximadamente.

A primeira mudança para a qual Adorno chama atenção é a ruptura com a ideia de obra redonda e compacta: “A música, obedecendo ao impulso de sua

¹⁰ Stefan Müller-Doohm diz que “no período inicial da Segunda Escola de Viena, a ideia revolucionária ‘da organização racional do material musical’ ocupou lugar de orgulho” (DOOHN, 2005, p.275). No entanto, como tentaremos mostrar, a principal preocupação desse período inicial era estabelecer soluções para o problema gerado pela perda de um centro tonal. A organização racional do material musical só passa a ser um problema para Schoenberg ao final da década de 1910.

própria coerência objetiva, tem dissolvido criticamente a ideia de obra redonda e compacta [...]” (ADORNO, 2011, p.33). Embora a ideia da obra de arte consumada (*consummate artwork*, como traz a tradução americana) possa assumir uma infinidade de conotações, Adorno se refere aqui à descontinuidade temporal das obras desse período, ou seja, à sua “extensão no tempo, que é a base da concepção da obra musical desde o século XVIII, por certo desde Beethoven”. (ADORNO, 2011, p.39). Isso fica claro quando ele cita composições como o monodrama *Erwartung* e *Die Glückliche Hand*, comparando-as com *Wozzeck*, de Alban Berg. Enquanto *Erwartung* “desdobra a eternidade do segundo em quatrocentos compassos”, *Wozzeck* é construída sobre a “grandiosidade das disposições arquitetônicas” (ADORNO, 2011, p.35). Nessa peça, “Berg provou com grande habilidade os novos meios em grandes durações de tempo” (ADORNO, 2011, p.35).

Adorno é certo em sua observação. O próprio Schoenberg, em um comentário de 1949 sobre a sua *Primeira Sinfonia de Câmara*, opus 9, afirma: “a duração das minhas primeiras composições era uma das características que me ligava ao estilo dos meus predecessores, Bruckner e Mahler, cujas sinfonias frequentemente excedem uma hora, e Strauss, cujos poemas sinfônicos duram meia hora” (SCHOENBERG, 2003, p.51). Todavia, Schoenberg completa: “Estudiosos da minha obra reconhecerão como em minha carreira a tendência a condensar tem gradualmente mudado o meu estilo de composição [...] eu finalmente cheguei a um estilo de concisão e brevidade [...]” (SCHOENBERG, 2003, p.52). Se Adorno pretende uma reflexão sobre as mudanças ocorridas na música, então a consideração do elemento temporal é muito significativa. Como podemos perceber, o próprio Schoenberg está de acordo em que a extensão temporal da obra é um elemento distintivo na sua composição.¹¹ Todavia, o que Adorno propõe não é apenas um reconhecimento, pois isso poderia ser feito com o auxílio de um cronômetro. Adorno diz que esse impulso à condensação das obras é ditado pela própria lógica objetiva da música.

De fato, um grande problema encarado pelos compositores dessa época, após a perda da segurança fornecida pelo desenvolvimento tonal da música, era a

¹¹ “Eu estava obrigado, em primeiro lugar, a renunciar não somente à construção de largas formas, mas a evitar o emprego de largas melodias, assim como de todos os elementos musicais formais que dependem de uma frequente repetição de motivos” (SCHOENBERG, 2003, p.137).

maneira pela qual se poderia construir obras coerentes, com grande extensão temporal, sem o auxílio da unidade garantida pela tonalidade. Isso se torna evidente, já que as principais formas musicais, como a sonata, por exemplo, se estruturam em torno de relações tonais¹². Se a centralidade da tonalidade deveria ser evitada, então essas formas já não eram válidas para esse objetivo. Sendo assim, o recurso à estruturação interna da obra forneceu coerência, mas não extensão temporal. Como Schoenberg diz, referindo-se a esse período: “pareceu, a princípio, impossível compor peças de organização complicada ou de grande extensão” (SCHOENBERG, 1950, p.106). Para isso era necessário recorrer ao auxílio de um texto ou poema.

Como podemos perceber, o movimento em direção à concisão da obra não é determinado por uma vontade pessoal de Schoenberg. Pelo contrário, tal movimento procede dos problemas colocados pelo próprio desenvolvimento musical. A brevidade musical evita a repetição vazia dos conteúdos musicais, o que poderia gerar a saturação em torno de um tom, e possibilita a unidade da escrita musical. Sendo assim, podemos perceber como essa característica decorre de um problema colocado pelo estado atual da própria composição. O que faz Schoenberg progressivo são suas respostas a esses problemas, demonstrando uma plena consciência do estado da técnica musical.

Ora, se a estrutura da música tem uma propensão em direção à brevidade, o que justifica *Wozzeck*? Para Adorno, essa obra só é possível pela segurança das formas tradicionais nas quais ela é baseada. Isso significa que a estrutura musical de *Wozzeck* só pode ser realizada graças ao emprego de elementos construtivos tradicionais. Como Adorno diz: “Trata-se realmente de uma grande obra [...] *Wozzeck* é uma obra-prima, uma obra de arte tradicional” (ADORNO, 2011, p.35). No entanto, ao mesmo tempo em que ela se apresenta como obra de arte tradicional, Adorno lembra que ela só é possível como herdeira de *Erwartung* e *Die Glückliche Hand*; “parece-se a *Erwartung* tanto nos detalhes como na concepção geral, ou seja, como representação da angústia, e a *Die Glückliche Hand* na insaciável superposição de complexos harmônicos” (ADORNO, 2011, p.34). A conclusão de Adorno é que em *Wozzeck* está contida uma relação problemática quanto ao seu estabelecimento, pois abriga uma dicotomia entre as formas

¹² Podemos citar como exemplo a forma binária. A seção ‘A’, normalmente, se baseia na tonalidade principal enquanto que a seção ‘B’ é construída em torno da tonalidade da dominante ou em alguma tonalidade vizinha do tom principal. Dessa maneira percebe-se o quanto que certas formas musicais estão impregnadas de um sentido tonal e como isso é parte estruturante de certas formas musicais.

tradicionais que garantem a extensão temporal e os procedimentos herdados de Schoenberg de concisão e brevidade. Sendo assim, conclui Adorno, “os impulsos da obra, que vivem em seus átomos musicais, rebelam-se contra a própria obra” (ADORNO, 2011, p.35).

Ora, o argumento de Adorno gira em torno de uma “necessidade” evolutiva do material musical. Isso pode ser bem observado quando ele a justifica por meio de uma conformidade com a sua própria lógica interna. Sendo assim, o desenvolvimento musical se firma ao obedecer “ao impulso de sua própria coerência objetiva” (ADORNO, 2011, p.33). Em um comentário sobre a *Filosofia da Nova Música* (1950), Adorno diz que o seu ponto de partida é o emprego de um “conceito de espírito objetivo que se afirma acima das cabeças dos artistas individuais como também além dos méritos das obras individuais” (ADORNO, 2006, p.165). Isso quer dizer que o material musical, em si mesmo, possui uma tendência, “as suas próprias leis de movimento” (ADORNO, 2011, p.36), que não devem ser quebradas ou esquecidas. Em um ensaio de 1961, “Vers une musique informelle”, Adorno chega ao extremo quando afirma que “o material musical é inteligente em si mesmo”, e que devido a isso pode ocorrer enganos quanto à qualidade do trabalho composicional na obra; por ser inteligente, o material musical “inspira a crença que a mente deve estar trabalhando, onde na realidade somente a abdicação da mente está sendo celebrada” (ADORNO, 1998, p.270). Essa concepção do material musical altera a ideia do compositor como um criador e, por consequência, a ideia da obra enquanto resultado da criação solipsista do artista. Como Adorno diz, uma obra é como “um campo de força organizado ao redor de um problema” (ADORNO, 2002, p.173). Isso significa que compor, antes de mais nada, para Adorno, é um ato de tomar consciência das demandas feitas ao compositor pelo material. E o problema que o compositor enfrenta é justamente aquele trazido pelo estado da técnica: “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” (ADORNO, 2011, p.38). Sendo assim, as composições se assemelham a “soluções de quebra-cabeças técnicos” (ADORNO, 2011, p.38) e o compositor, diferentemente de um criador, é aquele que busca dar respostas corretas a esses problemas.

A compreensão do material musical como algo que possui um desenvolvimento histórico próprio não é uma ideia nova para Adorno. Desde os escritos da década de 20, essa ideia se faz presente e é a base de muitas de suas

críticas aos estilos musicais que buscam restaurar elementos superados na música. Vimos isso nos ensaios “Noturno” e “Reação e progresso”. Todavia, o que é realmente novo na *Filosofia da Nova Música*, em relação a esses textos anteriores, é a aparição do conceito de *expressão*. Sua aparição nesse momento não é casual. Como dissemos anteriormente, a *Filosofia da Nova Música* é uma reflexão sobre o caminho composicional percorrido por Schoenberg, na medida em que ele é representante do progresso musical. Esse primeiro momento do ensaio no qual estamos interessados representa uma reflexão sobre a fase expressionista de Schoenberg, ao contrário dos ensaios anteriores, que estavam preocupados muito mais com uma discussão momentânea da técnica dodecafônica. E é exatamente a aparição do conceito de expressão que vai dar ao ensaio sobre Schoenberg uma característica dialética, pois, até agora, o progresso musical é apresentado por Adorno como uma questão que se baseava simplesmente no desenvolvimento técnico e na aplicação correta da técnica pelo compositor. Portanto, a reflexão sobre o período expressionista de Schoenberg dá a Adorno os meios necessários para uma aproximação dialética do conceito de progresso musical. A partir daqui, o progresso não poderá ser definido somente como desenvolvimento técnico. Isso porque o mesmo movimento que rompe com o princípio da tonalidade tradicional, com o conceito de obra e com a extensão temporal, permite a manifestação exagerada do elemento expressivo. Mas a que, exatamente, Adorno se refere aqui? Para respondermos a essa pergunta é necessário entendermos o que envolve o conceito de expressão na música de Schoenberg.

Em uma carta de 1909 ao compositor Ferruccio Busoni, Schoenberg descreve da seguinte forma o que ele pretende:

Eu me esforço pela completa liberação de todas as formas, de todos os símbolos de coesão e de lógica. Assim, nos afastemos da obra motivica [...] harmonia é *expressão* e nada mais [...] Concisa! Utilizando apenas duas notas, sem construção, [...]!! E o resultado que eu desejo é uma emoção não estilizada (SCHOENBERG, 2003, p.70, grifo do autor).

Em uma segunda carta do mesmo ano, Schoenberg continua a descrever o seu projeto:

Minha única intenção é não ter intenções! Sem intenções artísticas formais, arquiteturas ou outras; no máximo isso: Não colocar nada habitando no fluxo das minhas sensações inconscientes. Não permitir que se infiltre qualquer coisa que possa ser invocada seja pela inteligência ou consciência (SCHOENBERG, 2003, p.76).

Numa carta a Alma Mahler de 1910 sobre *Die Glückliche Hand* ele afirma: “Eu não quero ser entendido. Eu quero me expressar [...], certamente nenhum simbolismo é pretendido. É tudo intuição direta” (SCHOENBERG, 2003, p.88).

Como podemos perceber, o próprio Schoenberg caracteriza sua obra, nesse momento, como o esforço por uma expressão direta, não mediatizada por forma alguma, um fluxo constante das sensações inconscientes. Isso fica muito claro numa carta a Kandinsky de 1911, quando diz que “a eliminação da vontade consciente na arte” (SCHOENBERG, 2003, p.89) seria um dos traços que suas peças e os quadros do amigo teriam em comum.

Côncio desse cenário e de suas implicações, Adorno observa que no momento em que Schoenberg dá o passo em direção à ruptura com a estruturação tonal da música, o princípio de expressão, que se manifesta na música desde o início do século XVII, sofre uma mudança substancial. “A música dramática, verdadeira música *ficta*, ofereceu, de Monteverdi a Verdi, um modo de expressão estilizado e ao mesmo tempo mediato, isto é, a aparência da paixão” (ADORNO, 2011, p.39). Adorno se refere aqui ao fato de que o conteúdo expressivo da obra tinha que se submeter a um esquema que pertencia ao domínio da tradição. Entende-se que, para Adorno, a expressão estava subordinada a uma linguagem musical que fazia com que os momentos expressivos particulares estivessem submetidos ao domínio da convenção, forçando-os assim à conciliação com a generalidade do sistema que os organizava. Daí a exigência de Schoenberg: “Todo procedimento formal que aspira ao efeito tradicional não está completamente livre da motivação consciente. Mas a arte pertence ao *inconsciente!* Nós devemos nos expressar! *Expressar-nos diretamente!*” (SCHOENBERG, 2003, p.89, grifo nosso). Essa forma de expressão só é possível na medida em que o conteúdo musical não é mais estilizado, caindo, assim, sobre o domínio da aparência. Aparência, aqui, significa a ideia de que a particularidade dos momentos expressivos pode ser submetida, sem mais, a uma generalidade formal e estrutural. Ao criticar esse princípio, por meio do abandono do sistema tonal, Schoenberg prevê uma expressão destituída do domínio da convenção, entregue totalmente ao domínio do sujeito e não mais aos tabus da forma, porque esses “tabus submetem os impulsos à sua censura e os racionaliza” (ADORNO, 2011, p.40). O resultado disso é o irromper do elemento expressivo, sua liberação de tudo que o prendia a uma mediação

conciliadora. O que essa música, portanto, revela são os conflitos instintivos¹³ que já não podem ser conformados ou suavizados por meio de uma mediação estrutural. Assim, como em *Erwartung*, a lei técnica da forma musical torna-se o registro dos choques traumáticos não mediatizados pela forma. Isso resulta na fragmentação da estrutura musical, impedindo continuidade e desenvolvimento, assim como linhas melódicas ininterruptas.

Embora Schoenberg tenha se esforçado por estabelecer uma nova forma de expressão imediata, a partir do momento em que a peça é desenvolvida em torno da diferenciação progressiva dos seus elementos, a linguagem musical se polariza em torno da lei do contraste.¹⁴ Isso quer dizer que, para Adorno, a unidade musical de uma peça desse período, como *Erwartung*, por exemplo, é garantida pela conformidade e interdependência da construção formal com o elemento expressivo: “O registro sismográfico de *schocks* traumáticos converte-se ao mesmo tempo na lei técnica da forma musical” (ADORNO, 2011, p.42). O mesmo é observado por Dahlhaus: “A ausência de continuidade e desenvolvimento não deveria ser tomada como uma negação da forma, mas como uma lei estrutural em si” (DAHLHAUS, 1990, p.150). Nesse sentido, embora seja de um novo tipo, o elemento expressivo se objetiva na forma. Mas, enquanto a “expressão polariza a estrutura musical para seus extremos, a sucessão destes constitui por sua vez uma estrutura” (ADORNO, 2011, p.46). A polarização dos elementos expressivos, ao transformar-se na lei da forma musical, libera elementos da objetividade estética. Ao comentar sobre essa etapa do seu desenvolvimento artístico, Schoenberg afirma que “uma peça musical não cria sua aparência formal fora da lógica de seu próprio material, mas, guiada por processos internos e externos, e ao trazê-los à expressão, ela suporta a si mesma sobre a sua lógica e constrói sobre isso” (SCHOENBERG, 2003, p.137). Ou seja, o expressionismo musical desafia a categoria tradicional de obra, mas ao mesmo tempo “produz novas demandas para a exatidão organizacional” (ADORNO, 2011, p.46). Como diz Adorno: “O contraste, como lei da forma, não é menos obrigatório do que a transição na música tradicional” (ADORNO, 2011, p.46). O rigor

¹³ Para Schoenberg, a música não deveria expressar “o gosto, a formação, a inteligência, o conhecimento ou habilidade; nenhuma dessas características *adquiridas*, mas somente aquilo que é *inato, instintivo*” (SCHOENBERG, 2003, p.89).

¹⁴ O contraste musical pode ser entendido como uma diferenciação progressiva de determinados elementos. Uma das formas mais fáceis de se obter o contraste na música se dá através da dinâmica musical (súbitas mudanças do forte para o piano), do ritmo (passagens rápidas seguidas de passagens lentas), alturas etc.

expressionista caminha em direção a uma organização justa, pois “logo que a música fixa rigidamente, univocamente, o que expressa, isto é, seu conteúdo subjetivo, esse se torna rígido e se transforma justamente nesse elemento objetivo cuja existência renega o puro caráter expressivo da música” (ADORNO, 2011, p.47). É essa contradição que impede a música de permanecer no momento expressionista ao tomar consciência de que o momento imediato da expressão, ao se comunicar, já se compromete com a mediação da forma. Ao afirmar-se na obra de arte, a subjetividade só o pode fazer mediante um aprofundamento na sua própria lógica, gerando uma compulsão em direção a uma construção obrigatória, ou seja, objetiva. Em 1950, ao falar sobre a música *atemática* de Leibowitz, Schoenberg faz um interessante comentário: “Isso remonta a quarenta anos atrás, quando eu sustentei a mesma coisa por um curto período de tempo. Mas eu rapidamente renunciei, pois a coerência na música só pode ser fundada sobre os motivos e suas transformações” (SCHOENBERG, 2003, p.344). Essa citação aponta para a compreensão da impossibilidade de se deter no momento expressionista, mas também indica a necessidade de uma estruturação segura da música. Como Schoenberg diz: “o desejo de um controle consciente dos novos meios e formas surgirá na mente de todo artista; e ele desejará conhecer conscientemente as leis e regras que governam as formas que ele tem concebido” (SCHOENBERG, 1950, p.106).

Antes de seguirmos é importante destacar os passos argumentativos dados aqui por Adorno. O primeiro momento do conceito de expressão aparece quando Adorno fala da expressão de uma experiência negativa que estaria ligada ao reflexo da “dor real” (SCHOENBERG, 2011, p.39). Em um segundo momento, o elemento expressivo vem a equivaler às emoções que estão presentes na obra e que passam pela mediação da forma; Adorno fala nesse momento de um modo de expressão estilizado. O terceiro momento desse conceito é quando o elemento expressivo é liberado da organização tradicional da obra e se concretiza na objetividade da forma. Ou seja, a forma é calcada na dinâmica subjetiva que se insere na obra.

Se notarmos bem, poderemos perceber que o conceito de expressão caminha em direção a uma maior concretude. Adorno parte do conceito de expressão como um sentimento e, agora, nesse momento do argumento, ele é estabelecido como elemento organizador. Adorno, no entanto, não pára por aqui. Ele lembra que a organização da música por meio de uma subjetividade autônoma, ou seja, por meio

da liberdade organizacional do compositor, se realiza através do “desenvolvimento”.¹⁵ “No início do século XVIII, o desenvolvimento constituía uma pequena parte da sonata [...] com Beethoven o desenvolvimento, a reflexão subjetiva do tema, converte-se no centro de toda a forma” (ADORNO, 2011, p.51). Nesse momento, Adorno encara o elemento expressivo como a expressão da subjetividade. Mas de que forma isso se dá? No desenvolvimento, o compositor tem uma maior liberdade para manusear os elementos que são trazidos pelos temas, portanto, a organização musical que a subjetividade tem diante de si está ligada à sua liberdade de dispor desses elementos. Assim, nesse contexto, a expressão da subjetividade ou do elemento subjetivo está ligada ao trabalho compositivo concreto, àquele trabalho que é característico da escrita musical e se baseia no manuseio dos motivos iniciais da obra a fim de gerar variação e diversidade. Ou seja, o trabalho motivico-temático. Isso significa que, para Adorno, o momento expressivo do sujeito está relacionado com o controle que o compositor assume sobre a obra, mais precisamente, sobre o seu menor elemento arquitetural: o motivo.

Essa maneira de encarar a expressão da subjetividade (o elemento expressivo) na obra musical pode ser bem exemplificada por aquilo que Schoenberg exigia de seus alunos. “Nunca faça o que um copista pode fazer [...]. Vocês são compositores e isso significa que suas obras devem forçar vocês a colocar todas as suas faculdades em jogo a todo momento” (LEIBOWITZ, 1975, p.59). É exatamente nesse esforço que se situa o elemento expressivo, ou o momento expressivo do sujeito, para Adorno.

Tendo isso em mente, Adorno chama a atenção para o fato de que, em Brahms e Beethoven, a unidade motivico-temática foi alcançada através do equilíbrio entre a dinâmica subjetiva e a tonalidade. O dinamismo do sujeito era alcançado sem gerar uma transformação na linguagem tonal. Wagner, por outro lado, se distancia da linguagem tonal, mas, ao mesmo tempo, o faz em detrimento da unidade motivico-temática substituindo-a pelo *Leitmotif* e a música programática. Para Adorno, Schoenberg foi o primeiro a perceber “os princípios da economia e unidade universal no novo material subjetivo e livre, inspirado pelo espírito de Wagner” (ADORNO, 2011, p.53).

¹⁵ Refiro-me aqui, como ficará claro a seguir, ao desenvolvimento enquanto parte estruturante da forma sonata.

Mas a situação de uma estrutura musical dinâmica se reverte numa dinâmica estática da estrutura musical. Isso acontece a partir do momento em que a técnica dodecafônica é estabelecida. Cronologicamente, em 1923 Schoenberg reúne seus alunos e amigos para explicar o funcionamento dessa técnica, mas, como Webern deixa claro em *O Caminho para a Nova Música*, em 1917 Schoenberg já havia lido que estava em uma via que conduziria a algo realmente novo. A composição dodecafônica parte de uma forma básica ou série, um arranjo dos sons disponíveis no sistema temperado. A composição toda é determinada por essa série. Para evitar a monotonia causada pelo uso repetitivo do material já predeterminado, Schoenberg integra a técnica de variação ao dodecafonismo. Assim, além da série básica, temos a sua inversão, o retrógrado e o retrógrado da inversão. Tais procedimentos, mesmo tendo em si o carimbo da variação, fazem com que a música se torne uma dinâmica estática. Isso porque o trabalho temático já é definido de antemão como parte de um trabalho preliminar do compositor. “O procedimento da variação se remete ao material e o pré-forma antes que comece a composição propriamente dita” (ADORNO, 2011, p.55). Nesse contexto, não ocorre variação de fato, porque tudo já é dado pela lei da técnica, ocorrendo, assim, apenas a conformação a ela; desse modo, a “música passa a ser o resultado de processos a que o material está subordinado” (ADORNO, 2011, p.55). Ora, variação só é variação enquanto variação do esquema, de algo dado. Quando o esquema determina de antemão a variação, não existe de fato variação alguma, o que temos é apenas o respeito aos desígnios da técnica, e a realização da música se torna manifestação da sua estrutura.

Adorno vê em todo esse percurso que vai do desejo por uma expressão imediata do inconsciente a uma consciência das leis que governam a forma musical, um sistema de dominação da natureza. Nesse sentido, a música faz parte desse sistema ao estar cativa da dialética histórica. Isso quer dizer que, por um lado, a racionalização dos processos musicais – e o seu ápice é a técnica dodecafônica – significa tanto emancipação do ser humano da coação da natureza como a subordinação da natureza aos propósitos humanos. O processo que leva ao surgimento do dodecafonismo equivale ao aumento do domínio racional sobre o material musical, e ao libertar esse material das pretensões naturalizantes da tonalidade, emancipando a dissonância, subordina-o aos propósitos humanos; pode-se afirmar que o domínio racional do material foi alcançado. Por outro lado, o dodecafonismo se aproxima do princípio de dominação enquanto “exclusão de tudo

aquilo que seja heterônomo, ou não integrado no contínuo dessa técnica” (ADORNO, 2011, p.53). Assim, a liberdade e a subjetividade – em cujo nome todo o processo de racionalização se desenvolveu –, caem presa desse elemento repressivo da dominação da natureza, o elemento que exclui tudo o que não seja idêntico a si. Dessa forma, na medida em que aquilo que o sujeito expressa não se objetiva nos preceitos dessa técnica, o que é extirpado não é a técnica, mas o próprio elemento expressivo que ou se subordina à técnica ou deixa de existir. Sendo assim, o que ocorre é a exclusão do sentido musical em favor do princípio de dominação do material através da totalidade funcional de uma forma que tira de si mesma suas leis de construção. Disso resulta que o “sujeito impera sobre a música por meio de um sistema racional, mas sucumbe a ele” (ADORNO, 2011, p.59). A variação, por exemplo, que era uma forma de objetivação da subjetividade musical, se torna preceito técnico e determinação do material que, por sua vez, subordina o sujeito à sua coação. A progressiva elucidação da música tem o sentido de uma operação que “rompe a dominação cega do material sonoro”, mas através de um sistema regulador “torna-se uma segunda natureza cega” (ADORNO, 2011, p.59).

Podemos pensar todo esse desenvolvimento da seguinte forma: É necessário encontrar uma maneira de organizar o material que liberte o sujeito de toda e qualquer fixação a materiais naturalizados. Num primeiro momento isso é feito por meio da polarização dos extremos da expressão. Essa, por sua vez, se transforma em preceito formal de construção do nexo através da obrigatoriedade do contraste. Num segundo momento, através do desenvolvimento por variação, a subjetividade penetra no campo da dimensão material objetivando-se por meio do trabalho motivico-temático. O próximo ponto é a criação de um princípio geral de organização que controla o próprio princípio de variação, assim como outras dimensões do material. Chega-se assim a um paradoxo: se o elemento genuinamente inovador de Schoenberg era a transformação da categoria de expressão, com a elaboração e subordinação do material musical a uma organização funcional total, isso acaba por anular o que o compositor queria salvar. Ou seja, “a transformação dos elementos expressivos da música dentro do material (...) tornou-se tão radical que coloca em questão a possibilidade de expressão” (ADORNO, 2011, p.21).

Podemos dizer que a racionalização na música, o *aumento do domínio técnico sobre o material*, conduz a um sistema que extirpa o momento expressivo e passa a ser autorreferente, ou seja, expressão de si mesmo. Não são poucos os

comentadores que insistem nesse aspecto. Robert Hullot-Kentor afirma que uma das ideias que estavam por trás da *Filosofia da Nova Música* já havia sido desenvolvida no livro sobre Kierkegaard. Trata-se da ideia de que a luta pela autoconservação falha justamente porque a autoconservação busca dominar uma natureza esmagadora, mas nesse processo conserva-se muito mais a dominação do que o próprio sujeito; assim, “o controle sobre a natureza converge com a catástrofe, pois o desenvolvimento do eu está restrito a uma ordem autoimposta por um sistema” (KENTOR, 2006, xxiv). O resultado disso é que “o progresso como dominação é inseparável do progresso como regressão” (KENTOR, 2006, xxiv). Seguindo nessa linha, Kentor afirma que Adorno, na *Filosofia da nova Música*, mostrou musicologicamente como Schoenberg desenvolveu o novo a partir das tendências do próprio material, mas que a partir de certo momento ele desiste em favor da fascinação pela técnica, pela manipulação autoimposta do serialismo. Assim, “em nome da composição emancipada, Schoenberg estabeleceu uma técnica para a dominação do material musical que resultou na extinção do sujeito, por um lado, e num material completamente abstrato, por outro” (KENTOR, 2006, xxiv).

Nesse mesmo contexto Paddison observa que, para Adorno, a tendência ao crescente domínio sobre o material musical se aproxima do seu extremo no serialismo. Em consequência disso, a construção afeta todos os níveis do material; os elementos da linguagem tonal, convenções e elementos decorativos são negados por meio do princípio da brevidade, o que afeta a maneira como o sujeito se expressa. Segundo Paddison, esse é o resultado, para Adorno, do processo de racionalização incorporado à música. Sendo assim, para ele, Adorno segue a tese da *Dialética do Esclarecimento* também na *Filosofia da Nova Música*:

A total dominação do material é, ao mesmo tempo, a autodominação do sujeito expressivo. A total objetivação do sujeito resulta na perda da sua liberdade. A verdade da música serial de Schoenberg, a total consistência de sua estrutura em sua busca por uma unidade abrangente também resulta na alienação do sujeito dentro da objetividade da estrutura (PADDISON, 1993, p.267).

Poderíamos aqui chegar à conclusão de que o progresso tem o seu representante em Schoenberg justamente porque a sua coerência sem concessões com o desenvolvimento do material musical conduz necessariamente ao recuo das forças expressivas do sujeito, em função do qual todo o desenvolvimento adquiria

sentido. Nessa perspectiva, o progresso só pode ser entendido quando ligado ao seu oposto, à regressão do elemento expressivo. Sendo assim, Schoenberg seria peça chave para entendermos os processos de racionalização na música, mas até nesse domínio separado e autônomo da sociabilidade, os resultados não diferem muito das outras áreas. A história do progresso é a história da irresistível regressão; até na música. O esclarecimento é total e contra ele não há saída. “A arte em geral e a música em particular mostram-se hoje capturadas por esse processo de Esclarecimento, em que elas mesmas tomam parte e com o qual coincide seu próprio progresso” (ADORNO, 2011, p.20).

2.3 O poder compulsório do sistema

Juntamente com esse processo de racionalização a música entra num paradoxo: “a forma como tal transcende necessariamente o eu em cujo âmbito se experimenta, enquanto a música que nasce nesse âmbito e o representa não consegue superá-lo positivamente” (ADORNO, 2011, p.25). Isso chama atenção para o risco de que a música deixe de ser expressão do sujeito para se tornar expressão de processos lógicos e estruturados por si. O que está em jogo aqui é a qual elemento aquilo que a música expressa – seja lá o que for – está submetido.

Jan Broeckx, em “Arnold Schoenberg: interrelações entre sistemas composicionais e expressão musical”, tenta mostrar por meio do itinerário musical de Schoenberg, como sistemas composicionais exercem uma importante influência sobre o elemento expressivo. Para Broeckx, sistemas composicionais são dispositivos que são concebidos como formas de organização do material a fim de “superar a ininteligibilidade sujeita a ocorrer se simplesmente juntarmos um número de dispositivos melódicos e harmônicos” (BROECKX, 1976, p.194). Esses sistemas composicionais podem limitar o número de alturas possíveis, padrões intervalares, ou estabelecerem escalas para regular sucessão e subordinação entre as alturas selecionadas. Isso pode ocorrer também por meio da organização do fluxo temporal da música, ritmos ou sistemas métricos, como o contratempo, por exemplo. Temos assim, dentro dos sistemas composicionais, uma tensão entre “restrições seletivas e uma liberdade relativa ou residual das combinações dos tons de que o compositor

dispõe” (BROECKX, 1976, p.194). Dessa forma, “quanto mais restritivo o sistema composicional, mais predeterminada a expressividade de cada composição particular”; ou, de forma contrária, “sistemas composicionais com somente algumas regras condicionais e princípios seletivos superficiais não exercem muita influência sobre o caráter da expressividade” (BROECKX, 1976, p.194). Podemos dizer que em sistemas composicionais altamente restritivos ou compulsórios, a presença de um elemento musicalmente individual se torna menos importante e menos aparente. Portanto, “quanto mais obrigatório o sistema composicional, mais as características expressivas são decididas a priori.” (BROECKX, 1976, p.194). Podemos perceber isso, por exemplo, no sistema composicional medieval, principalmente no que diz respeito à organização dos sons por meio dos modos gregorianos, ou até mesmo na teoria dos afetos sistematizada no período barroco. Ou seja, o caráter de uma música já era definido na escolha de seu modo. Como os sistemas composicionais não apresentam o mesmo grau de poder compulsório, Broeckx busca entender no desenvolvimento musical de Schoenberg o grau de compulsão inerente a cada uma de suas fases. Lembremos que isso significa, para nós, a tentativa de entendermos musicalmente as limitações expressivas do sistema dodecafônico.

Broeckx tenta mostrar o grau de compulsão recorrendo a uma comparação entre o “atonalismo” schoenberguiano (1909 – 1916) e o sistema tonal. Para Broeckx, ambos os sistemas possuem similaridades, “ambos estão interessados pela altura, são baseados no mesmo temperamento e seus intervalos melódicos e harmônicos são concebidos pela mesma entidade mínima: o semitom” (BROECKX, 1976, p.195). Isso poderia conduzir-nos a acreditar que os dois sistemas, tonalismo e atonalismo, possuem o mesmo poder compulsório. Mas, duas características da atonalidade fazem toda diferença aqui: “A fusão da divisão clássica de modo maior e menor e a ausência de oposição funcional de consonância e dissonância – ‘emancipação da dissonância’” (BROECKX, 1976, p.195). Na tonalidade clássica tínhamos: uma seleção extremamente limitada de sete alturas permitidas e cinco proibidas – depois essas cinco alturas proibidas passam a ser às vezes permitidas; uma seleção preferencial por estabelecer uma hierarquia de tons; regras rigorosas de cadências harmônicas e melódicas; introdução de inequívocas regras de modulação.

Broeckx termina dizendo que o “poder compulsório da tonalidade clássica é muito mais intenso e mais abrangente do que aquele da atonalidade livre”

(BROECKX, 1976, p.196). Podemos concluir que uma composição baseada na tonalidade submete o elemento expressivo de uma forma mais estrita do que na música atonal. “Na música tonal, as características estilísticas a priori são mais numerosas e de um impacto mais decisivo sobre a estrutura da expressão do que poderiam ser na música atonal” (BROECKX, 1976, p.196).

Após a fase atonal, Schoenberg estabelece uma concepção teórica baseada na construção de um sistema completamente organizado da atonalidade, o dodecafonismo. Ele responde a uma necessidade do emprego dos sons do total cromático temperado e a sua organização a fim de terem uma presumível igualdade de importância. Vem a ser, portanto, “a tentativa de respostas à instabilidade não sistemática e aparentemente caótica do atonalismo livre” (MENEZES, 2002, p.210). Broeckx estabelece uma comparação entre esses dois sistemas para indicar similaridades e diferenças. O primeiro aspecto é a construção de figuras melódicas. Na tonalidade clássica isso pode ser feito por meio de um ou vários conjuntos de sete notas; no dodecafonismo, as figuras harmônicas e melódicas estão submetidas a apenas a um conjunto de doze notas. Em decorrência disso, as regras nas quais se baseiam a construção dos dispositivos harmônicos e melódicos são multiformes e ambíguas na tonalidade clássica e rigorosas e uniformes no dodecafonismo. Na tonalidade clássica as notas podem se repetir ilimitadamente em sucessões imediatas ou de uma forma desconectada; no dodecafonismo, só se permite a utilização de uma nota repetida após a aparição de todas as notas que compõem a série. O resultado é que “a seleção de alturas definidas é restrita no dodecafonismo, impondo-se uma seleção limitada de novas alturas”. O desenvolvimento temático na música tonal pode ser estabelecido por uma total ou parcial variação: “transposição, inversão, permutação ou modificações casuais”; no dodecafonismo, podemos falar basicamente de transposição, inversão e permutação do tema ou série. Isso significa que “como meio de desenvolvimento temático, o dodecafonismo é caracterizado por uma mais limitada seleção de processos sintáticos” (BROECKX, 1976, p.198). Dessa forma, enquanto que a “substituição do tonalismo pelo atonalismo livre trouxe consigo uma considerável fraqueza do poder compulsório do sistema composicional” (BROECKX, 1976, p.198), a música dodecafônica promoveu um domínio mais compacto do material musical.

Na esteira das reflexões de Broeckx, juntamente com o que dissemos anteriormente, somos levados a considerar que o processo de racionalização

aplicado à música, que chega ao seu ápice no dodecafonismo, resulta numa maior limitação do elemento expressivo. Podemos dizer que esse processo de desenvolvimento técnico, ou progresso musical, caso se prefira, conduz ao estabelecimento de uma estrutura muito mais compulsória do que a que havia anteriormente. O elemento expressivo, aquilo que caracteriza a subjetividade musical, é aos poucos violentado por um processo que ele mesmo empreendeu. O progresso musical, o aumento do domínio sobre o material, engendra assim a pergunta pela possibilidade da própria expressão, tendo em vista a racionalização total dos parâmetros sonoros. Afirmamos, mais uma vez, que o progresso musical, ao deixar de lado o elemento expressivo em favor de uma aplicação justa da técnica, corre o risco de tornar-se apenas expressão de seus próprios procedimentos decididos a priori. Isso quer dizer que o material se congela, se estereotipa em função de uma organização previamente dada; o material é pensado somente como submissão à forma. Tal procedimento anula a dialética existente entre construção e expressão e acaba por se conformar a uma apresentação reificada e estática. O progresso se torna em regressão,¹⁶ pois as regras de construção transformam o material em apenas um suporte delas mesmas.

¹⁶ Poderia ser levantada a pergunta sobre o que é o progresso e o que é a regressão? Nesse momento o próprio progresso é a regressão! Ora, se o desenvolvimento da técnica dodecafônica responde aos anseios de uma organização técnica e precisa do material desprovido de uma direcionalidade tonal, ou seja, representa um momento de avanço da polifonia e da técnica composicional, ela também representa um cerceamento da manifestação subjetiva do compositor, que, segundo Adorno, se insere na construção no micro espaço musical através do trabalho motivico-temático. Ao trazer entraves para a manifestação desse conteúdo, a própria técnica que realiza os anseios do desenvolvimento técnico promove uma paralisação do trabalho subjetivo do compositor. Trataremos dessa questão mais adiante.

3 O SUBTERRÂNEO MUSICAL

No capítulo anterior, mostramos como o conceito de expressão desempenha um papel importante na reflexão de Adorno sobre os procedimentos composicionais de Schoenberg, isto é, sobre o progresso musical. Vimos também que o conceito de expressão sofre algumas alterações no decorrer do desenvolvimento musical de Schoenberg. As músicas de seu período expressionista/atonal são caracterizadas, nas próprias palavras de Schoenberg, como uma tentativa de expressão do inconsciente, de características inatas, de intuições diretas, enfim, de conflitos instintivos. Por volta, aproximadamente, dos anos finais da década de 1910 é possível perceber em Schoenberg um desvio das suas intenções iniciais. O seu pensamento musical se volta para uma busca pela coerência musical; isso significa “o controle *consciente* dos novos meios e formas” (SCHOENBERG, 1950, p.106, grifo nosso). Nesse cenário, qual é o sentido do conceito de expressão, já que ele não se refere mais a elementos instintivos nem inconscientes?

Ao refletir sobre esse processo, Adorno é muito perspicaz quando percebe que não se trata de um abandono do conceito de expressão, mas, sim, da objetivação do seu conteúdo: primeiro, quando a expressividade forma a base estrutural da obra; depois, quando a expressão é entendida como controle consciente do compositor sobre o desenvolvimento musical. Isso, como podemos perceber, está completamente de acordo com o percurso composicional de Schoenberg, o que nos leva a entender que Adorno, na *Filosofia da Nova Música*, se mantém totalmente fiel ao objeto que pretende analisar.

Entretanto, um problema considerável surge desse último ponto. Se a expressão é o controle consciente do compositor sobre o material, realizado principalmente na forma da variação e desenvolvimento motivico – maneira pela qual, segundo Adorno, a subjetividade sempre se manifestou na obra –, quando Schoenberg desenvolve a técnica dodecafônica, onde já é determinada a maneira pela qual o material varia e se desenvolve, tem-se, então, um grande empecilho para a manifestação autêntica da expressão do sujeito. O risco que se corre é que a música se transforme em uma manifestação dos processos aos quais o material é submetido, cabendo ao compositor somente o papel de organizador da série, ou seja, o trabalho de preparação das notas. Isso significa, para Adorno, que o

processo que possibilita o aumento do controle sobre o material, processo esse que ele chama de “racionalização” e que Schoenberg chama de “controle consciente sobre o material”, que chega ao extremo com a técnica dodecafônica, resulta também numa diminuição das possibilidades expressivas do sujeito composicional. O papel que a técnica dodecafônica desempenha no ensaio “Reação e progresso”, a saber, de “retirar a música da eternidade muda” – chamado por Adorno de “desmitologização” – termina por deixar o próprio sujeito mudo.

No presente capítulo gostaríamos de nos aprofundar na questão de como, para Adorno, a subjetividade se manifesta na estrutura musical; ou melhor, de como se dá esse momento subjetivo na obra musical. Como Adorno propõe uma reflexão sobre os procedimentos composicionais de Schoenberg, a visão desse é determinante para a compreensão da questão.

3.1 A ideia do subcutâneo

Em 1935, o crítico musical Olin Downes escreveu um artigo sobre a *Suíte para Orquestra de Cordas*, de 1934, no qual chamou a atenção para a presença de um estilo tradicional de composição naquele que era tido como o pai do “atonalismo”. Uma das passagens do artigo diz:

Somente uma coisa mais fantástica do que a ideia de Arnold Schoenberg em Hollywood é possível, e esta coisa aconteceu. Desde que chegou lá, há cerca de um ano, Schoenberg compõe de uma maneira melódica e dentro de uma armadura de clave reconhecível. É isso que Hollywood tem feito a Schoenberg (DOWNES, apud AUNER, 2003, p.263).

Além do estranhamento com uma espécie de retorno à música tonal, uma das críticas endereçadas ao compositor relaciona-se com a extensão irregular das partes da peça.

No mesmo ano, Schoenberg envia uma resposta para Downes onde explica a origem dessa música e, de uma maneira mais detalhada, justifica os padrões irregulares da composição. Ele diz: “essa irregularidade na extensão das partes formais é uma das características de todos os meus escritos” (SCHOENBERG, 2003, p.265). Schoenberg justifica essa característica recorrendo à influência que

sofreu de dois grandes compositores: “Eu admitiria que a capacidade de escrever dessa forma é inata, se eu não soubesse que devo isso a dois mestres: Mozart e Brahms, que foram meus melhores modelos durante a maior parte da minha existência como um músico” (SCHOENBERG, 2003, p.265).

A referência a Brahms e Mozart é constante nos escritos de Schoenberg. Esses dois compositores aparecem como um modelo construtivo. No ensaio autobiográfico, já citado aqui, “Minha Evolução”, Schoenberg admite que era um “brahmasiano” na época em que começou a se interessar por questões relacionadas à composição (SCHOENBERG, 2003, p.12). Em um ensaio de 1933, proferido como uma conferência em homenagem ao centenário de nascimento de Brahms, Schoenberg deixa claro o que ele considera mais significativo nos procedimentos composicionais de Brahms. O título do ensaio é sintomático: “Brahms, o progressista”. Isso porque, para Schoenberg, o conceito de progresso está relacionado com a maneira pela qual a música é organizada internamente. Nas palavras dele: “Progresso na música consiste no desenvolvimento de métodos de apresentação” (SCHOENBERG, 2003, p.56). Isso quer dizer que, segundo Schoenberg, o objetivo da estrutura formal da obra é garantir a compreensibilidade. Sendo assim: “uniformidade, regularidade, simetria, subdivisão, repetição, unidade, relações rítmicas e harmônicas e até mesmo a lógica [...] todos esses elementos contribuem para uma organização que faz a apresentação da ideia musical inteligível” (SCHOENBERG, 2003, p.53). É justamente dessa perspectiva que Schoenberg considera Brahms um representante do progresso musical. Ele diz: “Brahms, o classicista, o acadêmico, foi um grande inovador no reino da linguagem musical, [...] de fato, ele foi um grande progressista” (SCHOENBERG, 2003, p.56).

Segundo Schoenberg, para melhor apreciar as características progressistas de Brahms deve-se considerar, primeiramente, como ocorre a construção na música clássica. Segundo ele, muito dos padrões empregados por esse estilo musical servem como prova da influência da música popular e da dança. Isso quer dizer que as construções de frases baseadas na mesma extensão temporal, principalmente com relação ao número de compassos, “subdivisões iguais entre dois segmentos” (SCHOENBERG, 2003, p.66), representam simetrias que contribuem para uma fácil compreensão e memorização. “Conhecendo a primeira metade é sempre possível conjecturar a segunda metade” (SCHOENBERG, 2003, p.66). Conforme Grout e Palisca, a música dessa época

devia ir ao encontro do ouvinte, e não obrigá-lo a fazer um esforço para entender a sua estrutura. Devia cativar (através de sons agradáveis e uma estrutura racional) e comover [...], mas não surpreender em demasia (através de uma excessiva elaboração) e ainda menos causar perplexidade (através de um excesso de complexidade) (GROUT e PALISCA, 1994, p.480).

Desse modo o que se procura é um estilo mais popular e universalmente inteligível e agradável.

Dentro desse contexto de organização simétrica e uniforme da música, Schoenberg chama atenção para os procedimentos de dois compositores: Haydn e Mozart. Segundo ele, esses dois compositores representam um caso de exceção à regra porque as suas músicas apresentam muitas irregularidades na construção frasal. Essas diferenças são produzidas “pela extensão de um segmento, por repetições internas ou por reduções ou condensações” (SCHOENBERG, 1950, p. 66).

O primeiro exemplo dado por Schoenberg se refere a uma sonata de Haydn onde o tema é apresentado em dois segmentos de cinco compassos, os quais podem ser subdivididos em dois segmentos de dois compassos e dois de três compassos. Embora isso represente uma irregularidade com relação às regras de construção clássicas, a presença de segmentos que podem ser espelhados demonstra que essa irregularidade não impede a construção simétrica. Nesse sentido, Mozart é considerado um grande paradigma. O exemplo apresentado por Schoenberg é o início do minuetto do *Quarteto de Cordas*, nº 17. O tema é apresentado nos oito primeiros compassos. A organização do tema é ricamente variada; aqui, já não existe simetria. Mozart estrutura o primeiro motivo de tal forma fazendo com que ele termine ao final do segundo tempo do terceiro compasso. O segundo motivo se inicia no último tempo do terceiro compasso, o terceiro no último tempo do quarto compasso e o quarto motivo se inicia ao final do quinto compasso. Assim, o tema é estruturado da seguinte maneira: 3+1+1+3 (o primeiro e o quarto motivo têm a duração de três compassos; o segundo e o terceiro motivos duram um compasso). Além da estruturação incomum do tema, fugindo de uma disposição par dos motivos, Mozart promove um deslocamento temporal fazendo com que um novo motivo surja no tempo fraco, ao final do motivo precedente. Portanto, as irregularidades se apresentam nesse tema tanto da perspectiva da pulsação como da extensão.

Schoenberg, no entanto, chama a atenção para o fato de essas irregularidades ocorrerem em um espaço de oito compassos. Isso quer dizer que, por mais assimétrica que seja a disposição, esses motivos se enquadram numa medida de compasso tradicional. Ou seja, eles se acomodam à regra clássica de construção temática: “A irregularidade é, por assim dizer, *subcutânea* (isto é, não se mostra sobre a superfície)” (SCHOENBERG, 1950, p.67, grifo nosso).

A referência que Schoenberg faz a uma estrutura subcutânea diz respeito a um acontecimento musical que não pode ser deduzido de estruturas gerais ou de uma conformação total com a regra. Trata-se de um procedimento estrutural que independe das regras vigentes; procedimento no qual o compositor se esforça por trabalhar dentro dos espaços mínimos da peça, dotando-os dos mais variados caracteres e extensões a fim de suprir até as mais remotas necessidades que se impõem a uma peça musical, como, por exemplo, o perigo de cair na incoerência ou no tédio. Temas construídos por um número de frases de extensões e caracteres variados dão ao compositor um material motivico que pode ser utilizado independentemente para construir pequenos segmentos formais ao longo da obra: “A organização baseada em diferentes elementos prova ser uma visão do futuro. Um compositor de óperas, de oratórios ou até mesmo de canções que não se prepara para as mais remotas necessidades atua como um tolo e um insensato” (SCHOENBERG, 1950, p.70). O artista sábio, ao contrário, “sistematizará a irregularidade, fazendo dela um princípio constituinte da organização” (SCHOENBERG, 1950, p.70).

O reconhecimento de uma estrutura, por assim dizer, subcutânea, fornece a Schoenberg um modelo histórico para aquilo que ele chama de “prosa musical” (SCHOENBERG, 1950, p.67). Essa expressão se refere ao princípio composicional que busca impregnar as texturas musicais de uma densidade máxima. Como lembra Auner, o modelo mais próximo do que Schoenberg pretende aqui pode ser observado no gênero textual conhecido como aforismo: “Nos anos que conduziram à Primeira Guerra Mundial a forma aforística de expressão assumiu um significado especial quando Schoenberg, juntamente com Berg e Webern, escreveu uma série de peças curtas” (AUNER, 2003, p.63). Segundo o próprio Schoenberg, nessa época ele aprendeu duas coisas bem importantes que marcariam toda a sua carreira: “Em primeiro lugar, a formular ideias de uma maneira aforística, que não requeria continuações fora das razões formais; em segundo lugar, ligar ideias sem o

uso de conectivos formais, meramente pela justaposição” (SCHOENBERG, 1975, p.78).

Na prática, isso significa a substituição de repetições “literais” dos motivos por uma repetição variada deles. Como diz Schoenberg: “Quanto maior o padrão artístico de uma composição, tanto menor será a repetição sem variação” (SCHOENBERG, 2003, p.305). Dessa perspectiva a “prosa musical” consiste numa “apresentação franca e direta das ideias, [...] sem meros enfeites e repetições vazias”¹⁷ (SCHOENBERG, 1950, p.72). Sendo assim, para Schoenberg, uma peça consiste fundamentalmente na habilidade do compositor em manipular os elementos básicos que a constitui.

Essa visão da música determina em muito a construção das obras de Schoenberg. Isso se torna claro em *Fundamentos da Composição Musical*. Nesse livro, Schoenberg se dedica basicamente à demonstração da funcionalidade dos elementos que estruturam uma obra musical. Para isso, ele desenvolve toda uma “hierarquia de conceitos para diferenciar as subdivisões da peça” (STRANG, 2015, p.18), como: motivo, unidade, elemento, frase, segmento, seção, divisão. Dentre todos esses, o mais fundamental é o motivo. Segundo Schoenberg, qualquer tipo de criação musical, desde uma pequena frase ao movimento de uma peça, qualquer tipo de escrita, “envolve a invenção e o uso de motivos” (SCHOENBERG, 2015, p.35): ele é um elemento constitutivo fundamental de uma peça. Isso quer dizer que, na medida em que é considerado uma estrutura fundamental, o motivo propicia unidade, afinidade e coerência à composição. Por isso ele pode ser considerado como o “germe da ideia” (SCHOENBERG, 2015, p.35). Pois, “se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subsequentes, poderíamos então considerá-lo como o ‘mínimo múltiplo comum’; e, como ele está presente em todas as figuras subsequentes, poderia ser denominado o ‘máximo divisor comum’” (SCHOENBERG, 2015, p.35).

Ora, se a peça musical é basicamente constituída pelo motivo, ou seja, se ele é o elemento organizacional básico da peça, então, tão importante quanto o motivo é a maneira como ele é empregado, pois, ao final das contas, “tudo depende do uso que se faz dele” (SCHOENBERG, 2015, p.35). Isso quer dizer que: se o motivo for

¹⁷ Em outro local, Schoenberg afirma: “Eu emprego constantes variações, dificilmente repito algo inalterado, salto rapidamente a estágios remotos de desenvolvimento e presumo que o ouvinte educado seja capaz de descobrir os estágios subsequentes por si mesmo” (SCHOENBERG, 2003, p.228).

usado constantemente em sua forma básica, a música pode resultar em algo monótono. O segredo, portanto, para a construção de uma obra que não gere tédio no ouvinte está na *variação*.¹⁸

Mas, variar aqui não significa uma mudança total; isso geraria algo estranho, incoerente e ilógico. Logo, produziria tudo aquilo que o uso consciente do motivo gostaria de evitar. Deste modo, variar exige a consideração daquilo que é fundamental ao motivo e daquilo que é somente acessório. Somente dessa forma pode o motivo produzir uma unidade organizacional.

Pode-se perceber como a ideia de organização da música envolve, para Schoenberg, a consideração de relações internas, que são subcutâneas, que estão muitas vezes ocultas pela concepção geral da obra. Isso é tão fundamental para a visão musical de Schoenberg que um de seus alunos, Paul Pisk, relembra os seus métodos da seguinte forma:

A avaliação das ideias musicais, seus caracteres e elaboração eram discutidos [...] O estudo da menor unidade musical, o *motivo*, era o ponto de partida. Seu desenvolvimento lógico permite que seja possível a coerência musical e as mudanças súbitas na melodia, ritmo ou harmonia. Esses procedimentos abrangem a *técnica composicional básica: a variação*. A *variação deveria ser perpétua para fazer a organização de uma peça natural*, pois a despeito do contraste, um denominador comum deve ser estabelecido em toda composição (PISK, 1976, p.39, grifo nosso).

O termo subcutâneo é relevante na apreciação que Schoenberg faz da música de Brahms. A segunda vez que ele aparece é em referência ao Andante do *Quarteto de Cordas*, opus 51, em lá menor de Brahms. Schoenberg destaca os oito primeiros compassos desse movimento. Nesses compassos estão presentes seis frases. As três primeiras ocupam quatro compassos e meio, sendo que a primeira frase termina no primeiro tempo do compasso dois. Isso nos dá uma mostra da irregularidade desses períodos. Para Schoenberg, Brahms poderia ter escrito essas frases de modo mais simétrico, por exemplo, deslocando a segunda frase para o terceiro compasso. Ou ele poderia ter colocado as primeiras três frases em um compasso de 6/4, o que faria com que as próximas três frases se encaixassem em

¹⁸ No romance de Thomas Mann *Doutor Fausto* é feita uma interessante menção ao princípio de variação referente ao procedimento composicional de Beethoven e como ele é fundamental no estabelecimento de uma estrutura musical: “Ora, a ideia é coisa de três ou quatro compassos; não é? Nada mais. Todo o resto é elaboração, trabalho de pé-de-boi. Não achas? Muito bem, mas nós, como experientes conhecedores das belas-letas, constatamos que essa ideia não é nova, que se aproxima muito de alguma passagem de Rimsky-Korsakow ou de Brahms. Que fazer? A gente modifica simplesmente a ideia. Mas uma ideia modificada... hum... será que ela é ainda uma ideia? Dá uma olhada nos cadernos de esboço de Beethoven! Lá nenhuma concepção temática permanece intacta, tal como Deus forneceu. É alterada e acrescenta-se na margem: *Meilleur*” (MANN, 1984, p.321). Não é à toa que as sonatas de Beethoven são usadas como exemplo pedagógico para Schoenberg.

um compasso 4/4. Mas, na medida em que Brahms insiste na manutenção do compasso 4/4 por toda a extensão dessas frases, então “as belezas subcutâneas se acomodam dentro de oito compassos” (SCHOENBERG, 1950, p.94). Ele segue dizendo: “(...) se oito compassos constituem um princípio estético, esse princípio é preservado aqui a despeito da grande liberdade de construção” (SCHOENBERG, 1950, p.94).

Vemos aqui que o conceito de “subcutâneo” se aplica a uma situação na qual as assimetrias se formam dentro de um período regular – ou certas irregularidades aparecem como que apesar de uma norma estética. Para Schoenberg, isso significa uma liberdade de construção conseguida a despeito dos princípios estabelecidos. Mas, por ainda prevalecerem os princípios métricos gerais, essas irregularidades e assimetrias são entendidas como subcutâneas, ou seja, ainda estão ligadas a uma norma geral.

Podemos dizer então que o mais significativo para Schoenberg quando visita a obra de Brahms é o desenvolvimento de uma linguagem musical que caminha em direção a uma irrestrita apresentação das ideias musicais. Como o próprio Schoenberg diz, trata-se de um “desenvolvimento em direção à liberação das restrições formais do pensamento musical” (SCHOENBERG, 1950, p.75).

É importante que isso seja levado em conta, pois normalmente pensa-se na figura de Schoenberg somente da perspectiva harmônica. No entanto, a todo momento ele deixa bem claro que a própria harmonia representa uma dessas estruturas gerais que submetem o acontecimento musical a uma conformação geral. Schoenberg mostra que o verdadeiramente musical acontece sob a estrutura geral ou sistema e questiona a validade e necessidade dessa estrutura externa. Decorre disso que, uma vez demonstrada a falsidade dessa externalidade, Schoenberg franqueia à música o reino da liberdade ao depositar inteiramente sobre o compositor, por meio de uma organização interna e motívica, o fazer musical. Ora, se o subcutâneo corresponde para Schoenberg à liberdade composicional conseguida a despeito da norma geral, então temos bons motivos para ligar essa liberdade composicional ao que Adorno chama de “momento expressivo do sujeito”.

Portanto, poderíamos dizer que, para Schoenberg, independentemente do sistema sonoro ao qual o compositor se vê ligado, sendo o acontecimento verdadeiramente musical aquele que ocorre sob a estrutura geral, o compositor tem à sua disposição elementos suficientes que permitem a estruturação da obra em

torno da liberdade. Isso foi conseguido no caso de Brahms e Mozart através da organização assimétrica dos motivos e das frases. O que Schoenberg está lembrando a Downes é que o que menos importa na avaliação de uma peça é o sistema ao qual ela está submetida. Tonalidade, atonalidade ou dodecafonismo são só quadros de referência que fornecem uma pré-formação das notas musicais. O trabalho composicional de fato ocorre a despeito de tudo isso.

3.2 A estrutura musical

Agora fica mais claro para nós o sentido das críticas dirigidas por Adorno à técnica dodecafônica. Ora, se o espaço expressivo na música consiste exatamente na possibilidade da disposição e variação espontânea dos motivos, ao legislar sobre esses dispositivos a técnica dodecafônica normatiza sobre um espaço no qual ainda era possível a liberdade de ação do compositor. E é justamente por entender perfeitamente todo esse cenário que o próprio Schoenberg afirma: “Compor desse modo não se tornou mais fácil, pelo contrário, tornou-se dez vezes mais difícil. Somente o mais bem preparado compositor pode compor para o mais bem preparado amante da música” (SCHOENBERG, 1950, p. 103).

A visão de Adorno sobre o que é mais distintivo numa composição musical deve em muito à influência das concepções de Schoenberg. No ensaio, já citado, “Sobre o problema da análise musical”, Adorno coloca todas as cartas sobre a mesa ao deixar bem claro os princípios dos quais ele parte na interpretação de uma obra. E aqui, a interpretação está associada a um processo de análise. Isso significa: “investigar as relações internas da obra e investigar o que essencialmente está contido na composição” (ADORNO, 2002, p.163). Sendo assim, a análise, para Adorno, se preocupa com a *estrutura* musical.

Nesse contexto, a concepção de estrutura não diz respeito aos esquemas formais segundo os quais as composições tradicionais são divididas. De acordo com Adorno, estrutura tem a ver “com o que está ocorrendo musicalmente por baixo desse esquema formal” (ADORNO, 2002, p.164). Todavia, como nós vimos no caso de Mozart e Brahms, essa estrutura musical interna é possível enquanto um desvio do próprio esquema. Isso significa que tal estrutura só pode ser entendida na

medida em que ela é mediada por ele. Portanto, em um dado momento, a estrutura interna da música é postulada pelo esquema formal enquanto que, em outro momento, ela consiste de desvios que só podem ser devidamente apreciados se forem entendidos em sua relação com esse esquema. Desse modo, a construção temática de Brahms, por exemplo, só pode ser devidamente apreciada se, juntamente com suas irregularidades – que representam um desvio da construção clássica – forem postuladas as próprias regras organizacionais das quais as irregularidades representam um desvio. Por isso, Schoenberg insiste em estabelecer uma relação entre a construção clássica e a construção de Brahms. Logo, a análise tem como objetivo “a compreensão das relações complexas entre desvio e esquema [...] o que nós entendemos como análise é a essência da investigação dessas relações” (ADORNO, 2002, p.163). Ora, o que significa isso senão que a composição é entendida como um conjunto dinâmico de interrelações?

Essa visão conduz Adorno a uma compreensão da composição musical como um evento, como alguma coisa que está acontecendo. Portanto, muito mais significativo do que a fundamentação da música em suas células germinais é o processo de desdobramento delas. O primeiro passo só se justifica em vista do esclarecimento do acontecimento que a música representa. Como o próprio Adorno diz: “É muito mais importante o que o tema se torna – o que acontece e como ele se desenvolve – do que aquilo que os seus elementos básicos realmente são” (ADORNO, 2002, p.171).

Isso permite que abordemos uma questão que é fundamental na *Filosofia da Nova Música*: ora, se Schoenberg, como vimos, insiste tanto na organização da música por meio das suas relações internas, se é verdade que ele confia de fato nesse procedimento, considerando isso, qual é, pois, o papel da técnica dodecafônica? Em certa medida ela se justifica como uma forma de organizar e dar uma referência ao complexo sonoro liberado da organização tonal. Mas, se o que importa realmente é a estrutura subcutânea da música, para quê criar princípios restritivos que impõem entraves ao compositor? É significativo para nós uma das frases iniciais de Adorno em sua *Teoria Estética*: “Entrou-se cada vez mais no turbilhão dos novos tabus; por toda parte os artistas se alegravam menos do reino de liberdade recentemente adquirido do que aspiravam de novo a uma pretensa ordem, dificilmente mais sólida” (ADORNO, 2008, p.11).

Desse modo, para Adorno, a técnica dodecafônica resulta numa prescrição tautológica. Para ele, isso pode ser confirmado em todas as dimensões da composição baseada nesse método – por exemplo, no que se refere ao contraponto, à melodia, à diferenciação e à harmonia.

Primeiramente, por parte de Adorno, há um reconhecimento de que o verdadeiro beneficiário da técnica dodecafônica é o *contraponto*. Isso porque Schoenberg, diferentemente de Bach e Beethoven, que buscaram encontrar um equilíbrio entre a música homofônica e a polifônica,¹⁹ derivou o contraponto do próprio material, pois na técnica dodecafônica, e em virtude das relações seriais, todas as notas são igualmente independentes: “A técnica dodecafônica ensinou a pensar simultaneamente num maior número de partes independentes e a organizá-las como unidades sem a muleta do acorde” (ADORNO, 2011, p.76).

Mas, de uma perspectiva histórica, o que estava em jogo era o domínio das dificuldades contrapontísticas para a superação da inércia da harmonia. As regras do retrógrado e da inversão são formas de “passar ao lado” das fórmulas harmônicas, pois fazem os acordes coincidirem com o que é determinado pela movimentação das vozes. No entanto, quando o objetivo harmônico já não é buscado, quando o contraponto já não pode se justificar mediante a formação de acordes perfeitos, para que ele serve? Qual é o mérito de seu uso? Se a série é a unidade básica da técnica dodecafônica, as partes, por sua vez, podem se desenvolver a partir da diversidade e não dos preceitos da afinidade harmônica contidos no contraponto. Se o princípio desse era proporcionar unidade através do movimento heterogêneo das vozes, a série dodecafônica, por sua vez, já realiza isso em si mesma. Então, por que recorrer a esse dispositivo? “Os antigos laços da polifonia tinham sua função somente no espaço harmônico da tonalidade. Trata-se de relacionar as partes entre si e, como uma linha reflete a outra, tratam de uniformizar a força que o instinto harmônico da escala, estranho ao procedimento polifônico, conserva sobre as próprias partes” (ADORNO, 2011, p.77). Como dirá Adorno: “o emprego de tais meios no Schoenberg da fase dodecafônica produz um efeito de uma ultradeterminação, de uma tautologia. É que tais meios organizam novamente uma conexão já organizada pela técnica dodecafônica” (ADORNO, 2006, p.72).

¹⁹ Empregamos esse termo aqui, diferentemente do primeiro capítulo, no sentido da organização musical por meio do contraponto, ou seja, oposta ao estilo homofônico.

Portanto, o recurso às forças arcaicas do contraponto, para Adorno, é símbolo da falha dodecafônica em realizar aquilo que se espera dela. A queda do elemento tonal que constituía a forma, ou melhor, que anteriormente garantia unidade e articulação à peça foi tão sentida que o puro contraponto do próprio material dodecafônico “já não é suficiente para garantir uma organização compensadora”. Impõe-se, assim, ao material elementos que lhe são estranhos.

Com relação à *melodia*, isso também é verdadeiro. A restrição mais básica que é imposta pela técnica dodecafônica é a utilização obrigatória dos doze sons da escala cromática para a construção das figuras musicais. Embora a utilização dos doze sons se justifique pela necessidade de dar uma forma relativamente ampla ao espaço sonoro, para Adorno, “a força de coesão” dessa cifra doze não pode ser demonstrada de maneira convincente. Ele lembra que na *Serenata*, opus 24, quando Schoenberg desenvolvia a técnica dodecafônica, ele trabalhou com séries que continham menos de doze sons. Por outro lado, Adorno reconhece que, graças à técnica dodecafônica, “a melodia libertou-se, não somente da preponderância do som particular, como também da falsa compulsão natural do efeito do som-guia, da cadência automatizada” (ADORNO, 2011, p.63). Ele se refere aqui ao papel fundamental e preponderante que a linha melódica possuía na música dos períodos clássico e romântico, por exemplo.²⁰ Ao contrário, a técnica dodecafônica se esforça por um desenvolvimento integral dos constituintes musicais. Isso se realiza na fusão das camadas musicais. Como os elementos harmônicos e melódicos são baseados na série e podem ser dispostos tanto verticalmente como horizontalmente, logo não se pode mais determinar o que é estritamente harmônico e o que é estritamente melódico.

No entanto, Adorno diz que “cada tema dodecafônico tem algo do tema do rondó, do *refrain*” (ADORNO, 2011, p.63). Essa observação é interessante porque Adorno deixa evidente que, na sua concepção, a música dodecafônica peca pela falta de desenvolvimento, mesmo que ela faça uso de dispositivos como a variação. A forma rondó é caracterizada “pela repetição de um ou mais temas separados por seções contrastantes” (SCHOENBERG, 2015, p.229). Isso significa que o rondó é

²⁰ A concepção da diferenciação melódica como aspecto constituinte do fazer musical não é uma particularidade do procedimento composicional anterior a Schoenberg. Stravinsky – numa famosa série de preleções na Universidade de Harvard, reunidas sob o título *Poética da Música* – diz o seguinte: “A melodia deve manter seu lugar no topo dos elementos que compõem a música” (STRAVINSKY, 1947, p.40).

composto de dois elementos básicos: repetição e contraste. Quando Adorno diz que as composições dodecafônicas de Schoenberg se assemelham ao antiquado rondó, ele está, na verdade, enfatizando o elemento não dinâmico da técnica dodecafônica. Isso quer dizer que tal técnica substitui o fluxo musical imanente pela lógica da reincidência.

De fato, uma das principais características da técnica dodecafônica é a recorrência dos padrões intervalares que estão dispostos na série inicial. Portanto, a continuação e o desenvolvimento são apenas uma mera derivação. “Não há nada de novo no decurso dos intervalos, e a série, por sua onipresença, é incapaz de estabelecer a coerência temporal” (ADORNO, 2011, p.65). Se a sucessão dos intervalos não garante o desenvolvimento temporal da música; se, pelo contrário, gera uma imagem estática do acontecimento musical, então, para Adorno, a especificação melódica se reduz a figuras rítmicas constantes e características: “Determinadas figuras rítmicas retornam incessantemente e assumem a função de temas” (ADORNO, 2011, p.65). Sendo assim, “o *melos* cai, em última instância, vítima do ritmo temático” (ADORNO, 2011, p.65).

O que se tem, portanto, é uma desvalorização da sucessão intervalar: “os intervalos converteram-se em meras pedras de construção” (ADORNO, 2011, p.65), a ponto de Adorno inverter a lógica musical ao dizer: “Nos rondós de Schoenberg a *práxis* se funda em introduzir no ritmo do tema, em cada entrada do rondó, outra forma serial melódica” (ADORNO, 2011, p.65). O mais natural seria afirmar exatamente o contrário, ou seja, que a forma serial melódica que forma o tema é incrementada por um novo ritmo a cada entrada. No entanto, como na concepção de Adorno o elemento que promove o desenvolvimento musical na música serial é o ritmo, então ele adquire a supremacia sobre a sucessão intervalar, sendo essa apenas um incremento ao ritmo temático. Na verdade, o que exerce o papel de tema e desenvolvimento é o próprio ritmo.

Outra consequência da técnica dodecafônica é o que Adorno chama de perda da *diferenciação*. Segundo ele, na música tradicional, a diferenciação era conseguida graças a um ajustamento de todos os seus elementos ao esquema tonal. Portanto, os elementos musicais estavam delimitados “por algo exterior e convencional” (ADORNO, 2011, p.67). Isso quer dizer que na música tradicional, devido a sua vinculação a esse esquema pré-fixado, pequenos distanciamentos da norma tonal tinham um peso sensível e decisivo: “Quanto mais conciso era o

esquema, tanto mais sutil era a possibilidade de modificação” (ADORNO, 2011, p.66). Adorno propõe como exemplo a passagem harmônica entre o acorde de sexta napolitana para o acorde de sétima dominante.

Figura 13 – Passagem do acorde de sexta napolitana para o acorde de sétima dominante.



Fonte: O autor, 2017.

O intervalo formado pela passagem do ré bemol para o si natural na voz superior pode receber duas interpretações: ele pode ser percebido como uma terça diminuta ou uma segunda maior. Se essa passagem fosse executada fora de seu contexto, então, provavelmente, aquele que a ouvisse a classificaria da segunda maneira. No entanto, no âmbito de uma cadência que tende a reforçar uma tonalidade – nesse caso a tonalidade de dó, mesmo que omitida –, esse intervalo, em virtude da força do esquema harmônico, é percebido como terça.

Essa ambiguidade na interpretação de um intervalo é algo que, fora do sistema tonal, está completamente excluído. Isso porque essa percepção “pressupõe um sistema preciso de coordenadas e porque se determina diferenciando-se dele” (ADORNO, 2011, p.67). Ora, o que Schoenberg propõe é exatamente a eliminação daquilo que é convencional e exterior à música. Isso significa que, fora do sistema tonal, onde a música está entregue somente a si, os efeitos sutis que possibilitavam a diversidade e diferenciação não resultam em impacto algum. Quer dizer que “a música tradicional permitia matizes muito mais sutis do que a nova” (ADORNO, 2011, p.67).

Não podemos deixar de ressaltar que na música tradicional a possibilidade de uma interpretação ambígua foi uma grande fonte para o desenvolvimento harmônico. Ela possibilitou a modulação para diferentes campos harmônicos, como, por exemplo, no acorde de *Tristão*, nas tônicas mediânticas de Brahms, no ciclo de quintas percorrido por Liszt, dentre outros. Esses recursos davam ao compositor a possibilidade de desenvolvimento musical através de alterações mínimas. Na música dodecafônica, para Adorno, “é necessário recorrer a meios bem mais intensos, a drásticos contrastes das situações, da dinâmica, da escrita, do timbre

[...]” (ADORNO, 2011, p.68). Por fim, “na música mais séria e responsável, perdeu-se o meio do contraste mínimo” (ADORNO, 2011, p.68).

Do ponto de vista *harmônico*, Adorno nomeia as construções verticais produzidas pela técnica dodecafônica de “harmonia complementar” (ADORNO, 2011, p.69). Contrariamente à harmonia triádica tradicional, onde os sons são dispostos de tal forma a produzir uma unidade harmônica indiferenciada, na harmonia complementar “cada acorde está construído complexamente: contém os sons particulares como momentos autônomos e diferenciados do conjunto” (ADORNO, 2011, p.69). O conceito de harmonia complementar é um empréstimo que Adorno toma da pintura. Lá, esse termo serve para designar as cores que estão em uma completa oposição entre si, ou seja, a cor que se encontra na maior distância no círculo cromático.

É interessante notar que, para justificar o seu método harmônico, Schoenberg diz que a diferenciação entre consonância e dissonância é uma questão quantitativa ao invés de qualitativa. Sendo assim, ele diz que os acordes considerados mais consonantes são formados pela sobreposição das notas mais próximas entre si na série dos harmônicos superiores, enquanto que os mais dissonantes são formados pelo acréscimo de notas mais distantes. Logo, consonância e dissonância dependem do lugar que as notas ocupam na série dos harmônicos superiores. Para exemplificar poderíamos supor a nota dó. Ao ser executada, ela produz os seguintes harmônicos: dó, sol, dó, mi, sol, si b, sol, ré, mi, fá, sol etc. Podemos ver que as notas mais próximas a ela são as notas sol e mi, o que significa que, quando sobrepostas, resultam numa harmonia consonante. Do mesmo modo, notas como o fá sustenido, que só aparecem tardiamente na série harmônica, são consideradas dissonantes. E é exatamente a isso que o conceito de harmonia complementar faz referência. Assim como nas cores, a harmonia complementar tem a ver com a realização de um complexo sonoro que une sons distantes entre si, ou seja, dissonantes. Por isso Adorno afirma que “cada som particular completo pede em princípio, como complemento simultâneo ou sucessivo, aqueles sons da escala cromática que o mesmo espaço não comporta” (ADORNO, 2011, p.69). Assim como o acorde perfeito maior cristaliza em si as intenções da harmonia tonal, o acorde de doze sons é a realização integral da harmonia complementar.

Para Adorno, esse acorde representa bem as implicações contidas na harmonia complementar. Assim como esse acorde detém em si toda a dinâmica

sem, contudo resolvê-la, a harmonia complementar “implica o fim da experiência do tempo na música” (ADORNO, 2011, p.70). Adorno justifica isso ao dizer que a indiferença entre os elementos verticais e horizontais desvaloriza toda dimensão particular e, por consequência, a dimensão harmônica. Isso porque os sons têm que se justificar acima de tudo pelo seu pertencimento à série; logo, uma formação sonora que seja pensada de acordo com a harmonia complementar, segundo Adorno, é um caso raro. O pensamento que conduz à formação dos complexos verticais é muito mais uma exigência da condução das partes do que do sentido harmônico: “No máximo as harmonias derivam nessas composições somente daquilo que se desenvolve nas partes e não dão um significado especificamente harmônico” (ADORNO, 2011, p.71).

Na harmonia tonal a sucessão de acordes era conduzida por uma relação de atração, tensão e relaxamento entre eles. Com a purificação dos resíduos tonais da atonalidade e o estabelecimento do dodecafonismo os acordes, quando presentes, se sucedem uns aos outros sem nenhuma necessidade. Ou seja, a sequência se dá casualmente, não se justifica por um relacionamento entre eles. A disposição vertical do complexo sonoro é casual e fortuita, o que conduz a uma rigidez dos momentos sucessivos que anula toda a conexão.

É verdade que, na harmonia anterior, a totalidade era conseguida às custas da planificação dos momentos individuais. Todavia, no dodecafonismo os momentos individuais e as relações concretas são sacrificados em nome da totalidade. Assim, da perspectiva harmônica, o que permanece no dodecafonismo é uma técnica planificadora. Desse modo, “o único resultado possível é o acidental. Até os acorde como tais têm o caráter do fortuito” (ADORNO, 2011, p.72).

Nesse cenário convém perguntar: O conceito de progresso aponta para o que? Qual é o seu sentido? Ora, se os procedimentos composicionais da vertente progressista da música resultam no fracasso total da obra integralmente construída, para que serve o conceito de progresso musical?

Adorno relata um fato ocorrido num dos seus cursos em Darmstadt. Certo compositor aproximou-se dele a fim de lhe mostrar uma peça. De início, ela lhe pareceu sem sentido. Adorno fez algumas perguntas relativas ao sentido musical, à estruturação frasal, ao desenvolvimento, enfim, ao significado de tudo aquilo. A resposta que obteve estava relacionada simplesmente com correspondências entre alturas e marcas dinâmicas – coisas que, segundo Adorno, nada têm a ver com o

fenômeno musical enquanto tal. Para Adorno, isso é o sintoma de um esvaziamento do sentido musical, uma espécie de desistência do trabalho propriamente composicional, já que na escolha do primeiro conjunto de notas todo o processo já estava decidido.

Para Adorno existe algo irracional em meio a toda essa racionalização, que seria a “confiança na completa significação do material abstrato, no qual o sujeito falha em reconhecer que, ele mesmo, libera sentido ao material. O sujeito é cegado pela esperança de que aqueles materiais devem conduzir para fora do exílio de sua própria subjetividade” (ADORNO, 2002, p.189). Tendo isso em mente, Adorno afirma, por exemplo, que: “A racionalização da arte se transforma em caos” (ADORNO, 2002, p.192), ou a “música regressa ao pré-musical, ao som pré-artístico” (ADORNO, 2002, p.194)

A ideia de uma música purificada de seu elemento expressivo, integralmente racionalizada, conduz a uma visão de que o progresso musical, entendido como desenvolvimento técnico, cai num paradoxo: a sua completa racionalização equivale à regressão ao pré-musical. Temos aqui a ideia de um desenvolvimento que não se presta à liberdade do sujeito, mas, ao contrário, ao seu esquecimento. É por isso que Adorno propõe outro conceito de progresso musical:

Na música, o conceito de progresso e reação já não deveria ser aplicado automaticamente somente ao material [...]. O conceito de progresso perde sua justificativa quando a composição se transforma num mero hobby: quando o sujeito, cuja liberdade é precondição de toda arte avançada, é expulso. (ADORNO, 2002, p.196).

4 SCHOENBERG NÃO É O PROGRESSO

4.1 As obras tardias de Schoenberg

No prefácio da *Filosofia da Nova Música*, Adorno nos fornece algumas informações fundamentais. A primeira que gostaríamos de destacar diz respeito à sua origem. Segundo Adorno, na época em que publicou o ensaio “O fetichismo na música e a regressão da audição” (1938), ele já possuía a ideia de “dar um tratamento dialético à situação da composição musical” (ADORNO, 2011, p.9). As ideias que foram expostas nesse ensaio de 1938 sobre a música em geral, mas principalmente sobre a música comercializada e massificada, fomentaram em Adorno o desejo de uma análise detalhada sobre o fenômeno musical circunscrito à música erudita. Isso foi levado a cabo no período entre 1940 e 1941, quando Adorno finaliza a primeira parte do livro, referente, portanto, ao ensaio “Schoenberg e o progresso”. O prefácio foi escrito em 1948, e a primeira publicação data de 1949. Adorno diz também, no mesmo prefácio, que o trabalho sobre Schoenberg foi publicado em sua forma original, ou seja, na forma que lhe foi dada entre 1940 e 1941, exceto pelo acréscimo de “alguns adendos que se referem às últimas obras de Schoenberg” (ADORNO, 2011, p.10). Seguindo essas informações fornecidas pelo próprio Adorno, podemos conceber que o ensaio sobre Schoenberg ganha corpo entre 1938 e 1941, mas que entre 1941 e 1948 existe um momento no qual algumas reflexões sobre a fase final da música de Schoenberg são incorporadas ao ensaio.

Como temos insistido ao longo desse trabalho, acreditamos que a *Filosofia da Nova Música* representa um esforço reflexivo sobre as práticas composicionais de Schoenberg. Para que tal empreendimento tenha êxito, Adorno procura espelhar as mudanças estilísticas que ocorrem no procedimento artístico do compositor. Pelo menos é isso que se verifica quando Adorno busca compreender e, até certo ponto, justificar as mudanças que acontecem na composição de Schoenberg na passagem de seu período expressionista para o dodecafônico; se o objeto do estudo muda, a reflexão acompanha essa mudança. Sendo assim, a declaração de que as obras tardias de Schoenberg forçaram Adorno a realizar adendos a um ensaio que já estava finalizado deve ser tida como uma informação muito relevante, além de

testemunhar sua honestidade para com o objeto de estudo. Portanto, é importante ter claro quais são essas obras, no que elas se diferenciam das anteriores, e o porquê de elas terem levado Adorno a revisitar um texto que já estava concluído.

Como já dissemos anteriormente, a última fase de Schoenberg é caracterizada por um hibridismo na forma musical. Nessa época, as suas obras são impregnadas de um sentido tonal. Quando essas são baseadas sobre um material temático já existente – como no caso da *Kol Nidre* –, a escrita de Schoenberg se caracteriza pelo respeito ao material temático acrescido de uma amplificação considerável do seu trabalho tipicamente contrapontístico e o enriquecimento da estrutura harmônica e melódica com um consistente cromatismo. Soma-se a isso a aplicação de certos princípios da série dodecafônica. De acordo com Leibowitz,

nós encontramos paralelamente ao aperfeiçoamento crescente das composições dodecafônicas – o *Concerto para Violino*, opus 36, e o *Quarto Quarteto*, opus 37 – uma série de obras tonais, incluindo a *Suíte para Cordas*, *Kol Nidre*, [...] opus 39, e a *Variação sobre um Recitativo para Órgão*, opus 40, que tendem a incorporar certos elementos tonais. Em seguida existe uma obra, a *Ode a Napoleão*, [...] opus 41 que usa ambas as técnicas ao mesmo tempo. Finalmente existe o *Concerto para Piano*, opus 42, que está em um estilo estritamente dodecafônico, mas, obviamente, mantém certos princípios da tonalidade (LEIBOWITZ, 1975, p.116).

Isso pode ser visto nos exemplos abaixo:

Figura 14 – Fragmento da melodia do tema de Kol Nidre.



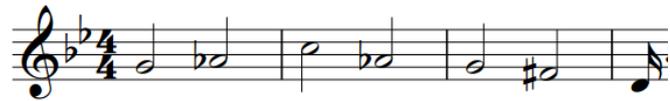
Fonte: SCHOENBERG, *Kol Nidre*, opus 39 (cc. 58-62).

Figura 15 – Fragmento da melodia do tema de Kol Nidre.



Fonte: SCHOENBERG, *Kol Nidre*, opus 39 (cc. 63-65).

Figura 16 – Variação do tema da figura 9.



Fonte: SCHOENBERG, *Kol Nidre*, opus 39 (cc. 15-18).

Figura 17 – Variação motívica dos exemplos 9 e 10.



Fonte: SCHOENBERG, *Kol Nidre*, opus 39 (c. 18).

Figura 18 – Variação sobre o tema.



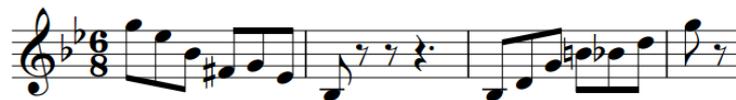
Fonte: SCHOENBERG, *Kol Nidre*, opus 39 (cc.15-16).

Figura 19 – Motivo inicial.



Fonte: SCHOENBERG, *Kol Nidre*, opus 39 (c. 4)

Figura 20 – Técnica de variação motívica.



Fonte: SCHOENBERG, *Kol Nidre*, opus 39 (cc. 27 e 29)

Figura 21 – Construção harmônica do acompanhamento do tema.



Fonte: SCHOENBERG, *Kol Nidre*, opus 39 (cc. 58-61).

Nas figuras 14 e 15, temos dois fragmentos da melodia judaica tradicional sobre a qual a peça se desenvolve. Essa melodia aparece pela primeira vez sendo executada pelos instrumentos de madeira, todos em uníssono e na mesma oitava, entre os compassos 58 e 62. A partir do compasso 62, ainda em uníssono, os instrumentos de madeira assumem as suas respectivas oitavas. Como podemos perceber, o que caracteriza o primeiro fragmento da melodia, exposto no exemplo 9, é a forte conotação tonal somada à figuração ascendente e descendente das notas do motivo principal: sol, fá#, ré.

Como dissemos, esse tema tem a sua aparição somente no compasso 58. No entanto, Schoenberg o antecipa, apresentando-o em sua forma invertida no compasso 15. Aqui, podemos perceber muito bem como os procedimentos da técnica dodecafônica são conservados e auxiliam na estruturação da peça. O primeiro fragmento do tema é composto pelos seguintes intervalos: segunda menor, terça maior, terça maior, segunda menor. Encontramos essa mesma disposição na figura 16, caracterizando claramente o procedimento serial de inversão da série.

No mesmo contexto de antecipação dos elementos fundamentais do tema, no compasso 18, o trompete executa um motivo que consiste na mesma sequência intervalar do exemplo 16. A novidade, além da condensação rítmica – pois o que ocorre em quatro compassos no exemplo 16 dura apenas um compasso na figura 17 –, consiste na nota com a qual o motivo tem início. Se notarmos bem, a figura 14 e a figura 16 se iniciam na mesma nota: sol. No entanto, os motivos assumem posições contrárias, isto é, o que era ascendente em um se torna descendente em outro. Na figura 17, além da direção contrária que o motivo assume em relação ao tema, o que vemos é o seu início em uma nota diferente, a saber: a nota ré. Portanto, além de se tratar de um movimento de inversão temos também um processo de transposição. Schoenberg também se servia desse recurso para a variação da série nas músicas puramente dodecafônicas.

Na figura 18, temos uma interessante variação do fragmento apresentado na figura 14. Aqui, mais uma vez, a frase se inicia em uma nota diferente. Entretanto, isso não faz com que essa frase esteja desconectada do todo. Em sua configuração intervalar nós temos: segunda menor, quina justa, sétima maior, segunda menor, quarta justa, segunda menor e terça maior. A extensão dos intervalos utilizados aqui se justifica pela textura densa das interseções motivicas. Podemos perceber claramente a forte vinculação entre essa frase e o primeiro fragmento da melodia,

principalmente pelo seu final: sol, fá#, ré. Se considerarmos a presença da sétima maior, justificada por ser uma inversão do intervalo de segunda menor, então temos novamente a repetição do padrão intervalar da figura 14.

É interessante observar que entre o compasso 15 e o compasso 18 a textura musical é formada basicamente por variações construídas sobre o tema que, por sua vez, só será apresentado mais à frente. Portanto, nessa perspectiva, temos a concretização de algo que é característico das músicas dodecafônicas da Segunda Escola de Viena: a justaposição de um mesmo tema ou motivo sendo exposto de maneiras diferentes.

Na figura 19 temos uma importante célula motívica que desenvolve um papel primordial na peça. A sua relação com a figura 15 é evidente, principalmente no que se refere à quiáltera. Durante a primeira parte da música, esse motivo basicamente sustenta harmônica e melodicamente a peça. Todavia, ele é apenas uma antecipação de um tema que ainda está por vir.

A figura 20 chama a atenção devido à forma pela qual Schoenberg, em um curto espaço de tempo, estabelece um motivo e logo se esforça por desenvolvê-lo rapidamente. A forma que ele escolheu, nesse caso, foi o retrógrado; as relações intervalares são mantidas, mas aqui ele inicia a variação através da nota final do motivo base. Mais uma vez, percebemos a utilização de procedimentos dodecafônicos dentro de um contexto tonal. E é justamente nesse sentido que a figura 21 nos serve de auxílio. É verdade que as obras tardias de Schoenberg são pensadas num ambiente tonal. No entanto, elas se caracterizam muito mais por uma espécie de *monotonalidade* do que por uma tonalidade restritiva, na qual alguns polos tonais são estabelecidos em detrimento de outros. Isso significa que, nessas peças, todas as agregações harmônicas possíveis são manuseadas livremente. Sendo assim, não é o cromatismo que entra no contexto tonal, e sim a tonalidade que se insere em um contexto cromático. Podemos ver na figura 21 que certos princípios da harmonia complementar ainda se encontram presentes. Isso quer dizer que Schoenberg continua fiel ao princípio da não diferenciação entre consonância e dissonância.

O que se torna claro para nós é que Schoenberg empreende, nessas peças do seu último período, uma purificação dos elementos compulsórios da sua escrita. As regras que limitavam grandemente o trabalho compositivo em seu período dodecafônico – como, por exemplo, a proibição da repetição de notas antes que

toda a série seja exposta – são substituídas por uma forma despreendida de escrita onde as regras dodecafônicas são absorvidas pela espontaneidade da composição livre. Mas não se deve concluir disso que Adorno estivesse propondo algo como uma restauração de procedimentos ultrapassados. Uma tal atitude caracterizaria aquilo que Adorno chama de reacionário na música, ou seja, a falta de consideração pelo estado atual da técnica. Isso quer dizer que, se Schoenberg simplesmente abandonasse a técnica dodecafônica em prol de um retorno à tonalidade, esse seu procedimento seria caracterizado como reacionário. No entanto, o que ocorre aqui não é o abandono da técnica dodecafônica em prol da tonalidade e sim, como lembra Adorno, que a “essencial dureza da técnica dodecafônica fica suavizada até tornar-se irreconhecível” (ADORNO, 2011, p.89). Isso significa que “Schoenberg violenta a série. Compõe a música dodecafônica como se não existisse a técnica dodecafônica” (ADORNO, 2011, p.90). Como ele diz:

A emancipação não há de ser alcançada mediante uma recaída na irracionalidade que a precedeu e hoje deveria estar compenetrada a todo momento com os postulados da escrita rigorosa, criados precisamente pela dodecafonía, e sim mediante a absorção desta por parte da composição livre e a absorção das regras dodecafônicas por parte da espontaneidade do ouvido crítico (ADORNO, 2011, p.94).

Portanto, o que Adorno reconhece nessa última fase de Schoenberg é o esforço de romper com as restrições estilísticas impostas pela técnica sem, no entanto, abrir mão do controle sobre o material fornecido por essa. O que Adorno está propondo é que se deve, através da técnica, ir além da técnica. O “último” Schoenberg oferece o modelo para isso.

Segundo Adorno, isso é possível a partir do momento em que a técnica dodecafônica é vista apenas como uma norma didática. Dessa perspectiva, ela se igualaria às regras antigas do contraponto. Um compositor que desejasse satisfazer integralmente todas as normas impostas por ele produziria uma música que soaria “irresolúvel para o ouvido moderno” (ADORNO, 2011, p.94). Afinal, os procedimentos polifônicos se originaram em um momento em que as progressões por meio de graus harmônicos eram desconhecidas; tal procedimento se baseia num pensamento estritamente melódico. Isso significa que as regras do contraponto não podem ser satisfeitas integralmente numa época em que o desenvolvimento harmônico é definido pela constante repetição de progressões de acordes. A solução para a incompatibilidade entre a harmonia tonal e o contraponto só pode ser encontrada satisfatoriamente quando os elementos harmônicos se introduzem

fraudulentamente através das barreiras da proibição. Assim como Bach esqueceu estas proibições e obrigou, em troca, a polifonia a se legitimar sobre a base do baixo cifrado, do mesmo modo a genuína não-diferença entre o elemento horizontal e o vertical somente se realizará quando a composição conseguir estabelecer a cada instante, com sentido crítico e vigilante, a unidade das duas dimensões (ADORNO, 2011, p.95).

O papel didático da técnica dodecafônica consiste em propiciar ao compositor um sinal de alerta contra aquilo que deve ser evitado para que a unidade e a objetividade da composição não se subvertam em um desenvolvimento contingente e arbitrário dos momentos musicais. Esse papel didático da técnica pode ser bem entendido se tomarmos as regras da disposição das vozes na harmonia tradicional como exemplo. Tendo o acorde, em sua forma mais básica, três sons, faz-se necessário distribuí-los entre quatro vozes. Logo, alguma nota deverá ser duplicada. Se não existissem regras de disposição das notas, o compositor estaria jogado à cegueira absoluta dos procedimentos musicais e poderia decidir aleatoriamente em cada situação o que fazer, ou seja, a sua escolha seria apenas um ato contingente. No entanto, há regras e essas trazem consigo a concretização da experiência de compositores passados que se defrontaram com o mesmo problema; isto é, carregam consigo anos da experiência musical. Todavia, essas regras devem estar submetidas ao ato de compor. Isso significa que em determinado momento, para preservar, por exemplo, a unidade do desenvolvimento melódico de uma determinada voz, abre-se mão da normatização técnica em prol do procedimento composicional. Sendo assim, num lugar onde se proíbe a duplicação da terça, ela poderá ser muito bem-vinda, a despeito do empecilho técnico. Schoenberg deixa isso bem claro no seu tratado de harmonia, quando diz que

as leis naturais não conhecem exceções; as teorias da arte compõem-se, antes de tudo, de exceções. O que sobra de tais exceções pode bastar como método de ensino, como sistema expositivo cuja organização pode ser coerente e conseqüente em relação ao objeto pedagógico proposto; cuja clareza seja, simplesmente, clareza de exposição, mas não o esclarecimento das coisas mesmas que constituem a matéria exposta (SCHOENBERG, 2001, p.46).

Portanto, para Adorno, a técnica dodecafônica, na medida em que é encarada como um dispositivo didático, possibilita que o ato compositivo seja guiado pela liberdade da ação e não mais pelas séries e pelas regras estritas do dodecafonismo.

Dentro desse contexto, Adorno realiza uma divisão entre as obras tardias de Schoenberg. Para ele, de um lado estão obras escritas num estilo estritamente dodecafônico como o *Quinteto para Soprano*, opus 26, o *Concerto para Violino*, opus

36; do outro estão obras híbridas, como *Kol Nidre*, opus 39, a *Segunda Sinfonia de Câmara*, opus 38, algumas instrumentações de obras de compositores como Bach, Händel, Brahms, dentre outros. As que fazem parte desse segundo grupo são chamadas por Adorno de “obras secundárias”²¹ (ADORNO, 2011, p.98). E é justamente nessas obras que Adorno acredita que Schoenberg realizou perfeitamente as ambições de um estilo musical livre.

4.2 O que (ou)viu Adorno?

A produção tardia de Schoenberg gera duas situações contrastantes, a saber: por um lado, ela permite Adorno sair de um impasse trazido pelo conceito de progresso. Por outro, ela força Adorno a uma reconsideração do papel de Schoenberg frente ao progresso musical. Começemos por abordar o primeiro ponto.

Do que vimos nos três capítulos precedentes, fica claro que o conceito de progresso musical está totalmente vinculado à dimensão histórica do material musical. Adorno insiste nesse ponto em diversos momentos da sua filosofia. Em 1930, no ensaio “Reação e progresso”, em 1941, na *Filosofia da Nova Música* e, também, em 1969, no ensaio “Progresso”. Quase quarenta anos separam o primeiro do último; no entanto, o conceito de progresso musical permanece inalterado: “Todos os progressos nos domínios culturais concernem ao domínio do material, à técnica” (ADORNO, 1992, p.232). Mais especificamente, na música, o progresso se apresenta na forma da utilização do material no estágio mais recente da sua dialética histórica. Isso leva Adorno a considerar os empreendimentos musicais da Segunda Escola de Viena, em especial o dodecafonismo, como a manifestação mais

²¹ Ao designá-las como “secundárias”, Adorno não quer dizer que sejam obras inferiores. Esse termo tem a ver com a posição que essas obras assumem com relação ao estilo musical de Schoenberg. Nessa perspectiva, essas obras eram tidas como não representativas da escrita schoenberguiana (como vimos no capítulo anterior com a crítica de Downes), sendo deixadas, por conseguinte, em segundo plano. Assim, acreditava-se que elas não eram capazes de representar fielmente a fisionomia musical de Schoenberg, caracterizada sobretudo pela escrita dodecafônica. O argumento de Adorno caminha em direção à afirmação de que aquilo que é específico de Schoenberg se manifesta mais perfeitamente nas obras da juventude, que datam da década final do século XIX e do início do século XX, e nas obras tardias do final da década de 1930 e início da década de 1940. De um outro ponto de vista, a qualificação “obras secundárias” diz respeito também a um papel funcional que essas obras exerceram, por exemplo: o concerto produzido por Schoenberg tendo como base a obra de Händel, citado por Adorno (ADORNO, 2011, p.98) foi produzido como um estudo preparatório para o opus 36 e o opus 42.

bem acabada do conceito de progresso. Isso se dava porque através da técnica dodecafônica era possível organizar o material cromático, liberando-o de sua ordenação tonal; ou seja, a técnica dodecafônica promove um esforço de capturar o material que havia alcançado o seu estágio “atonal” e organizá-lo racionalmente.

Mas, para Adorno, isso não é apenas um golpe do acaso. Em vários momentos ele justifica esse procedimento em nome de uma “necessidade histórica”. Numa resposta à crítica de Walter Hatt (1950), ele diz que a técnica dodecafônica é herdeira legítima do expressionismo. Isso quer dizer que a técnica dodecafônica tem sua origem na própria lógica das tendências do atonalismo livre. Portanto, para Adorno, o dodecafonismo é o resultado de um processo *legítimo e necessário*.

Quando Adorno afirma que o dodecafonismo é um movimento necessário do ponto de vista da história da música, ele quer dizer que as constituintes histórico-musicais não poderiam resultar em algo que fosse diferente disso. Ou seja, o contexto histórico juntamente com as necessidades compositivas e musicais proporcionaram um ambiente propício para o desenvolvimento do dodecafonismo. Essa ideia de Adorno ganha força quando se observa que, na mesma época que Schoenberg, o compositor tcheco Alois Hába, sem conhecimento dos empreendimentos schoenberguianos, esforçava-se para formular regras de utilização em um sistema de doze sons. Isso quer dizer que a técnica dodecafônica faz parte de um cenário maior, ou seja, de uma tendência histórica geral, como um processo integrante da própria lógica musical, portanto, *inevitável*.

Todavia, logo vimos que o progresso musical, além de possuir um sentido positivo – organização racional do material musical, maior controle das dimensões musicais, igual direito de aparição de todas as notas, dentre outros aspectos – apontava para um sentido negativo que tinha a ver com a diminuição das possibilidades expressivas do sujeito. Ou seja, ao se constituir em um sistema restritivo, submete os atos compositivos à sua própria lógica. Como diz Adorno: “A coerência da própria lógica petrifica o fenômeno musical cada vez mais e o converte de entidade densa de significado em algo que simplesmente existe e é impenetrável para si mesmo” (ADORNO, 2011, p.25). Isso é causado principalmente pelas limitações que as regras dodecafônicas impõem ao procedimento composicional, principalmente no que diz respeito ao trabalho de variação motívica. Se a lógica objetiva da música conduz necessariamente a um enrijecimento da forma, resultando em uma restrição à autonomia e à espontaneidade do compositor, logo

tem-se o terrível diagnóstico de que o cerceamento da liberdade compositiva é um processo integrante da própria lógica musical, portanto, também inevitável: “Ao conformar-se à tendência histórica de seu próprio material, cegamente e sem contradizê-la, ao adaptar-se de certo modo ao espírito universal que não é a razão universal, precipita com sua inocência a catástrofe que a história de todas as artes está agora preparando” (ADORNO, 2011, p.92).

Tendo isso em vista, o conceito de progresso musical em Adorno entra num impasse: o compositor que “não deseja produzir irrelevâncias” (DAHLHAUS, 1990, p.19), ou seja, que deseja produzir de acordo com o padrão de consciência musical da época, terá sempre que se contentar com as limitações das suas possibilidades expressivas. Chegamos, assim, a um interessante quadro colocado por uma situação paralisadora e de fechamento das possibilidades. Como Dahlhaus observou muito bem: “Adorno [...], ao mesmo tempo, considerou o dodecafonismo como uma necessidade histórica e um infortúnio: ele suspeitava do elemento compulsório do método” (DAHLHAUS, 1990, p.159).

Tudo nos leva a crer que o ensaio sobre Schoenberg na *Filosofia da Nova Música* terminaria nessa grande aporia. Isso se não fossem as composições de Schoenberg do final da década de 1930 e da década de 1940. Por isso nos perguntamos: o que Adorno viu nessas obras?

Para Adorno, o que “constitui a tendência mais interior do último estilo de Schoenberg” (ADORNO, 2011, p.96) é a disposição de separar-se do material. Isso quer dizer que Adorno vê os procedimentos empreendidos por Schoenberg em sua última fase como um esforço por romper com a *lei de movimento do material* (ADORNO, 2011, p.36). Podemos entender melhor esse ponto se lembrarmos que, para Adorno, o material musical possui um movimento próprio; nas palavras da *Filosofia da Nova Música*, o material possui uma tendência, ou seja, possui sua própria lei. Segundo Adorno, essa lei é restritiva, diz somente que “nem tudo é possível em todos os tempos” (ADORNO, 2011, p.36). Portanto, dizer que Schoenberg se separa do material corresponde a afirmar que ele promove uma descontinuação na própria lei do material. Por exemplo, no início da *Filosofia da Nova Música* Adorno diz que “hoje o compositor realmente não dispõe de todas as combinações sonoras que foram usadas até agora [...] o compositor já exclui hoje os meios da tonalidade, isto é, os de toda música tradicional” (ADORNO, 2011, p.37). Ora, o que Schoenberg realiza em sua última fase contradiz completamente o que

Adorno percebe como tendência interna do movimento do material. Isso quer dizer que essa música de Schoenberg, ao romper com a lei do material, ao contradizer a sua tendência, declara que, naquele momento, tudo é possível; até mesmo os meios superados da tonalidade:

Também a tonalidade entra na construção total e para Schoenberg, em sua última fase, não tem nenhuma importância compor com um material antes que com outro. Aquele para quem o procedimento de trabalho significa tudo e a matéria nada pode servir-se também do que já passou e que portanto está aberto à consciência acorrentada dos consumidores (ADORNO, 2011, p.99).

Portanto, se seguir as tendências do material conduz necessariamente à diminuição das possibilidades expressivas do sujeito, então o que Schoenberg propõe na sua última fase é o rompimento com o material. Sendo assim, a aporia na qual o conceito de progresso musical desembocava é contornada através de um abandono da lei de movimento do material. Isso nos conduz a um segundo ponto.

O conceito de liberdade musical também estava completamente ligado ao conceito de material musical. Vimos que Adorno definia a liberdade do compositor consistindo no direito de produzir de acordo com o estado mais avançado do desenvolvimento histórico. Isso significa que a escolha do compositor se dava em termos basicamente materiais. Nesse sentido, Schoenberg é apresentado em termos positivos – principalmente nos ensaios das décadas de 20 e 30 – onde o seu maior mérito é seguir a tendência histórica do material; ele se põe assim como um fiel executor dessas tendências. O que queremos dizer é que, até agora, Schoenberg tem sido considerado por Adorno um progressista porque ele realiza em sua obra as tendências evolutivas do material musical; ele as cumpre à risca. Isso significa que Schoenberg responde corretamente aos problemas legados pela evolução polifônica. Portanto, os elementos progressistas se objetivavam na obra de Schoenberg até mesmo nos mínimos detalhes musicais. A sua liberdade consistia exatamente em concretizar as inclinações do aparato musical. Ele era, por assim dizer, um “escravo do material” (ADORNO, 2011, p.96).

Mas, como dissemos acima, Schoenberg rompe com o material. Como consequência disso, o argumento de que ele realiza as tendências internas do material musical cai por terra. É por isso que, para a compreensão dos últimos procedimentos composicionais de Schoenberg, Adorno propõe um deslocamento no argumento. Logo, já não será o material o ponto de apoio da teoria, mas sim o

procedimento composicional em si mesmo. Isso justifica a afirmação que citamos há pouco relativa àquele “para quem o procedimento de trabalho significa tudo e a matéria nada” (ADORNO, 2011, 99). Portanto, o argumento se desloca de uma fixação do material para uma reavaliação da atividade compositiva. Ou seja, o material tonal, o atonal, o dodecafônico, todos eles entram na construção total; “e para Schoenberg, em sua última fase, não tem nenhuma importância compor com um material antes que com outro” (ADORNO, 2011, p.99). O que se desenha aqui é um cenário no qual o compositor tem a liberdade de usar todos os dispositivos formais para organizar o fluxo da música sem que eles se imponham externamente.

Essa mudança na atitude de Adorno pode ser confirmada na seguinte afirmação: “A questão da evolução do material musical é menos urgente hoje do que o problema do que se pode alcançar com os novos métodos” (ADORNO, 1998, p.181). Isso mostra como a teoria do material musical fica relegada a segundo plano. O que se impõe agora é o uso produtivo dos meios musicais, pelo qual o compositor obriga o material a dizer o que ele quer, e a ruptura com as leis de movimento do material se torna um símbolo dessa enunciação. Ao nosso ver, o que Adorno está propondo de fato aqui é que no momento em que os conceitos de progresso e reação perdem o seu significado unívoco (ADORNO, 2011, p.93), Schoenberg apresenta uma solução concreta para essa situação na música – é por isso que Adorno no ensaio “Sobre a relação atual entre música e filosofia” afirma: “Em relação à especificidade que o último Schoenberg foi capaz de realizar como compositor, há algo a ser ganho para o conhecimento filosófico” (ADORNO, 2002, p.150). Tal solução consiste em abrir mão do progresso em prol da liberdade do sujeito. Como diz Adorno: “Como artista, Schoenberg reconquista para os homens, através da arte, a liberdade” (ADORNO, 2011, p.100).

Nesse ponto, é fundamental questionar a relação entre o conceito de progresso adorniano e Schoenberg. Se para Adorno o progresso musical tem a ver, por um lado, com a instância material da música, com a realização dos seus ditames, com a efetivação técnica e, por outro, com a limitação da expressividade, então ele já não pode ser aplicado univocamente a Schoenberg. Pelo contrário, nesse sentido, Schoenberg representa exatamente o oposto do progresso. Assim, o conceito de progresso musical, para Adorno, não tem mais em Schoenberg o seu objeto. O conceito se mostra completamente inadequado para definir os procedimentos composicionais de Schoenberg. Nesse sentido, não nos furtamos em

dizer: para Adorno, Schoenberg não é o progresso; na verdade, ele representa uma saída da paralisadora dialética do progresso. Logo, podemos dizer que o oposto do progresso não é a *reação*, pois progresso e reação terminam no mesmo impasse,²² mas Schoenberg; ele representa o caminho da liberdade.

O que estamos propondo, na verdade, é que se possa considerar seriamente o título do ensaio: “Schoenberg e o progresso”. Com isso queremos dizer que a questão colocada por Adorno já no título se refere muito menos a uma *identificação* de Schoenberg com o progresso do que com a maneira pela qual ele se *relaciona* com o progresso. O ponto central, portanto, é a ligação entre esses dois elementos. Desse ponto de vista, o procedimento schoenberguiano aparece sendo ainda mais significativo, como diz Adorno: “Em nada se distingue talvez tão radicalmente Schoenberg de todos os outros compositores como na capacidade de censurar e negar continuamente, com cada modificação de seu procedimento, o que ele antes possuía” (ADORNO, 2011, p.99). Portanto, muito mais do que uma reinterpretação do conceito de progresso musical, Adorno propõe uma reinterpretação da música produzida por Schoenberg.

4.3 Para entender Schoenberg

A ideia de que Adorno propõe uma reinterpretação da obra de Schoenberg fora das bordas do conceito de progresso musical fica evidente quando comparamos a maneira pela qual ele justifica a abordagem sobre Schoenberg na *Filosofia da Nova Música*, começando de seu momento expressionista, com um ensaio de 1955 que tem o título: “Para uma compreensão de Schoenberg”. No primeiro caso ele diz:

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 que da unidade característica de muitos objetos comparados entre si. *Escolhemos o que demonstrou ser o mais fecundo*

²² “A obra de arte integral é o absurdo absoluto. A opinião corrente considera Schoenberg e Stravinsky como dois extremos opostos. Mas na realidade as máscaras de Stravinsky e as construções de Schoenberg apresentam certa semelhança. Pode-se imaginar assim, e muito facilmente, que um dia os acordes tonais e habilmente montados de Stravinsky, por um lado, e por outro a sucessão dos sons seriais, cujos elos de ligação quase se cortam por imposição do sistema, não pareçam tão diferentes como hoje se crê. Antes caracterizam diversos graus de coerência numa idêntica condição” (ADORNO, 2011, p.62).

para a construção da ideia e não consideramos as obras da rica juventude de Schoenberg (ADORNO, 2011, p.31, grifo nosso).

Já no ensaio citado, Adorno se esforça por traçar um caminho no qual as obras da juventude de Schoenberg aparecem como fundamentais para o entendimento de sua música.

Já no início desse ensaio, Adorno começa por considerar que a obra musical de Schoenberg sofreu, ao longo de cinquenta anos, de uma relação não muito frutífera com o público. Para Adorno, isso se deve às altas exigências que ela faz ao público, como uma grande capacidade de concentração, de estabelecer combinações entre elementos díspares, dentre outras. Isso se reflete em todas as etapas de seu procedimento composicional. Como lembra Adorno, em um primeiro momento, a obra de Schoenberg foi considerada como um escândalo sob a observação da impossibilidade de ser compreendida. A partir de 1920 Schoenberg foi considerado ultrapassado e após a queda do regime nazista, com a difusão da técnica dodecafônica, foi encarado como intelectualista e sua obra como fruto de operações algébricas. Segundo Adorno, todas essas interpretações decorrem do esquecimento daquilo que é fundamental para Schoenberg: “a sua música viva” (ADORNO, 2002, p.628). Em outras palavras, essas declarações decorrem de uma fixação nos momentos inócuos da técnica, ou seja, naqueles momentos que podem ser fixados e apreendidos como “estilo”.

De acordo com Adorno, para compreender a música de Schoenberg deve-se, primeiramente, considerá-la como “uma sequência viva e significativa de eventos” (ADORNO, 2002, p.629). Isso significa que, por mais diversos que os acordes sejam, por mais inusitadas que sejam as sucessões intervalares, por mais irregulares que sejam as formas, “a música de Schoenberg se assemelha a toda grande música do passado no seguinte aspecto: ela quer ser apreendida espontaneamente como um complexo estrutural e orgânico de sons” (ADORNO, 2002, p.629). Daí vinha o espanto que Schoenberg manifestava quando o público demonstrava incompreensão para com as suas obras e as recebia com vaias e risos. “Ele acreditava que sua música era semelhante às que eram produzidas pelos Mestres” (ADORNO, 2002, p.629).

Se a semelhança com a música tradicional se expressa na apreensão dos momentos sonoros como um todo orgânico, a diferença se estabelece no realce dado ao elemento particular. Segundo Adorno, na música tradicional pode-se, com

alguma habilidade, presumir o desenvolvimento de uma peça a partir da audição de um pequeno trecho. Isso porque a música tradicional estava ligada ao esquema da tonalidade; “ela se movia por caminhos harmônicos, melódicos e formais que eram elaborados anteriormente pelo esquema” (ADORNO, 2002, p.629). Isso significa que todo acontecimento musical na música tradicional está subordinado a uma generalidade, o que, por sua vez, possibilita a dedução do seu desenvolvimento; “a música tradicional ouvia para o ouvinte” (ADORNO, 2002, p.630). Segundo Adorno, isso é totalmente inviável na música de Schoenberg; nela “o contexto musical quer ser entendido internamente, sem auxiliar o ouvinte por meio de um sistema de coordenadas já existente dentro do qual o particular é nada mais do que uma variação mínima” (ADORNO, 2002, p.630). Decorre disso a exigência de uma maior concentração, pois essa música não é determinada por uma generalidade; o que importa nela é “o particular, o aqui e agora dos eventos musicais, sua lógica interna” (ADORNO, 2002, p.630).

Como podemos perceber, o que é decisivo aqui é a maneira pela qual os momentos particulares são concebidos e se concretizam. Isso tem a ver com a densidade da composição. Como Adorno lembra, a música de Schoenberg demanda do ouvinte uma habilidade que se assemelha à que é exigida nas músicas de Bach e nas produções tardias de Beethoven. Trata-se da “habilidade de seguir, simultaneamente, várias linhas melódicas e de estabelecer relações entre elas” (ADORNO, 2002, p.630). Essa diversidade se manifesta até mesmo dentro da formação do acorde. A sua música é polifônica, não porque recorra a elementos estruturais e organizacionais próprios da polifonia, e sim porque nela toda nota representa um evento singular. Isso significa que, nessa música, o ouvinte não pode abandonar-se ao simples estímulo harmônico – “a fim de senti-la, deve reconhecer a sua música” (ADORNO, 2002, p.630). Tal necessidade decorre da maneira pela qual Schoenberg constrói suas peças; nelas “nada é deixado sem forma. A lei de movimento da coisa em si é desenvolvida dentro de cada tom” (ADORNO, 2002, p.630). E esse esforço por integrar os procedimentos composicionais para a elaboração de uma música que em seus mínimos detalhes seja testemunha de sua construção é, segundo Adorno, o aspecto decisivo na música de Schoenberg.

É nesse momento que podemos perceber de maneira clara uma reelaboração do pensamento adorniano com relação à obra de Schoenberg. Aqui, Adorno aponta para o elemento que, segundo ele, é decisivo em sua música: as relações que são

estabelecidas entre cada nota na composição; ou seja, não existe uma nota sequer que possua um papel meramente decorativo ou que não possa ser justificada. Isso quer dizer que a construção integral da obra é apontada por Adorno como o que é essencial, ou seja, o elemento definitivo da obra de Schoenberg. Contudo, no presente ensaio – diferentemente do que ocorre na *Filosofia da Nova Música*, onde as obras da “rica juventude de Schoenberg” (ADORNO, 2011, p.31) não são consideradas – Adorno diz que, se a construção integral da música é o elemento característico de Schoenberg, então isso já se fazia presente nas obras da sua juventude. Tomemos a seguinte citação de Adorno como prova cabal disso:

Se alguém quer se aproximar de Schoenberg – não somente informar-se sobre ele num sentido histórico-musical – deveria mergulhar, antes de tudo, nas primeiras obras, onde sob a casca do idioma musical tradicional todas as coisas estão envolvendo aquilo que mais tarde romperia essa casca e colocaria a fundação para um novo material musical (ADORNO, 2011, p.631)

Desse ponto de vista, para alcançar uma compreensão adequada de Schoenberg deve-se “permitir que as séries de doze notas sejam o que tiver de ser e focar primeiro na forma cuja espontaneidade e imediaticidade não permitem que se manifeste qualquer ideia de sistema” (ADORNO, 2002, p.631). Como podemos perceber, fica evidente que as primeiras obras de Schoenberg passam a ter, para Adorno, uma importância que não pode ser vista na *Filosofia da Nova Música*, a ponto de ele indicar que as obras dodecafônicas devem ser vistas da perspectiva das obras da juventude: “A melhor impressão da fonte do idioma musical de Schoenberg é dada pelas obras que precedem a evolução daquilo que, geralmente, é conhecido como seu estilo – por exemplo os *Gurrelieder*” (ADORNO, 2002, p.631). Para Adorno, aquilo que caracteriza toda a obra posterior de Schoenberg se faz presente de maneira destacada nessas obras da juventude. O rigor formal se concretiza a tal ponto que “nada é deixado ao caos [...] cada coisa que produz um som tem sua lógica. Temas [...] tornam-se modelos para o acompanhamento; acompanhamentos que a princípio são muito modestos se tornam células germes dos temas” (ADORNO, 2002, p.632). Em decorrência disso os principais eventos da música são diferenciados daqueles que são acidentais; esses últimos não ocorrem na música a menos que estejam completamente envolvidos no decurso do desenvolvimento musical, sendo determinados em detalhes pela estrutura da composição.

Esse estado de coisas leva Adorno a se perguntar pela necessidade desse processo; não será ele apenas um individualismo arbitrário? Segundo o filósofo, para responder a essa questão é necessário entender que a música tradicional, até Schoenberg, vivia uma dificuldade interna, “uma contradição” (ADORNO, 2002, p.633). Tal contradição se baseia no fato de que a música tradicional “por um lado está amarrada dentro de um sistema de tríades, armaduras e suas relações. Por outro lado, o sujeito está tentando se expressar dentro dele; ao invés de gerar a regularidade dentro de cada norma que é externamente imposta, ele a quer gerar por si só” (ADORNO, 2002, p.633). Segundo Adorno, essa situação provocava nos grandes compositores um certo descontentamento com o momento compulsório da música; ou seja, com aqueles elementos externos que desafiavam o momento singular da escrita musical.

No entanto, para Adorno, principalmente entre os grandes compositores construtivos – ele cita o exemplo de Bach, Mozart, Beethoven, Brahms – existia um esforço para se atingir um equilíbrio entre o esquema e a singularidade de cada obra. Como nós vimos no capítulo anterior com Brahms e Mozart, isso era conseguido graças ao rigor da “obra integralmente composta” (ADORNO, 2002, p. 634). Como resultado disso havia uma *dualidade* na estrutura da música. Por um lado havia uma parte que era determinada pelo desenvolvimento das necessidades harmônico-tonais; essa se evidencia nas análises musicais que se fixam no movimento do baixo contínuo como elemento determinante na estruturação da música. Por outro lado, como já vimos, existia uma estrutura sob a pele que “deriva o todo de células germes específicas e que, essencialmente, gera a mais profunda e verdadeira unidade” (ADORNO, 2002, 634). A essa estrutura Schoenberg deu o nome de *subcutânea*. Para Adorno, é somente nessa estrutura interna que se dá a verdadeira qualidade da obra. Todavia, é justamente tal estrutura que, na música tradicional, é dificilmente percebida. Como já vimos, essa estrutura é definida por aquilo que se chama de obra motivico-temática.

Segundo Adorno, a prática composicional de Schoenberg pode ser entendida como um empenho para promover a manifestação da estrutura subcutânea da música: “O acontecimento no caso de Schoenberg não é nada mais do que o irromper do subcutâneo, aquilo que era interno se volta para fora” (ADORNO, 2002, p.634). Nesse sentido, Schoenberg percebe que a invenção artística não pode estar

subordinada a dois tipos de leis contraditórias. Sendo assim, ele se empenha por abandonar tudo aquilo que é externo, acidental e sem sentido. Para Adorno, ao realizar isso, Schoenberg renuncia à conciliação aparente entre o controle subjetivo da música e os fundamentos da tonalidade. Isso significa que “a esmagadora compulsão para se expressar” inviabiliza “qualquer compromisso com o esquema tradicional” (ADORNO, 2002, p.635). Por fim, “Schoenberg literalmente experiencia a estrutura externa da música como uma fachada falsa, e ela tem que cair, para que aquilo que é funcionalmente necessário se torne audível” (ADORNO, 2002, p.635).

A partir do momento em que os conflitos entre o “impulso subjetivo” e “a linguagem da música” (ADORNO, 202, p.636) são superados, “alguma coisa como o reino da liberdade musical” (ADORNO, 2002, p.636) fica disponível para o compositor. Isso caracteriza o período que Schoenberg inaugurou por volta de 1907. Aqui já não cabe mais falar de obra temática. Nesse período Schoenberg se filia integralmente à escola da variação. Como ele dizia em suas cartas a Bussoni, o ideal a ser buscado era aquele da expressão imediata, da liberação total dos elementos expressivos. Segundo Adorno, esse procedimento se assemelha ao processo psicanalítico de livre associação. Essas ideias se concretizam, por exemplo, em *Erwartung*. Em *Estilo e Ideia* Schoenberg diz: “Em *Erwartung* o objetivo é representar em um movimento lento todas as coisas que ocorrem durante um único segundo de máximo excitação espiritual” (SCHOENBERG, 1975, p.105). *Erwartung* se aproveita basicamente de duas mudanças: o novo sob o signo de uma forma modificada de expressão na música e a ruptura dos padrões formais e estilísticos; “Schoenberg, que previamente havia trazido a arte do trabalho temático ao seu mais alto nível, o abandona inteiramente” (ADORNO, 2002, p.638).

Segundo Adorno, a técnica dodecafônica só pode ser compreendida corretamente se for entendida como a “síntese entre um material completamente emancipado, que tornou-se purificado dos rudimentos tonais, e o princípio, rigorosamente aplicado, do trabalho temático, ou se preferirmos do primado da variação” (ADORNO, 2002, p.640). Ou seja, a técnica dodecafônica é a tentativa de se alcançar uma síntese entre a necessidade de uma construção coesa e as intenções anticonvencionais de Schoenberg. Na técnica dodecafônica, de fato, não existe nenhuma nota que não tenha o seu lugar no contexto da série em que é composta. No entanto, isso é apenas a pré-condição para a composição; “é somente

um princípio organizacional ao qual a música está sujeita antes mesmo de começar” (ADORNO, 2002, p.640). Isso fica mais claro na seguinte comparação: “Pode-se melhor compará-la com a disposição das cores sobre a paleta do pintor do que com um verdadeiro procedimento pictórico. A ação de compor só começa, na verdade, quando a disposição dos doze sons está pronta” (ADORNO, 2011, p.55). A técnica dodecafônica só se justifica, segundo Adorno, na possibilidade de se compor livremente e de forma irrestrita sem sofrer a ameaça da dissociação e descontinuidade. Ou seja, a técnica dodecafônica continua exigindo o esforço propriamente compositivo do músico. Portanto, tomar a técnica dodecafônica como um substituto para a tonalidade é, na verdade, capitular a uma nova forma de opressão. E isso era algo que estava claro desde o início para Schoenberg. Adorno diz que quando o compositor Darius Milhaud, depois da Segunda Guerra, visitou Schoenberg e o parabenizou pelo triunfo universal da técnica dodecafônica, ele teria respondido: “E, de fato, eles *compõem* com ela?” (ADORNO, 1998, p.284, grifo nosso). Isso significa que, para Schoenberg, a composição dodecafônica continuava a ser entendida em um sentido tradicional, isso é, o compositor compõe com um material sobre o qual ele trabalha tematicamente, estabelecendo conexões motivicas. Como diz Adorno: “Ele resistiu à ideia de que as notas de alguma forma compunham a si mesmas, ou até mesmo que o sentido da música residia na manifestação das suas puras essências” (ADORNO, 1998, p.285). Quando a composição é entendida como um esforço para se cumprir a normalidade técnica, quando o compositor se apega à racionalização do esquema, então tudo se degenera em fetichismo.

Dessa perspectiva, a última fase de Schoenberg é entendida por Adorno como um empenho para superar as contradições que surgem da estruturação de uma peça atonal/dodecafônica em torno de uma forma tradicional. Isso se deve basicamente ao fato de que as formas tradicionais são definidas interiormente através do esquema da tonalidade; portanto, da utilização dessas como suporte a um material atonal surgem algumas dificuldades. Através desse esforço “a técnica dodecafônica, tratada com um domínio supremo e, por isso, discreto, combina formas poderosas que [...] já não têm nada de esquemático sobre elas” (ADORNO, 2002, p.641). Adorno conclui dizendo que, nas últimas peças, Schoenberg

reestabelece “uma conexão imediata com a sua mais audaciosa fase expressionista” (ADORNO, 2002, p.642).

Como podemos perceber, o esforço descritivo de Adorno, nesse ensaio, se dirige para realizar uma releitura do desenvolvimento schoenberguiano a partir de características que já eram manifestadas em suas obras da juventude. Assim, aquilo que parecia completamente deslocado na *Filosofia da Nova Música*, a saber: a obra de Schoenberg da última fase, adquire seu verdadeiro sentido na reativação dos procedimentos composicionais empreendidos por ele nas suas primeiras obras. Podemos perceber também que aqui – diferentemente dos ensaios que analisamos no primeiro capítulo – o material musical tem um significado secundário, sendo deslocado em prol dos procedimentos característicos de Schoenberg. Nesse sentido, o compositor passa a ser entendido como uma “instância dialética”. Com isso queremos dizer que o seu procedimento se caracteriza pela não fixação a uma norma estética. Como Adorno diz: “Ele [Schoenberg] se rebela contra o princípio que ele mesmo estabeleceu, talvez apenas por ter sido estabelecido” (ADORNO, 1998, p.279); em outro lugar Adorno diz: “Mais uma vez, ele teve que esquecer o que sabia para ser capaz de o fazer verdadeiramente” (ADORNO, 2002, p.641); ou, como já vimos: “em nada se distingue talvez tão radicalmente Schoenberg de todos os outros compositores como na capacidade de censurar e negar continuamente, com cada modificação de seu procedimento, o que ele antes possuía” (ADORNO, 2011, p.99).

Isso acontece porque, segundo Adorno, duas forças de natureza polar estão em funcionamento na obra de Schoenberg: por um lado, a força de uma “expressão autêntica, emancipada e irrestrita”, e de outro “a força de uma construção total que atrai a si todos os mínimos detalhes” (ADORNO, 2002, p.639). Todavia, essas duas forças têm uma origem em comum: a espontaneidade e, segundo Adorno, a música de Schoenberg é a tentativa de conduzir essas forças para o terreno da espontaneidade: “Poderia descrever virtualmente a história de sua obra como o esforço de alcançar essa reunificação por meio das contradições mais aguçadas” (ADORNO, 2002, p.639).

Logo, para que o conceito de progresso musical se encaixe com a figura de Schoenberg é preciso que se faça uma série de observações restritivas. Nessa perspectiva, o conceito perde totalmente a sua força para caracterizar os seus

procedimentos composicionais. Sendo assim, a alternativa que se abre para nós é o entendimento que o conceito de progresso musical em Adorno não tem em Schoenberg o seu alvo, logo: *Schoenberg não é o progresso*. Dessa forma, é possível manter o conceito de progresso musical – visto que ele traz consigo um importante elemento histórico²³ – ao mesmo tempo em que se mantém um caminho para a superação de suas contradições.

²³ “É requerida uma crença cega no progresso para observar quão pouco progresso tem sido feito desde os anos 20, quanto tem sido perdido, quão tímida em muitos aspectos e quão empobrecida a música se tornou” (ADORNO, 2002, p.182).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de progresso musical, em Adorno, só pode ser compreendido de uma forma adequada na medida em que a sua conexão com os procedimentos composicionais inaugurados pela vertente radical da música de vanguarda do início do século XX é evidenciada. Portanto, a perda de efetividade do conceito poderia ser considerada como uma experiência negativa do conceito. Tal consideração, antes de qualquer coisa, deveria permanecer como horizonte teórico que guia a nossa reflexão. A partir do momento em que Adorno vincula o conceito de progresso às práticas composicionais de Schoenberg, o que vemos acontecer é a inadequação entre esses dois polos. Ao nosso ver, é como se o conceito de progresso sempre estivesse um passo atrás do objeto. Isso se verifica no constante esforço que existe, por parte de Adorno, de reelaboração do conceito de progresso musical a fim de que venha a se adequar eficazmente ao seu objeto. No entanto, o que vemos surgir é a perda da efetividade do conceito devido à sua incapacidade de definir aquilo que era o seu objeto inicial, a saber: as práticas composicionais inauguradas por Schoenberg. Como consequência disso, vimos um deslocamento significativo na perspectiva de sua aplicação. Sendo assim, o conceito que, a princípio, tinha como objetivo romper com a noção de categorias eternas e imutáveis da dinâmica musical, termina por reconduzir tais categorias a um sistema que gera a mudez da expressão subjetiva. “Só que tais expedientes, em vez de afastar a ilusão (*deception*) no [ato de] apreender, antes se revelam mesmo como nulos” (HEGEL, 2008, 106). O conceito de progresso acaba numa decepção, forçando Adorno a mudar a sua perspectiva.

Se o que está em questão, de fato, para Adorno, não é o progresso musical em si, mas a maneira pela qual Schoenberg lida com ele, então surge daí a possibilidade de se pensar em uma forma de composição que se aproxime mais concretamente de uma “prosa musical”. O que queremos dizer é que a atitude de Schoenberg de romper com o progresso representa, para Adorno, um modelo para uma composição que tenha o seu fundamento na espontaneidade. E isso significa nada mais do que “a ideia de uma liberdade irrestrita” (ADORNO, 1998, p.275). Ou seja, Schoenberg representa o caminho para a “emancipação musical” (ADORNO, 1998, p.272) (não só representa mas o apresenta). Todavia, isso só pode ser

pensado na medida em que Schoenberg é visto em oposição ao progresso musical. Daí a importância de recuperar as práticas musicais do “jovem Schoenberg”, principalmente no período inaugurado por ele por volta de 1910, no qual a música foi despida de seu manto externo e a expressão subjetiva transformada em um ideal objetivo da composição.

É necessário que isso seja visto em toda a sua dimensão. No prefácio da *Filosofia da Nova Música* (1948) Adorno diz que “os problemas do contraponto são testemunhos de conflitos irreconciliáveis” (ADORNO, 2011, p.11) próprios da constituição da sociabilidade moderna. Ora, se isso é verdade para o que diz respeito aos aspectos negativos do progresso, então pode ser também verdade para as práticas emancipadoras introduzidas por Schoenberg. Sendo assim, poderíamos dizer que a maneira pela qual ele lida com os conflitos irreconciliáveis que se manifestam no material musical aponta para uma saída das contradições que se exteriorizam desde o momento em que se instaura o progresso. Para o que, então, apontam as possibilidades estéticas abertas por Schoenberg?

O importante aqui é a “indagação pela relação entre as forças produtivas e as relações de produção” (ADORNO, 2011b, p.399). Para Adorno, na música, as forças produtivas dizem respeito não apenas à “produção no estrito sentido musical” (ADORNO, 2011b, p.339), mas também à atividade dos intérpretes e à “técnica composicional intramusical” (ADORNO, 2011b, p.339). Por outro lado, as relações de produção correspondem às “condições econômicas e ideológicas às quais se restringe cada som” (ADORNO, 2011b, p.400). Se partirmos dessa noção, podemos facilmente perceber que o material musical, na medida em que é constituído histórica e socialmente ou, como diz Adorno, na medida em que é “espírito sedimentado” (ADORNO, 2011, p.36), pré-formado socialmente, se encontra em oposição ao sujeito composicional. É exatamente a esse tipo de relação que Adorno alude quando fala de um conflito entre impulso subjetivo e linguagem da música. Como vimos, somente em raras exceções esse conflito tendia para o lado das forças produtivas, mas sempre numa espécie de balança na qual, ao final, as relações de produção não deixavam de ser afirmadas.

Ora, se o que caracteriza o procedimento composicional do último Schoenberg é o rompimento com a dialética do material musical, então temos que concluir que o que ele realiza na verdade é o rompimento com as relações de produção na música. Isso significa que as forças produtivas rompem com as

relações de produção a fim de exercer um domínio livre e consciente dos meios musicais. Ou seja, no momento em que o progresso representa um entrave para a manifestação das forças produtivas, a alternativa representada por Schoenberg aponta na direção do rompimento com as relações de produção.

Isso nos coloca em condições de pensar a música de Schoenberg como portadora de “promessas instauradoras” (SAFATLE, 2013, p.219). Isso significa dizer que num determinado momento da sociedade moderna, numa de suas ramificações, numa região autônoma do conhecimento, existiu concretamente a possibilidade de expressão do sujeito numa ordem altamente racionalizada. Ou, como diz Safatle: Houve “um acontecimento capaz de levar o eu a se confrontar com o que parece lhe dissolver, um acontecimento gerador de novas formas de pensar” (SAFATLE, 2013, p.219).

Dessa forma, a *Filosofia da Nova Música* (1949) não aponta somente para as contradições que se revelam na efetivação do progresso na música, como também indica um modelo para a superação das suas contradições. Todavia, poder-se-ia objetar: “Ora, isso é apenas música”! Como diz Adorno: “Como totalidade dinâmica [...] a grande música torna-se um íntimo teatro do mundo” (ADORNO, 2011b, p. 387).

REFERÊNCIAS

Obras de Adorno

ADORNO, T. W. *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.

_____. *Berg: o mestre da transição mínima*. Trad. Mario Videira. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____; Berg, A. *Correspondence 1925-1935*. Trad. Wieland Hoban. Cambridge: Polity Press, 2005.

_____. *Dialética Negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

_____; Leppert, R. (Ed.). *Essays on Music*. Trad. Susan H. Gillespie. University of California Press, 2002.

_____. *Filosofia da Nova Música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *In Search of Wagner*. Trad. New Left Books. London: Verso, 2005.

_____. *Introdução à Sociologia*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

_____. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora UNESP, 2011b.

_____. *Kierkegaard: construção do estético*. Trad. Alvaro L. M. Valls. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. *Lectures on Negative Dialectics*. Cambridge: Polity Press, 2008.

_____. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

_____; TIEDEMANN (Ed.). *Night Music*. Trad. Wieland Hoban. Seagull Books, Calcutta, India, 2009.

_____; KENTOR, R. (Ed.) *Philosophy of New Music*. Trad. Robert Hullot-Kentor. University of Minnesota Press, 2006.

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

_____. *Quasi una Fantasia: essays on Modern Music*. Trad. Rodney Livingstone. London; New York: Verso, 1998.

_____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. *Três Estudos Sobre Hegel*. Trad. Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

Ensaio de Adorno citados no trabalho

ADORNO, T. W. "Night Music" (Noturno), in: *Night Music*, p. 81-93.

_____. "Reaction and progress" (Reação e progresso), in: *Night Music*, p.218-229.

_____. "Nineteen encyclopaedia articles on New Music" (Dezenove artigos enciclopédicos sobre a Nova Música), in: *Night Music*, p. 269-321.

_____. "Berg's discoveries in compositional technique" (As descobertas de Berg na técnica composicional), in: *Quasi una Fantasia: Essays on Music*, p.179-200.

_____. "Vers une musique informelle", in: *Quasi una Fantasia: Essays on Music*, p. 269-322.

_____. "Epílogo – Sociologia da Música", in: *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*, p.399 – 414.

_____. "Schoenberg e o progresso", in: *Filosofia da Nova Música*, p.33-108.

_____. "On the contemporary relationship of philosophy and music" (Sobre a relação atual entre música e filosofia), in: *Essays on Music*, p.135-161.

_____. "On the problem of musical analysis" (Sobre o problema da análise musical), in: *Essays on Music*, p. 162-180.

_____. "The aging of the new music" (O envelhecimento da Nova Música), *Essays on Music*, p.181-202.

_____. "The composer dialectical" (O compositor dialético), *Essays on Music*, p.203- 209.

_____. "On the fetish-character in music and the regression of listening" (O fetichismo na música e a regressão da audição), *Essays on Music*, p.288-317.

_____. "Toward an understanding of Schoenberg" (Para uma compreensão de Schoenberg), *Essays on Music*, p.627-643.

_____. “Progresso”, in: *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, Nº 27, Trad. Gabriel Cohn, São Paulo, p. 217-236, 1992.

Obras de Schoenberg

SCHOENBERG, A; Auner, J (Ed.). *A Schoenberg Reader: documents of a life*, Yale University Press, 2003.

_____. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seineman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

_____. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

_____. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950.

_____. *Style and Idea*. Berkeley: University of California Press, 1975.

Ensaio de Schoenberg citados no trabalho

SCHOENBERG, A. “Brahms the progressive” (Brahms o progressivo), in: *Style and Idea* (1950), p.52-101.

_____. “New music, outmoded music, style and idea” (Nova música, música for a de moda, estilo e ideia), in: *Style and Idea*, p.37-51.

_____. “Composition with twelve tones” (Composição com doze tons), in: *Style and Idea* (1950), p.102-143.

_____. “My Evolution” (Minha Evolução), in: *Style and Idea* (1975), p. 79-91.

Sobre Adorno

ALMEIDA, J. *Crítica Dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

BARBOSA, R.C. *Dialética da Reconciliação: estudo sobre Habermas e Adorno*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1996.

]

BAGGIO, I. *O Dodecafonismo Tardio de Adorno*. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

DOOHM, S. M. *Adorno: a biography*. Trad. Rodney Livingstone. Cambridge: Polity Press, 2005.

DUARTE, R. *Adorno/Horkheimer e a Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. (org.) *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos, 2005.

FREITAS, V. *Adorno e a Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

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.

_____. *Marxism and Totality: the adventures of a concept from Lúkacs to Habermas*. California: University of California Press, 1986.

JIMENEZ, M. *Para Ler Adorno*. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1977.

_____. *O Que é Estética?* Trad. Fulvia M. L. Moretto. Rio Grande do Sul: UNISSINOS, 1999.

MATOS, O. C. F. *Os Arcanos do Inteiramente Outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

MOORS, S. *Origen de la Dialéctica Negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Trad. Anhel Hernández. México: Siglo Vientiuno Editores, 1981.

PADDISON, M. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

ROSA, R. A. *A Gênese do Progresso: influências estéticas na Filosofia da Nova Música de Theodor W. Adorno*. Caxias do Sul: Educus, 2003.

SAFATLE, V. "Theodor Adorno: a unidade de uma experiência filosófica plural", in: *O Pensamento Alemão no Século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil*, volume 1. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

THOMSON, A. *Compreender Adorno*. Trad. Rogério Bettoni. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

MORSS, S. B. *Origen de la Dialéctica Negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el instituto de Frankfurt*. Trad. Nora Rabotnikof Maskivker. México: Siglo Vientiuno Editores, 1981.

WELLMER, A. *Sobre la Dialéctica de Modernidad y Postmodernidad: la crítica de la razón después de Adorno*. Trad. José Luis Arantégui. Madrid: Visor, 1993.

Sobre Música

BARENBOIM, D. *A Música Desperta o Tempo*. Trad. Eni Rodrigues. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BENNETT, R. *Forma e Estrutura na Música*. Trad. Luiz Carlos Csëko. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986

BOULEZ, P. *A Música Hoje*. Trad. Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BOULEZ, P. *A Música Hoje 2*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BROECKX, J.: *Arnold Schoenberg: interrelations between compositional systems and musical expression*. Amsterdam: Swets and Zeitlinger B.V., 1976.

COX, C; WARNER, D. (orgs). *Audio Culture: readings in modern music*. London: Bloomsbury Publishing Inc., 2004.

DAHLHAUS, C. *Schoenberg and The New Music*. Trad. Derrick Puffett e Alfred Calyton. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1987.

DUNSBY, J; WHITTALL, A. *Análise Musical na Teoria e na Prática*. Trad. Norton Dudeque. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

GROUT, J. D; PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1997.

GRIFFITHS, P. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

HINDEMITH, P. *The Craft of Musical Composition*. Trad. Arthur Mendel. New York: Associated Music Publishers, 1945.

LEIBOWITZ, R. *Schoenberg and his School: the contemporary stage of the language of music*. Trad. Dika Newlin. New York: Philosophical Library, 1975.

MENEZES, F. *Apoteose de Schoenberg*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

PISK, P. "Memories of Arnold Schoenberg", in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, I:No. 1(39-44), 1976.

ROSS, A. *O Resto é Ruído: escutando o século XX*. Trad. Claudio Carina e Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

STRAVINSKY, I. *Poetics of Music: in the form of six lessons*. Trad. Arthur Knodel e Ingolf Dahl. Cambridge: Harvard University Press, 1947.

WEBERN, A. *O Caminho para a Música Nova*. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1984.

Outras Referências

BENJAMIN, W. *O Anjo da História*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *Obras Escolhidas I: magia e técnica – arte e política*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. Brasília: Editora Brasiliense, 2012.

_____. *Obras Escolhidas II: rua de mão única*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. Brasília: Editora Brasiliense, 2013.

EAGLETON, T. *A Ideologia da Estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FULBROOK, M. *A History of Germany 1918-2014: the divided nation*. Malden: John Wiley and Sons, Ltd, 2015.

GAY, P. *Weimar Culture: the outsiders as insider*. W.W. Norton and Company, 2001.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

HORKHEIMER, M. *Critical Theory: selected essays*. Trad. Matthew J. O'Connell. New York: Continuum, 2002.

JORGE, A; Bader, W. (orgs.). *Pensamento Alemão no Século XX. Grandes protagonistas e recepção das obras o Brasil, volume III*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KRAKAUER, S. *O Ornamento da Massa: ensaios*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KURZ, R. *Razão Sangrenta: ensaios sobre a crítica emancipatória da modernidade capitalista e seus valores ocidentais*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2010.

LUKÁCS, G. *História e Consciência de Classe: estudos sobre dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Realismo Crítico Hoje*. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília: Editora de Brasília LTDA, 1969.

MARX, K. *A Ideologia Alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Fierbach, B. Bauer e Stirner e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)*. Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Grundrise: Manuscritos Econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política*. Trad. Mário Duayer, Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. *O Capital: crítica da economia política: livro I*. Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____; ENGELS, F. *The Communist Manifesto*. London: Verso, 2012.

OEHELER, D. *O Velho Mundo Desce aos Infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. Trad. José Barcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

POTTER, P. M. *A Mais Alemã das Artes: musicologia e sociedade da República de Weimar ao fim da era nazista*. Trad. Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2015.

POUSSEUR, H. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. Trad. Flo Menezes e Mauricio Mayer. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

MANN, T. *Doutor Fausto*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

VIANA, S. *Rituais de Sofrimento*. São Paulo: Boitempo, 2012.

WEBER, M. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. Trad. Leopoldo Waizbort. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

APÊNDICE A²⁴- Texto apresentado por ocasião da pré-defesa da dissertação, ocorrida no dia 27 de setembro de 2017

“Agora eu sei claramente que ele nunca gostou da minha música” (SCHOENBERG, 2003, p.335). A citação retirada de uma carta enviada por Schoenberg ao compositor Stuckenschmidt pouco tempo após a publicação da *Filosofia da Nova Música* (1949) não poderia ser mais equivocada. Apesar de um grande número de desavenças, desacordos e claras manifestações de desgosto para com seus escritos, Adorno possuía uma espécie de “admiração sem reservas” pela música de Schoenberg, a ponto de, como diz Stefan Müller-Doohm em sua biografia do filósofo, “promovê-la como o único caminho correto” (DOOHM, 2005, p.121). Isso se torna ainda mais evidente se levarmos em conta os seus ensaios dos anos finais da década de 20. Neles, diante de uma verdadeira proliferação de estilos, escolas e possibilidades musicais, Adorno não se exime de dizer: Schoenberg é o progresso.

Os motivos que o levaram a isso são bem claros e podem ser encontrados em qualquer livro de história da música que fale sobre o século XX, a não ser por um conceito que, nesse momento, desempenha um papel fundamental, a saber: material musical. Apesar de todas as inovações trazidas pela técnica composicional schoenberguiana, o conceito de progresso só pode ser aplicado ao compositor porque, segundo Adorno, Schoenberg, em suas composições, utiliza o material musical em seu estágio mais recente ou atual. Isso significa basicamente que se as inovações de Schoenberg não estivessem de acordo com a dialética histórica do material musical, de nada valeriam no que diz respeito ao progresso. Poderiam soar bem, produzir boa música, mas não seriam o progresso. É dessa perspectiva que também se deve pensar o caso de Stravinsky. Como o próprio compositor diz, o seu procedimento musical se fundamenta na construção de complexos sonoros baseados em certos “polos de atração”, que são na verdade uma “necessidade eterna de nossa música” (STRAVINSKY, 1947, p.35). Dessa forma a composição é guiada em direção a um centro sonoro “no qual a série de sons envolvidas no empreendimento deveria convergir” (STRAVINSKY, 1947, p.37).

²⁴ Texto apresentado por ocasião da pré-defesa da dissertação, ocorrida no dia 27 de setembro de 2017.

Como podemos perceber, o procedimento composicional adotado por Stravinsky, embora propicie uma expansão da “tonalidade diatônica” (STRAVISNKY, 1947, p.35), não rompe com a base do sistema clássico da tonalidade, a saber: a tensão e o relaxamento. Portanto, como foi bem percebido por Leibowitz, “o conceito de harmonia de Stravinsky nunca foi forte o suficiente para *criar um acorde inteiramente novo* sem levar em consideração a chamada *essência imutável* de toda estrutura harmônica. Essa essência é o sistema de terças, que supostamente explica todo o aparato da harmonia tonal” (LEIBOWITZ, 1975, p.71).

Da perspectiva adorniana, o progresso musical tem a ver com certas *tendências* do material musical. Ora, mas se a música é entendida como a arte do som, como se pode falar em tendência de uma estrutura física/natural determinada? Talvez em nenhum outro lugar note-se tamanha diferença entre o pensamento de Adorno e o de Schoenberg; pois, para esse, o material da música é o som – o som, em toda a sua manifestação física, natural e inalterada. Para aquele, tratava-se de algo completamente diferente. Tudo em Adorno resiste à ideia de considerar o material musical como uma estrutura rígida e imutável. Segundo o filósofo, o material musical estava submetido a uma dialética histórica, o que significava a possibilidade de determinações diferentes de acordo com o estágio musical específico. Como no famoso e tão repetido exemplo de Adorno, um acorde que exerce a função de uma grande dissonância num estágio musical em outro pode se tornar até mesmo um meio inadequado de modulação. Ao compositor cabe a sabedoria e a percepção do estágio específico ao qual o material musical está submetido e, se não quiser compor peças irrelevantes, deve tomá-lo em toda a sua significação e atualidade. A consequência disso é a consideração de que na música existe o certo e o errado, o verdadeiro e o falso.

Acreditamos que essa ideia se manifesta em toda a sua força na asserção de que toda e qualquer música deve pertencer a um estágio da complexidade polifônica. O conceito de progresso musical em Adorno está completamente ligado a essa afirmação. Ele se manifesta na ideia de que a polifonia é o elemento presente em toda a história da música ocidental, é aquilo que possibilita o seu surgimento e desenvolvimento; como diz Leibowitz, a própria polifonia “carrega em si o germe de uma evolução necessária” (LEIBOWITZ, 1975, p.7). Portanto não existe algo como que a perpetuação de um sistema polifônico. E o que é isso senão a ideia de que o material musical possui uma tendência histórica, que ele se contrai e expande no

curso da história? Sendo assim, a sua lei não é a lei dos objetos físicos naturais e sim uma lei própria, que afirma a impossibilidade de que em todas as épocas tudo seja permitido.

Ora, se Adorno afirma que Schoenberg é o progresso musical isso se dá porque o compositor captura os elementos evolutivos dando o passo decisivo em direção à concretização das tendências do material musical. Como diz um título de um dos capítulos do livro de Leibowitz: Schoenberg realiza a “reativação da evolução polifônica”. Isso se concretiza na criação de um método que possibilita a organização musical sem que se recorra a esquemas tonais, obtendo-se assim a suspensão do sistema tonal e a organização definitiva de um novo mundo do som.

Em seus contornos gerais o progresso musical serve como um padrão de medida da consciência musical alcançada em determinada época. Chega até mesmo a se assemelhar a uma fórmula: o progresso não é nada mais do que a utilização do material musical em seu estágio mais recente. Não tem a ver com a qualidade das obras, com a beleza, o uso de acordes sofisticados etc. Trata-se apenas de um juízo histórico-estético sobre as obras musicais. Como se pode perceber, a questão sobre o que é o progresso musical em Adorno não é tão complicada assim.

No entanto, deve-se ter em mente que, a princípio, esse conceito visa a qualificar as práticas composicionais da Segunda Escola de Viena, principalmente as de Schoenberg, diferenciando-as das de outras vertentes e movimentos musicais. Isso nos leva a dar um passo além da simples definição do que seja o progresso – algo que pode ser feito em poucas páginas. Doravante não nos movimentamos mais na esfera do conceito. Logo, a pergunta que nos serve de fio condutor é: o que Adorno viu em Schoenberg? Em princípio, poderíamos nos contentar com a seguinte resposta: Adorno viu em Schoenberg o progresso; ou seja, a racionalização dos parâmetros musicais e a destituição do poder das leis naturais em prol da sujeição ao controle humano. Não são mais as notas que comandam o movimento e o desenvolvimento musical, e sim cabe ao compositor tomar em suas mãos a responsabilidade de construir o nexos de acordo com a sua vontade.

A *Filosofia da Nova Música*, ao nosso ver, representa um ponto de inflexão no pensamento musical de Adorno. Isso se deve em grande medida ao papel preponderante que o conceito de “expressão” possui. Adorno não podia se furtar à ideia de que na música, como diz Barenboim, “toda nota criada tem uma qualidade

humana” (BAREMBOIN, 2009, p. 17). É interessante observarmos o momento em que a discussão sobre a expressão toma lugar no livro. Logo após comentar sobre a tendência do material musical e a necessidade de levar em consideração o estágio recente da evolução polifônica, Adorno introduz a discussão sobre a expressão com a seguinte frase: “Mas, para acomodar-se a tal obediência, o compositor tem a necessidade de uma *desobediência total*, da maior independência e *espontaneidade* possíveis” (ADORNO, 2011, p.38). Como diz Baremboin: “Na música, [...] a rejeição e o compromisso coexistem continuamente” (BAREMBOIN, 2009, p.25).

Um dos grandes achados de Adorno, ao nosso ver, é a percepção de que o conceito de expressão em Schoenberg vai aos poucos tomando lugar na estrutura objetiva da obra. E isso pode ser visto se simplesmente olharmos para o que o próprio Schoenberg escreveu. Nesse sentido, as suas cartas são significativas. Em seu período expressionista (1907-1913), segundo ele, a preocupação era com a construção de uma forma de expressão não mediatizada, não estilizada e formal, direta, por assim dizer. Mas o que se busca expressar? De acordo com Schoenberg, busca-se expressar o “eu” em seu sentido mais psicanalítico, os impulsos e as sensações do inconsciente. Como ele mesmo diz, trata-se da “eliminação da vontade consciente na arte” (SCHOENBERG, 2003, p.89).

Num segundo momento, após dez anos de silêncio, a música de Schoenberg se apresenta com uma preocupação muito diferente. Não se trata mais de uma expressão de um inconsciente psíquico, mas, se a música expressa algo, esse algo que ela expressa é uma ideia ou um pensamento musical. Um pensamento musical pode variar desde um pequeno motivo a uma frase. Seja como for, a marca do sujeito já não está mais numa expressão direta do seu “eu”, e sim no controle consciente das relações entre os elementos mínimos da obra. É como se a expressão subjetiva do compositor se concretizasse nas escolhas e decisões que ele toma na execução do trabalho motivico-temático.

Todavia, é justamente isso que é obliterado pela técnica dodecafônica. Ora, se a expressão subjetiva está ligada à possibilidade de variação e modificação das relações existentes na ideia musical, então, quando a técnica dodecafônica estabelece os próprios meios de variação e modificação da estrutura básica, o que se tem é a redução ou a restrição de um espaço em relação ao qual ainda era

possível falar de expressão do sujeito. Compor se restringe à escolha da série inicial; a partir daí, a técnica dita o que tem de ser feito.²⁵

É justamente em meio a esse conflito que está situada a música de Schoenberg. Isso significa dizer que, para Adorno, o que inspira Schoenberg não é a realização da correção técnica através do dodecafonismo. Isso pouco importa para ele. Adorno vê na música de Schoenberg um esforço de unir os impulsos subjetivos com a linguagem musical, ou melhor: unificar uma expressão autêntica e emancipada com a força de uma construção total que atrai a si os mínimos detalhes. Sendo assim, as músicas de Schoenberg “só podem ser verdadeiramente apreciadas se elas não são ouvidas como um produto do inventor da técnica dodecafônica” (ADORNO, 1998, p.180). Nesse sentido, o período tardio de Schoenberg serve como exemplo de liberdade conquistada em meio a um ambiente altamente racionalizado.

É importante notarmos que ao longo da *Filosofia da Nova Música* ou até mesmo nos textos do final da década de 1920, existe um deslocamento na maneira pela qual a obra e os procedimentos de Schoenberg são vistos por Adorno. No começo, o conceito de progresso musical parece exercer um papel realmente importante. Entretanto, quando chegamos ao fim do ensaio, esse conceito já não desempenha nenhum papel relevante. Isso porque, mesmo que ainda tenha uma função regulatória, o conceito de material musical é deixado de lado em prol do procedimento de trabalho. E ao invés de ser visto como aquele que cumpre as tendências e as leis do movimento do material, Schoenberg passa a ser considerado como aquele que tem força suficiente para promover a ruptura com o material. Logo, se seguir as leis e tendências do material era condição necessária para o progresso musical, ao romper com isso, Schoenberg se separa de uma vez por todas do conceito de progresso. Isso nos permite afirmar que, na *Filosofia da Nova Música*,

²⁵ “Assim”, escreveu Pierre Boulez “foi-nos censurado como pecado mortal, entre outras coisas, a renúncia do compositor e a fuga diante da responsabilidade. Fomos dissuadidos de querer aqui concorrer com a máquina, apelando para os perigos do automatismo e para a inutilidade [...]. Apesar disso, tentamos o que nos parecia inevitável, e isso com total conhecimento da situação. De que maneira acreditei poder eliminar do meu vocabulário todo vestígio do tradicional? [...] A linguagem foi 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. Todavia, continuo afirmando: esta experiência era realmente fundamental apenas lá onde ela levou ao disparate lógico [...]. A vontade do compositor como tal se via totalmente desligada da “peça de exposição” (BOULEZ, 1992, pp. 71, 72 e 73)

Schoenberg não é o progresso, mas estabelece um modelo de relação para com ele.

É importante salientar que essa mudança de direção com relação a Schoenberg parece ter sido provocada sobretudo pelas obras do período final do compositor. E é justamente aqui que se insere, ao nosso ver, uma das coisas mais incompreensíveis dessa análise de Adorno. Dizemos isso porque, no início do livro, há uma nota de pé de página onde se lê o seguinte: “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 Schoenberg” (ADORNO, 2011, p.30). Ora, se a nossa interpretação faz algum sentido, então devemos dizer que a fisionomia musical de Schoenberg retratada por Adorno na *Filosofia da Nova Música* termina na consideração do procedimento musical a despeito da técnica dodecafônica, do método ou do sistema. Nada disso serve para definir o compositor. Ele é visto como aquele que traz a estrutura subcutânea para a superfície. Como diz Adorno, em sua última fase Schoenberg reconquista, através da arte, a liberdade para o homem.

Todavia, em um texto de 13 de setembro de 1934 chamado “O compositor dialético”, escrito quinze anos antes, portanto, da publicação da *Filosofia da Nova Música*, Adorno chega à mesma conclusão, no entanto, ele considera as obras da juventude como, por exemplo, os *Lieder*, opus 6. Vejamos o que é dito nesse texto: “Schoenberg radicalmente se recusa a se submeter a categorias com as quais a história intelectual busca criar unidade na variedade dos trabalhos de um artista” (ADORNO, 2002, p.203); “as questões que o seu material deixa para trás, como elas emergem da composição, são dificilmente respondidas numa progressão pacífica [...]. *As respostas destroem as questões e o material do qual elas emergiram*” (ADORNO, 2002, p.204); “o que verdadeiramente caracteriza Schoenberg, e o que deve ser visto como a fonte de sua técnica e história estilística [...] é uma mudança na maneira pela qual o compositor se comporta com relação ao seu material [...] ele já não atua como seu criador, nem obedece às suas regras prontas” (ADORNO, 2002, p.205); “em Schoenberg, a contradição entre o rigor e a liberdade já não é transcendida no milagre da forma; ela se torna uma força de produção”; “depois de Schoenberg, a história da música já não será uma fatalidade, mas estará sujeita à consciência humana” (ADORNO, 2002, p.207).

Como podemos perceber, muitas das conclusões às quais Adorno chega na *Filosofia da Nova Música* já estavam presentes nesse texto de 1934. No entanto, o que não compreendemos é a não consideração das obras da juventude de Schoenberg. Ao nosso ver, essa falta será corrigida num ensaio de 1955: “Para um entendimento de Schoenberg”.²⁶ Para nós, nele Adorno reescreve a *Filosofia da Nova Música*, mas agora levando em consideração as obras da juventude; e a conclusão à qual ele chega não é muito diferente da que é vista no livro de Leibowitz: “Se alguém quiser ficar mais próximo a Schoenberg [...] deveria mergulhar nas obras da juventude. Deve-se deixar as séries dodecafônicas [...] e focar primeiro nas formas cuja imediaticidade e *espontaneidade* não permitirão que surja nenhum pensamento de sistema” (ADORNO, 2002, p.631).

Ora, tendo em vista que o conceito de progresso se mostra incapaz de dar conta dos procedimentos schoenberguianos, como caracterizá-los? Na *Filosofia da Nova Música*, na mesma medida em que o conceito de progresso perde a sua eficácia, outro assume o papel primordial, a saber: o conceito de *espontaneidade*. Desde o início do texto ele desempenha um papel importante como aquilo que possibilita uma saída para a interdição promovida pela técnica e a necessidade de execução correta do material musical. Por exemplo:

“Em outras palavras: só se pode esperar passar o inverno se a música se emancipa também da técnica dodecafônica. Mas essa emancipação não há de ser alcançada mediante uma recaída na irracionalidade que a precedeu e hoje deveria estar compenetrada a todo momento com os postulados da escritura rigorosa criados precisamente pela dodecafonía, e sim mediante a absorção desta por parte da composição livre e a absorção das regras dodecafônicas por parte da *espontaneidade* do ouvido crítico” (ADORNO, 2011, p.94);

Um pouco mais adiante: “A *espontaneidade* da concepção musical elimina o que se aprendeu e deixa valer apenas a potência da imaginação” (ADORNO 2011, p.100).

No texto de 1955, já citado aqui, “Para um entendimento de Schoenberg”, Adorno diz que a música de Schoenberg se baseia em dois troncos: de um lado, uma expressão autêntica e emancipada; de outro, a força de uma construção total. “Esses dois troncos de sua música têm uma raiz em comum, como a intuição e o pensamento em Kant. Essa raiz é a *espontaneidade musical*, que prefere evitar qualquer coisa dada” (ADORNO, 2002, p. 639).

²⁶ É bem provável que o ensaio em questão faça parte de uma série de preleções realizadas por Adorno no castelo de Kranichstein nos famosos cursos de verão de Darmstadt e que tiveram como tema “O jovem Schoenberg”. Esse material foi recentemente publicado (2014) pela Suhrkamp Verlag.

O conceito de espontaneidade é fundamental para compreensão do pensamento musical de Adorno e oferece boas indicações daquilo que ele viu em Schoenberg.

APÊNDICE B²⁷ - Para a defesa da dissertação

Por ocasião da pré-defesa e das discussões suscitadas em torno do trabalho apresentado, ponderamos que seria relevante dedicar um espaço especial no qual as questões que vieram à tona pudessem ser elaboradas e discutidas mais profundamente. Procuramos formular a argumentação a seguir em torno do conceito de *material musical* em Adorno, destacando ao final o problema da música como dominação da natureza e a relevância da figura de Schoenberg.

Na busca por uma definição produtiva do que seja o *progresso musical* em Adorno, um conceito se apresenta como central: o de *material musical*. Todavia, a questão se dá muito menos pela sua centralidade do que pela sua dificuldade de definição. Na leitura dos textos nos quais tal conceito desempenha um papel fundamental é possível observar o quanto ele é vago, impreciso e até mesmo indeterminado em relação ao seu objeto. Afinal de contas, o que é *material musical* para Adorno?

Podemos dizer que o conceito de *material musical* sofre de um problema comum às definições no campo da música. É possível perceber que nessa área em especial, não raramente, os mesmos conceitos possuem significados e definições variadas. Em certos casos, dificilmente pode-se falar de um consenso quanto ao significado de determinado termo ou, no melhor dos casos, quando existe algo próximo a isso, é necessário reconhecer as diversas camadas de sentido.

Encontraremos um bom exemplo se olharmos com atenção um comentário de Eduardo Seineman no prefácio ao livro *Fundamentos da Composição Musical* de Schoenberg:

O que poderá dar margem a algumas dúvidas ou mal-entendidos é o uso que ele [Schoenberg] faz de alguns termos corriqueiros, empregados em sentido diferente. Assim sendo, não podemos deixar de situar melhor alguns aspectos:

1. o conceito de *frase*, em Schoenberg, não é muito explícito. O que habitualmente denominamos frase (ou seja, segmentos constituídos, em geral, de quatro compassos separados por cadências) pode ser até aceito

²⁷ Para a defesa da dissertação

teoricamente por Schoenberg, mas na *prática*, ele aplica este termo muito mais ao que chamaríamos de *figura* ou *motivo*.

2. Schoenberg distingue, também, o *período* da *sentença*: de um lado, esta concepção é ótima, porque diferencia a construção 'cíclica' do período da construção 'evolutiva' da sentença; mas, de outro, constatamos que tanto o período quanto a sentença são, na realidade, aquilo que denominamos simplesmente de *período*.

3. Pelo fato de não utilizar o termo *frase* no sentido habitual, o *tema*, para Schoenberg, acaba por se reduzir, unicamente, a períodos ou sentenças [...] (SEINEMAN, 2015, p.14)

Poderíamos também dizer que Adorno faz um uso não habitual do termo *material musical*. Mas com isso também nos perguntamos sobre o sentido habitual desse conceito.

Eduard Hanslick, em seu livro *Do Belo Musical*, define o material musical nos seguintes termos:

O *material* de que se serve o compositor, e cuja riqueza nunca se poderá supor assaz sumptuosa, são os sons no seu conjunto, com a possibilidade, neles ínsita, para distintas combinações de melodia, harmonia e ritmo. Infinita e inesgotável, domina sobretudo a *melodia*, como figura fundamental da beleza musical; a *harmonia* oferece sempre novos fundamentos com os seus milhares de possibilidades de transformação, de inversão e reforço; move-as a ambas concertadamente o *ritmo*, a artéria da vida musical, e dá-lhes o colorido o encanto de múltiplos *timbres* (HANSLICK, 1994, p.41).

Mais à frente, ao discutir sobre a relação entre a natureza e o material da música, ele diz:

Se se indagar até que ponto a natureza proporciona *matéria* para a música, depreende-se que ela o fez apenas no ínfimo sentido do material bruto, que o homem força a emitir sons. O metal mudo das montanhas, a madeira do bosque, a pele dos animais e suas tripas, eis tudo que encontramos para preparar o genuíno material de construção da música: *o som puro*. Recebemos, pois, em primeiro lugar, só material para o material: este último é o som puro, determinado segundo a altura e a profundidade, isto é, o som susceptível de medida. Ele é a primeira e indispensável condição de toda a música. Esta última configura-o em melodia e harmonia, os dois fatores fulcrais da arte sonora. Nenhuma delas se encontra na natureza, são criações do espírito humano (HANSLICK, 1994, p.88).

Como fica claro após a leitura dos textos, a definição do conceito de *material musical* para Hanslick se baseia na elaboração artística do som, ou seja, não se trata do som em sua forma natural, e sim do som mensurável, imbuído de suas características artísticas e pronto para ser configurado em harmonia e melodia.

Hanslick toca num ponto que é central para o desenvolvimento da música moderna: a relação entre o som artístico e o som natural. Como é possível depreender dos trechos citados, Hanslick tem para si uma diferença bem clara entre esses dois tipos. Para ele, o único que é capaz de servir como material para a

música é o som mensurável, o outro seria apenas ruído, sendo que aquele já não traz consigo nada de natural.

Com as inovações trazidas principalmente pela música moderna, muitos compositores e teóricos musicais buscaram na ciência algo que justificasse os seus empreendimentos. Nessa época, os estudos de Helmholtz no campo da física dos sons forneceram um solo firme e seguro para apoiar as mudanças pretendidas, principalmente, pelos compositores de vertentes mais radicais. Passa, então, a ser vital para tais justificativas o papel desempenhado pelos harmônicos superiores

É assim, por exemplo, que Schoenberg justifica o seu projeto no seu tratado de harmonia. Ele parte de um conceito muito semelhante ao de Hanslick; nas palavras de Schoenberg, “a matéria da música é o som” (SCHOENBERG, 2001, p.58). Ora, se o som é o material por excelência da música, então ele deve ser tido em todas as suas “peculiaridades e efeitos capazes de gerar arte” (SCHOENBERG, 2001, p.58), e, para Schoenberg, uma das propriedades mais notáveis do som é a sucessão dos harmônicos superiores. Trata-se, portanto, de um complexo já existente na própria constituição do som, ou seja, em sua natureza. Poderíamos até mesmo falar de uma característica natural do som. Tomemos como exemplo a maneira pela qual Schoenberg inicia o capítulo “O modo maior e os acordes próprios da escala” no seu tratado de harmonia:

A nossa escala maior, a sequência *dó-ré-mi-fá-sol-lá-si*, cujos sons se baseiam nos modos gregos e eclesiásticos, pode ser explicada como uma *imitação da natureza*. Intuição e combinação cooperaram para que a qualidade mais importante do som, seus harmônicos superiores (que representamos – como toda simultaneidade sonora – verticalmente), fosse transferida ao horizontal, ao sonoro sucessivo (SCHOENBERG, 2001, p.61).

Embora a definição do material da música seja semelhante em Schoenberg e Hanslick, dificilmente encontraríamos nesse último algo como a expressão *imitação da natureza* para justificar a construção do som artístico.

Deve-se ter bem claro que Schoenberg não afirma que o som natural é o mesmo que o som artístico; ele diz que o som utilizado na música possui certas qualidades naturais que legitimam e devem legitimar qualquer empreendimento musical: “todo material musical é suscetível de realizar arte desde que seja suficientemente claro de modo a poder ser trabalhado segundo a sua suposta essência” (SCHOENBERG, 2001, p.67). A argumentação de Schoenberg caminha na direção de afirmar que o som carrega em si, naturalmente, as condições de

manutenção e superação de qualquer sistema sonoro. Sendo assim, os harmônicos superiores apontam para possibilidades que se inserem além do campo tonal, o uso das dissonâncias como elemento constitutivo de um renovado sistema: “semelhante escala [a escala maior diatônica] não é o fim, a meta última da música, mas tão somente uma etapa provisória” (SCHOENBERG, 2001, p.64).

Independentemente do que se busca justificar, muitos músicos e teóricos afirmam que o material musical por excelência é o som, seja ele organizado de acordo com a imitação de suas propriedades naturais, como em Hindemith, ou apenas o som, sem levar em conta a sua formação artística, como em Cage,²⁸ por exemplo.

Para Adorno, o conceito de *material musical* diverge em muito dessas definições, porque parece reunir todas as camadas de sentido possíveis e, ao mesmo tempo, não se contentar com nenhuma delas. Numa carta a Ernst Krenek, Adorno escreve:

Eu concordo com você que a teoria dos harmônicos superiores e outros argumentos baseados nas condições físicas do som devem ser rejeitados. Nós estamos interessados no fenômeno, não em sua condição física [...] eu gostaria de dizer que o meu ponto de partida não é uma racionalidade que é capaz de escolher ahistoricamente entre as oportunidades oferecidas pelo material. De fato, afirmo, sustento que o caráter cognitivo da arte é definido através de sua *atualidade histórica* (ADORNO, apud PADDISON, 1993, p.83).

Como podemos ver, Adorno se afasta de toda e qualquer formulação que tenha em sua base a categorização física dos sons, assim como todas aquelas tendências que buscam encontrar no som um alicerce firme para construção de qualquer sistema sonoro. Isso não significa, por sua vez, que ele rejeita o som enquanto material da música, mas sim que o considera limitado para dar conta do fenômeno musical.

A formulação mais específica sobre esse conceito talvez possa ser encontrada na *Filosofia da Nova Música*:

A admissão de uma tendência histórica dos meios musicais contradiz a concepção tradicional do material da música. Este se define fisicamente, em todo caso, segundo critérios de psicologia musical, como conceito essencial de todas as sonoridades de que dispõe o compositor. *Mas o material de composição difere destas do mesmo modo que a linguagem falada difere dos sons de que dispõe [...] todos os seus rasgos característicos são resultados do processo histórico* (ADORNO, 2011, p.35, grifo nosso).

²⁸ “Se a palavra música é sagrada e reservada para os instrumentos do século XVIII e XIX, nós podemos substituí-la por um termo mais significativo: organização do som [...]. Onde quer que no passado o ponto de desacordo tenha sido entre dissonância e consonância, num futuro imediato será entre o ruído e o tão chamado som musical” (CAGE, 2004, p.26).

Aqui, o conceito de *material musical* envolve as três dimensões: a sonora, a histórica e a do sentido musical. Por isso a dificuldade de se encontrar uma definição precisa do conceito. Da mesma forma que o som está submetido a certas bases físicas, ele também está submetido a um contexto técnico específico que é determinado pela própria história do desenvolvimento musical. Ora, abrir mão dessa última seria tão absurdo quanto acreditar no sentido absoluto do som. É exatamente nesse ponto que podemos encontrar a dimensão mais crítica desse conceito. Devemos ter em mente que Adorno pretende não somente justificar certo procedimento musical, mas também desaprovar outras práticas. Nesse sentido, Adorno é mais bem sucedido do que o próprio Schoenberg. Isso porque a teoria da qual esse parte serve não só para justificar a liberação das dissonâncias mas também, como demonstrou Hindemith, para a ordenação do sistema cromático em torno da organização tonal dos sons. Adorno coloca o desenvolvimento técnico-musical como instância relevante para as escolhas musicais do compositor, o que significa que cada nota está impregnada de sentido histórico.

Na busca por um conceito positivo de *material musical* e, conseqüentemente, de progresso musical, poderíamos ter nos contentado com essa definição generalizante. Mas por se tratar de uma atividade eminentemente prática, a música não se detém apenas na teoria. Para nós, o conceito adorniano de *material musical* faz tanto sentido que procuramos restituir a dimensão prática do conceito. Para isso, começamos por nos perguntar: se o *material musical* carrega em si os traços característicos de processos históricos, então quais são esses processos dos quais Adorno fala? Para nós, isso tem a ver com a história de formação daquilo que era o material no seu estágio histórico mais avançado naquela época (1925-1945). Trata-se, portanto, como fica claro nos ensaios “Noturno” e “Reação e progresso”, do material utilizado por Schoenberg e sua escola.

Não é difícil encontrarmos referências da história de formação desse material, mesmo porque havia uma grande preocupação por parte de Schoenberg e seus alunos de encontrar uma justificação histórica para os seus procedimentos. Para Webern, por exemplo, trata-se da história da conquista do “domínio sonoro” (WEBERN, 1984, p.59) e do desenvolvimento das formas de apresentação das ideias musicais. Tem a ver basicamente com o surgimento da polifonia:

Na música ocidental, a monodia existiu regularmente no canto gregoriano. Este é exatamente o momento da história, de onde devemos partir para seguirmos o caminho percorrido.

Mas [...] sentiu-se logo a necessidade de não limitar a apresentação da ideia musical a uma só voz; buscou-se ampliar os horizontes [...] a ideia não é mais expressa por uma única linha, e essa é a natureza da apresentação polifônica. Como entendemos o fato de uma voz ser insuficiente para expressar uma ideia musical, e diversas outras serem necessárias? [...] Isso não é acaso. Não pode ser fruto do acaso! Não se acrescentou uma voz por simples capricho. O primeiro a ter esse pensamento – talvez tenha passado noites em claro -, ele sabia: *deve ser assim!* [...] uma necessidade absoluta conduziu seu criador, que não pôde agir de outra maneira [...] seguiu-se então um rápido florescimento da polifonia. (WEBERN, 1984, p.45)

O argumento de Webern pode ser tido como um esforço por apresentar justificativas para a expressão polifônica da música ocidental e para o fato de esse caminho ter atingido o seu ápice na música de Schoenberg. É justamente dessa mesma perspectiva que parte Leibowitz, segundo o qual a história da música ocidental pode ser vista como a história da evolução polifônica. Isso porque, para ele, a polifonia traz consigo o germe necessário da evolução: “Qualquer sistema musical que permite ou estabelece a polifonia carrega dentro de si, até mesmo na hora de seu nascimento, as sementes de sua própria destruição” (LEIBOWITZ, 1975, p.7). Stuckenschmidt, em seu livro *A Música do Século XX*, diz o seguinte: “os diversos elementos que compõem a música podem estar regidos por uma espécie de lei secreta. Uma tendência para a polifonia, para o independente, para as partes melódicas que soam simultaneamente” (SCTUCKENSCHIMIDT, 1960, p.36).

É fato que nos baseamos em três representantes de peso da escola de Schoenberg. Todavia é possível encontrar a mesma perspectiva no livro de Max Weber *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*:

Por que tanto a música polifônica quanto a música homófono-harmônica e o moderno sistema sonoro desenvolveram-se, a partir de tão propagada polivocalidade, precisamente em um ponto da Terra, não aparecendo em outras áreas com cultura musical igualmente desenvolvida – como na Antiguidade helênica, e também, por exemplo, no Japão? (WEBER, 1995, p.119)²⁹

Subjaz a essa pergunta a ideia de que a polifonia é por excelência o elemento que distingue a música ocidental das demais.

A pergunta que resta é talvez também a mais importante e fundamental: o que o Adorno tem a ver com isso tudo? Acreditamos que ao compreendermos a história da música ocidental enquanto a história da música polifônica tornamos

²⁹ Cabe destacar que Weber utiliza o conceito de polifonia em sentido contrapontístico, como fica claro pela referência posterior à música homófono-harmônica. Na nomenclatura de Leibowitz, as duas pertencem à mesma categoria de música polifônica. Outro ponto importante e que ajuda a dar força à teoria de Leibowitz de que a música polifônica traz problemas insolúveis ao sistema sonoro, pode ser encontrado nos primeiros tópicos do livro de Weber, quando ele trata dos acordes de sétima. Cf. Weber, 1995, p.56 e 57).

efetivos dois elementos fundamentais que são a base do conceito de *material musical*. Para Adorno, ele deve ser um elemento contínuo, pois é sobre ele – já que é a matéria que é utilizada na composição – que repousa a unidade e a expansão de toda a música ocidental e, não obstante, deve ser sujeito aos rasgos históricos, às fraturas temporais próprias do desenvolvimento musical. O que isso significa senão que toda música pode ser classificada em um certo estágio polifônico? E é justamente de acordo com esse estágio que se pode classificar uma obra como progressiva ou regressiva.

Por um lado, Adorno tem total clareza sobre o estágio atual da evolução polifônica, sobre o domínio sonoro específico alcançado pela técnica composicional. Por outro lado, ele dispõe da análise musical, que o auxilia a encontrar aqueles elementos que estão em desacordo com o padrão técnico-musical alcançado. A regressão musical consistiria na discrepância entre esses dois lados.

Com o estabelecimento da técnica dodecafônica, Adorno começa por destacar alguns elementos ditos regressivos naquilo que deveria figurar como a forma mais avançada de domínio do material, o que resulta no enfraquecimento da visão do progresso como correlata à do desenvolvimento técnico. Essa crítica chega à sua formulação mais consistente na *Filosofia da Nova Música* com a elaboração do conceito de *expressão*.

Normalmente, ao se tratar desse assunto, parte-se da questão: o que a música expressa? Podemos dizer, de uma forma geral, que três respostas se destacam. A primeira é dada por aqueles que acreditam que a música representa estados anímicos, ligados, portanto, ao sentimento; a segunda, que tem em Hanslick um grande representante, é dada por aqueles que afirmam que a música expressa ideias ou pensamentos musicais, isso é, os seus próprios caracteres; a terceira, representada por Schoenberg, busca um caminho intermediário. Por exemplo: “Tal como o jogo de xadrez, que não conta histórias, ou como a matemática, que não evoca emoções, a música, do ponto de vista puramente estético, não expressa nada de extramusical” (SCHOENBERG, 2015, p.119). Todavia, mais adiante, Schoenberg diz: “a música pode evocar associações com objetos extramusicais” (SCHOENBERG, 20015, p.119). Mas, como unir essas duas visões? Segundo Schoenberg, as categorias e formas musicais como os noturnos, baladas, marchas fúnebres, romances, sinfonias... “não visam produzir, apenas, impressões musicais, mas provocar, igualmente, efeitos secundários: associações de caráter definido”

(SCHOENERG, 2015, p.120). A própria história do desenvolvimento musical de Schoenberg pode ser interpretada como um pêndulo entre esses dois extremos. Não podemos nos esquecer que houve um momento em que ele enxergava a sua música como um esforço para “capturar as mudanças constantes e irracionais do fluxo das sensações inconscientes” (SCHOENBERG, 2003, p.69); *Erwartung*, peça que representa o ponto alto desse período, foi descrita por ele nas seguintes palavras: “Em *Erwartung* o objetivo é representar num movimento lento todas as coisas que ocorrem durante um único segundo de máximo excitamento espiritual” (SCHOENBERG, 1975, p. 105). Posteriormente, o mesmo Schoenberg afirma que se esforça por conseguir expressar de uma forma lúcida e compreensiva a “ideia musical” (SCHOENERG, 2002, p.176).

Embora todas essas discussões tenham um importante papel no pensamento musical de Adorno, para ele, a expressão tem menos a ver com aquilo que se expressa do que com a maneira pela qual a música expressa tal conteúdo. Queremos propor uma leitura inversa, mudando o foco de um conteúdo que é sempre suspeito e difícil de determinar para a maneira pela qual o compositor se expressa, a despeito de qual seja o conteúdo. Na *Filosofia da Nova Música*, Adorno fala de um momento em que o conteúdo subjetivo se transforma em um elemento objetivo.³⁰

Para penetrarmos nessa dimensão prático-musical, da qual afirmamos que o conceito de expressão em Adorno faz parte, pode nos ser útil observá-la da perspectiva de um músico experimentado:

Na música, a emoção é expressa através da ampliação ou da aceleração do tempo, pela modificação do volume, pela qualidade do som e da articulação, o que significa encurtar ou alongar certas notas [...] o intérprete deve ser o mestre que coordena esses elementos, ligando-os constantemente e não consentindo que qualquer um deles se torne independente dos outros” (BARENBOIM, 2009, p.22).

É interessante notar que, para Barenboim, o conteúdo da música assume a generalidade do epíteto “emoção”. Contudo, a discussão não se insere em seu âmbito, mas, pelo contrário, se desloca rapidamente para o controle do material pelo intérprete. Isso significa dizer que tal conteúdo se concretiza na dimensão prática do fazer musical que, para o músico, se dá na esfera da materialidade de elementos como altura, volume, articulação etc.

³⁰ Cf. ADORNO, 2011, p.47

Assim o é também para o compositor. No ato de utilizar a música como meio de expressão, ele liga constantemente os elementos se esforçando ao máximo por transformar aquilo em uma unidade de sentido. O elemento principal que o compositor dispõe para executar esse trabalho é o motivo; o seu dispositivo, a variação. É justamente nesse âmbito que se dá a expressão musical. Portanto, esse conceito em Adorno está totalmente ligado a uma dimensão prática e objetiva.

No prefácio à *Filosofia da Nova Música*, Adorno diz que ela poderia ser vista como um excurso à *Dialética do Esclarecimento*. Se, por um lado, como tentamos mostrar na Introdução, essa ideia pode ser no mínimo duvidosa, por outro, existem alguns motivos que dão razão a ela. Se analisarmos a *Dialética do Esclarecimento*, poderemos notar – como sugere Safatle – que se trata de uma crítica aos processos que transmutam a razão em dominação. Nas partes referentes ao conceito de esclarecimento e ao “Excurso I”, essa crítica se dá no campo cognitivo; o “Excurso II” é dedicado a uma crítica da razão na dimensão prática; os dois últimos tópicos tratam da crítica da razão nos processos de interação social. Nessa perspectiva, a *Filosofia da Nova Música* se dedicaria à crítica da razão do ponto de vista estético.

Isso se assemelha à concepção do desenvolvimento musical enquanto ampliação do domínio sobre o material, ou seja, mais precisamente, do domínio *consciente* sobre o material. Como vimos em Hanslick, o som do qual nos servimos para fazer música – pelo menos até a primeira metade do século XIX, com raras exceções – é diferente do som natural, embora, como argumenta Hindemith, reproduza características naturais. Trata-se de um som mensurável. Tal possibilidade é a condição que permite o florescimento do nosso sistema musical. Segundo Weber, “a nossa música harmônica de acorde racionalizou o material sonoro mediante a divisão aritmética, e respectivamente harmônica, da oitava em quinta e quarta” (WEBER, 1995, p.54). Weber entende que a música ocidental, acima de tudo, tem como condição necessária de sua existência um procedimento aritmético que possibilita a formação e a derivação dos demais tons, a escala. Todavia não surge daí um sistema perfeito e acabado. Prova disso é a existência da coma e dos intervalos enarmônicos conhecidos por *diesis*. A divisão aritmética e a derivação das notas procedentes do som inicial não funcionam como um mecanismo perfeito. O material sonoro parece ser refratário a esse tipo de racionalização.

Se partirmos dessa concepção, além de entendermos a música como um processo de dominação sobre o material sonoro poderemos compreender a sua história como a tentativa de resolução dos problemas legados por esse material. Daí poderemos dizer que todo sistema sonoro – seja ele qual for – por mais racionalizado e matematizado que seja, sempre será imperfeito e sempre trará consigo as marcas de um processo histórico de domínio sobre o material.

O nosso sistema harmônico-tonal baseado na divisão temperada da oitava, assim como os demais, decorre de uma intervenção racional sobre o material sonoro. Visto que todo sistema que pretende organizar o som é fruto de racionalização, a questão que se coloca é sobre o porquê de ter sido justamente o nosso a lograr maiores resultados. Weber diz que – dentre outros motivos – isso tem a ver com o desenvolvimento da escrita musical; Schoenberg levanta a hipótese de ter sido fruto de uma circunstância casual; Hindemith diz que isso se deve ao fato de termos aprendido e copiado a ordenação que é própria da natureza.

Os trezentos anos de história da música tonal parecem ter contribuído para o esquecimento de todo esse processo de intervenção humana sobre a natureza, e se é verdade que “toda a reificação é um esquecimento” (ADORNO apud BARBOSA, 1996, p.51) então, todo esquecimento é também uma reificação. De fato, como reconhece Schoenberg, a tonalidade possui um aspecto naturalizante: “A tonalidade é uma possibilidade formal, brotada da essência mesma da matéria sonora” (SCHOENBERG, 2001, p.69). Contudo, ele afirma: “não considero o que, parece-me, consideraram todos os teóricos que me precederam: que a tonalidade seja uma lei eterna, uma regra natural da música, mesmo que essa lei corresponda às condições mais simples do modelo natural (o som) e do acorde fundamental” (SCHOENBERG, 2001, p.69).

Um dos aspectos mais importantes da compreensão musical de Schoenberg se deixa ver nesse ponto. Ele entende os sistemas sonoros como uma intervenção do homem sobre a natureza. Como tais, devem ser reconduzidos de sua forma estereotipada e estática a um próximo estágio de desenvolvimento. Em Schoenberg a razão musical readquire a consciência de que não é natureza, mas espírito. Parafraçando Adorno, Schoenberg fez com que as notas fizessem o que ele queria, enquanto os outros mestres queriam o que as notas faziam. Ele destrona a natureza para que o compositor possa dispor livremente sobre o material.

Se tomarmos como referência os três livros mais reconhecidos de Adorno é possível notar um aspecto em comum. Parece existir neles um tom de melancolia oriundo de uma experiência quase realizada, de uma meta quase alcançada, de um conflito quase vencido. Basta que se lembre do que é dito ainda bem no início da *Teoria Estética*:

Tornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação com o todo, e até mesmo o seu direito à existência [...] A extensão imensa do que nunca foi pressentido, a que se arrojavam os movimentos artísticos revolucionários cerca de 1910, não proporcionou a felicidade prometida pela aventura. Pelo contrário, o processo então desencadeado começou a minar as categorias em nome das quais se tinha iniciado (ADORNO, 2008, p.11).

O estado da filosofia não seria menos problemático, como se lê nas palavras de abertura da *Dialética Negativa*:

A filosofia, que um dia pareceu ultrapassada, mantém-se viva porque se perdeu o instante de sua realização. O juízo sumário de que ela simplesmente interpretou o mundo e é ao mesmo tempo deformada em si pela resignação diante da realidade torna-se um derrotismo da razão depois que a transformação do mundo falha (ADORNO, 2009, p.11).

Por sua vez, as palavras de abertura da *Dialética do Esclarecimento* fixam a perspectiva de acordo com a qual tais fenômenos são interpretados:

No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal [...] Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber [...] Contudo a credulidade, a aversão à dúvida, a temeridade no responder [...] impediram um casamento feliz do entendimento humano com a natureza das coisas e o acasalaram a conceitos vãos e experimentos erráticos (ADORNO, 1985, p.17).

Na *Filosofia da Nova Música* acontece a mesma coisa. Isso se dá no momento em que se tem a necessidade de organização do material cromático, agora livre da onipresença do tom dominante. A técnica dodecafônica corresponde, para Adorno, a uma instância necessária do desenvolvimento musical; todavia, na tentativa de evitar uma recaída no sistema já ultrapassado, acaba por reproduzir certas tendências que deveriam ter sido evitadas. Sendo assim, o progresso musical termina em uma aporia.

Poder-se-ia questionar a circunscrição do trabalho à predominância da figura de Schoenberg. Todavia, concordamos com Leibowitz quando ele diz que muitos dos problemas trazidos à tona pela música de Schoenberg sequer aparecem como problemas para uma grande parte dos compositores. Tendência do material,

estágios da polifonia, nada disso representa uma preocupação significativa para compositores como Stravinsky, por exemplo. É óbvio que se não existe a consciência de que há um problema, dificilmente pode ser dada uma solução adequada para o mesmo. Por exemplo:

A clara concepção dos problemas harmônicos colocados pela evolução da polifonia é única. Outros compositores (Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartok, Falla, e até Puccini) não hesitaram, seguindo Schoenberg, em usar muitos novos acordes; mas eles nunca os usaram tão livremente e tão radicalmente. Todos os outros compositores se apegaram às funções tonais clássicas, embora as tenham manuseado violentamente” (LEIBOWITZ, 1975, p.71)

Ora, os compositores se apegaram às funções tonais clássicas porque, para eles, não se tratava de um problema relevante. Muitos até mesmo pensavam de maneira contrária. A tonalidade é uma interessante solução para os problemas de organização musical. Serve, para nós, como referência aquilo que é dito por Adorno no começo da *Filosofia da Nova Música*: “O caminho do meio é o único que não leva a Roma” (SCHOENBERG, apud ADORNO, 2011, p.13). O que nos interessa, portanto, é a radicalidade e as consequências do empreendimento de Schoenberg: “A natureza desta música está impressa unicamente nos extremos e só eles permitem reconhecer seu conteúdo de verdade” (ADORNO, 2011, p.13).