



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Ricardo Ribeiro Lira da Silva

Modelos críticos na filosofia da música de Theodor W. Adorno:
a categoria de material musical

CAMPINAS
2022

Ricardo Ribeiro Lira da Silva

**Modelos críticos na filosofia da música de Theodor W. Adorno:
a categoria de material musical**

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Severino Nobre

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELO ALUNO RICARDO RIBEIRO
LIRA DA SILVA E ORIENTADA PELO
PROF. DR. MARCOS SEVERINO
NOBRE.

**CAMPINAS
2022**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

L67m Lira da Silva, Ricardo Ribeiro, 1986-
Modelos críticos na filosofia da música de Theodor W. Adorno : a categoria de material musical / Ricardo Ribeiro Lira da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Marcos Severino Nobre.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Adorno, Theodor W., 1903-1969. 2. Teoria crítica. 3. Música - Sec. XX - Filosofia e estética. 4. Música - História e crítica. I. Nobre, Marcos, 1965-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Critical models in Theodor W. Adornos philosophy of music : the category of musical material

Palavras-chave em inglês:

Critical theory

Music - 20th century - Philosophy and aesthetics

Music - History and criticism

Área de concentração: Filosofia

Titulação: Doutor em Filosofia

Banca examinadora:

Marcos Severino Nobre [Orientador]

Taisa Helena Pascale Palhares

Lorenzo Mammi

Adriano Marcio Januario

Rurion Soares Melo

Data de defesa: 17-11-2022

Programa de Pós-Graduação: Filosofia

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-4696-1109>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6623245970408365>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos(as) Professores(as) Doutores(as) a seguir descritos, em sessão pública realizada em 17 de novembro de 2022, considerou o candidato Ricardo Ribeiro Lira da Silva aprovado.

Prof. Dr. Marcos Severino Nobre

Profa. Dra. Taisa Helena Pascale Palhares

Prof. Dr. Lorenzo Mammi

Dr. Adriano Marcio Januario

Prof. Dr. Rurion Soares Melo

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

*Dedico este trabalho à memória de
Amélia da Conceição Ribeiro de Jesus e
Eugênia Carlos da Silva*

Agradecimentos

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela bolsa de doutorado (Processo nº 2016/23759-0) e pela bolsa de estágio de pesquisa no exterior (BEPE, Processo nº 2018/01423-6), sem as quais este trabalho não teria sido possível.

Ao Prof. Marcos Nobre, agradeço pela orientação deste trabalho sempre muito cuidadosa e perspicaz; agradeço sobretudo pelos anos de convivência e amizade que foram fundamentais para a minha formação.

Ao Prof. Georg Bertram pela supervisão de meu estágio de pesquisa na Freie Universität de Berlim e ao Michael Schwarz pela generosidade e pelo valioso suporte durante o período em que desenvolvi meu trabalho no arquivo Theodor W. Adorno da Akademie der Künste de Berlim.

Aos membros das bancas de qualificação e defesa: Prof.^a Taisa Palhares, Prof. Lorenzo Mammi, Prof. Rúrion Melo e Adriano Januário.

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Unicamp, e em especial à Daniela Grigolletto, pela atenção, gentileza e suporte.

Aos membros atuais e antigos do Grupo de Teoria Crítica (GTC) da Unicamp e da *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, em especial a Mariana Teixeira, Olavo Ximenes, Bárbara Santos, Paulo Yamawake, Fernando Bee, Raquel Patriota, Rafael Palazi, Pedro Zan, Maria Togeiro, Inara Marin, Isabela Salinas, Fernanda Ramos, João Paulo Andrade, João Rampim, Juliana Franco e Bruna Batalhão.

A toda minha família, em especial Carlos, Clotilde, Rafael, Renato, Joyce e Henrique, que sempre me apoiaram durante esses anos de formação acadêmica.

A todos os amigos e amigas que estiveram sempre presentes durante todo este percurso. A Bárbara, Pedro, Fernanda, Bela e Palazi; a Val, Thiago, Tadeu, Roberta, Lucas e Domi. Ao Chico e ao Max por sempre me mostrarem o quão profunda pode ser nossa relação com a música e com a criação musical.

A Tamyra, que está de infinitas maneiras presente na escrita deste trabalho e com quem tenho tido a sorte de compartilhar a vida.

*Se a arte é percebida de maneira estritamente estética, não é percebida da maneira
esteticamente correta*

Theodor W. Adorno

Resumo

Este trabalho tem por objetivo investigar a categoria de material musical na obra de Theodor W. Adorno. Partindo do pressuposto da mediação entre música e sociedade através dessa categoria, sustentamos a tese de uma diferenciação entre dois modelos crítico-musicais que procuram apreender as mudanças concretas na situação da música de vanguarda entre as décadas de 1930 e 1960. No primeiro modelo, cuja obra principal é *Filosofia da Música Nova* (1949), a categoria de material musical fornece o critério a partir do qual as obras da geração de Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky são estética e socialmente criticadas. Por um lado, Adorno considera que o caráter progressista da Escola de Schoenberg se mostra na resposta consistente aos problemas composicionais do material tecnicamente avançado, opondo-se às tendências reacionárias do neoclassicismo musical naquele período. Por outro lado, ele identifica na tendência à racionalização sem falhas da técnica musical a partir do dodecafonismo uma ameaça à liberdade subjetiva, caracterizando o que chamou de *fetichismo do material*. Tal tendência se confirmou para Adorno no início dos anos 1950 através do serialismo integral dos jovens compositores de Darmstadt – marca do esgotamento dos potenciais críticos da Música Nova. As mudanças no estado da composição musical a partir de meados da década de 1950, além da participação ativa de Adorno nos debates musicais do pós-guerra, no entanto, indicam possibilidades alternativas a esse esgotamento. Nos anos 1960, Adorno procurou apreender tais possibilidades através de um novo modelo crítico, centrado no que chamou de música informal.

Palavras-chave: Teoria Crítica; Theodor W. Adorno; Música – séc. XX – Filosofia e estética

Abstract

This study aims to investigate the category of musical material in the work of Theodor W. Adorno. Starting from the assumption of the mediation between music and society through this category, we support the thesis of a differentiation between two critical-musical models that seek to apprehend the concrete changes in the situation of avant-garde music between the 1930s and the 1960s. In the first model, whose main work is *Philosophy of New Music* (1949), the category of musical material provides the criteria from which the works of the generation of Arnold Schoenberg and Igor Stravinsky are aesthetically and socially criticized. On the one hand, Adorno considers that the progressive character of the Schoenberg School is shown in the consistent response to the compositional problems of technically advanced material, opposing the reactionary tendencies of musical neoclassicism in that period. On the other hand, he identifies in the trend toward the flawless rationalization of musical technique as in twelve-tone composition a threat to subjective freedom, characterizing what he called material fetishism. Such a tendency was confirmed for Adorno in the early 1950s through the integral serialism of the young Darmstadt composers - a sign of the exhaustion of the critical potentials of New Music. However, the changes in the state of musical composition from the mid-1950s onward, in addition to Adorno's active participation in postwar musical debates, indicate alternative possibilities to this exhaustion. In the 1960s, Adorno sought to apprehend such possibilities through a new critical model, centered on what he called informal music.

Keywords: Critical Theory; Theodor W. Adorno; Music – 20th century – Philosophy and Aesthetics

Lista de abreviaturas e siglas utilizadas

Berg: "Berg. O mestre da transição mínima" [*Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs* (1968), GS 13].

Critérios: "Critérios da Música Nova" [*Kriterien der neuen Musik* (1957), GS 16].

DE: "Dialética do Esclarecimento" [*Dialektik der Aufklärung* (1947), GS 3].

Envelhecimento: "O envelhecimento da Música Nova" [*Das Altern der Neuen Musik* (1954/1956), GS 14].

FMN: "Filosofia da Música Nova" [*Philosophie der neuen Musik* (1949), GS 12].

Mahler: "Mahler. Uma fisiognomonía musical" [*Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (1960), GS 13].

RP: "Reação e Progresso" [*Reaktion und Fortschritt* (1930), GS 17].

SSM: "Sobre a situação social da música" [*Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* (1932), GS 18].

Vmi: "Vers une musique informelle" [(1961), GS 16].

Sumário

Introdução	13
PARTE 1 O modelo crítico de <i>Filosofia da Música Nova</i> (1930-1957)	18
Capítulo 1 Material musical e dominação da natureza	19
O duplo caráter de <i>Filosofia da Música Nova</i>	19
1.1 – A categoria de material musical	23
1.1.1 - Por que uma teoria do material musical? Os debates da <i>Anbruch</i> como ponto de partida	23
1.1.2 – A mediação histórica do material: progresso como desmitologização [<i>Entmythologisierung</i>]	28
1.1.3 – Material musical e mediação subjetiva	35
1.1.4 – Material musical e crítica da sociedade: o caráter de conhecimento [<i>Erkenntnischarakter</i>] da Música Nova	38
1.2 – O critério musical imanente: a categoria de consistência [<i>Stimmigkeit</i>]	45
1.2.1 – Material musical e consistência das obras	45
1.2.2 – A variação em desenvolvimento [<i>entwickelnde Variation</i>] como modelo de consistência	48
1.2.3 – A inconsistência do neoclassicismo: montagem e pseudomorfose da música em pintura	58
1.3 – A recaída no mito: fetichismo do material e dominação da natureza	63
Capítulo 2 Os debates de Darmstadt: limites do modelo crítico de <i>FMN</i>	70
Qual a relevância de Darmstadt nos escritos musicais de Adorno?	70
2.1 – O Envelhecimento da Música Nova	73
2.1.1 – Adorno em Darmstadt: serialismo integral como ‘experiência fundamental’ do envelhecimento	73
2.1.2 – A vitória de Pirro do dodecafonismo: três aspectos do envelhecimento	76
2.1.3 – O diagnóstico do Envelhecimento como consumação de uma dominação sem falhas	96
2.2 – O que, de fato, envelheceu? O debate entre Adorno e Heinz-Klaus Metzger	101
2.2.1 – Metzger como interlocutor	101
2.2.2 – O debate em torno do Envelhecimento	103

PARTE 2	O modelo crítico da música informal (1957-1969)	114
Capítulo 3	O material da música informal: novas categorias	115
3.1	O programa da música informal	115
3.2	O polo objetivo: a forma musical como <i>campo de forças</i>	122
3.2.1	O problema da unidade da forma musical nos escritos tardios	122
3.2.2	Material musical depois do serialismo pontilhista: os dois lados da teoria de grupos de Stockhausen	127
3.2.3	A função composicional do timbre	136
3.2.4	A unidade da forma na multiplicidade de suas dimensões: a categoria de campo de forças	151
3.3	O polo subjetivo: espontaneidade subjetiva como <i>métier</i>	156
3.3.1	O problema da mediação subjetiva: a crítica ao ideal de expressão	156
3.3.2	Acaso e indeterminação entre Cage e Boulez	159
3.3.3	Métier e a espontaneidade subjetiva	173
Capítulo 4	O olhar retrospectivo: música informal e a crítica ao progresso do material	179
4.1	Qual o sentido da retrospectão nos escritos musicais tardios de Adorno?	179
4.2	Mahler, Berg e a música informal	183
4.2.1	A 'caracterização' como modelo para a música informal	183
4.2.2	Para além da lógica da identidade da escrita temática tradicional	190
4.2.3	A crítica ao progresso do material	197
4.3	Excursão: a reconsideração sobre Stravinsky no contexto da música informal	202
4.3.1	As dificuldades interpretativas sobre o "caso" Stravinsky	202
4.3.2	Stravinsky e a promessa da montagem	205
Considerações finais		210
Referências bibliográficas		215

Introdução

Os escritos musicais de Adorno são conhecidos por tratar a música de vanguarda europeia da primeira metade do século XX como objeto privilegiado de reflexão. De fato, considerando-se os oito volumes de suas obras completas dedicados exclusivamente à música, seria difícil encontrar um ensaio sequer que não remeta implícita ou explicitamente à música da geração de Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky. Dada essa constatação, parece justificada a interpretação mais difundida na literatura secundária¹ de que haveria uma espécie de núcleo duro na filosofia da música de Adorno, expresso no diagnóstico de que apenas a música da Escola de Schoenberg forneceria um modelo do que se pode chamar uma prática musical emancipatória ou crítica. Esse diagnóstico é precisamente aquele que se consolidou em *Filosofia da Música Nova*, obra publicada em 1949, e que acabou por se estabelecer, segundo nossa interpretação, como um tipo de paradigma de leitura sobre o todo da obra adorniana.

No campo da Teoria Crítica, particularmente relevante para a perspectiva de nosso trabalho, esse paradigma se expressou de modo exemplar na primeira edição das *Frankfurter Adorno-Konferenz*, organizada em 1982 por Jürgen Habermas e Ludwig von Friedeburg. Na sessão sobre estética, as intervenções de Carl Dahlhaus, Peter Bürger e Albrecht Wellmer convergiram para o reconhecimento de certa obsolescência das categorias teóricas da filosofia da música de Adorno, em especial da categoria de material musical. Para os autores, as limitações da teoria adorniana seriam o reflexo de uma fixação ao repertório restrito do círculo de Schoenberg, que teria tornado sua teoria incapaz de apreender a pluralidade dos movimentos de vanguarda do século XX.² Também no

¹ Como em SZIBORSKY, L. *Adornos Musikphilosophie. Genese – Konstitution – Pedagogische Perspektiven*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1979; PADDISON, M. *Adorno's Aesthetics of Music*. New York: Cambridge University Press, 1993; HULLOT-KENTOR, R. *Things beyond resemblance: Essays on Theodor W. Adorno*. New York: Columbia University Press, 2006; LA FONTAINE, Michel de. “Experiência artística em Arnold Schönberg. Sobre a Dialética do Material Musical”, Trad. Marcos Nobre e Fábio de Souza Andrade. In: *Revista de Novos Estudos Cebrap*, n. 27, julho de 1990. Mais recentemente, podemos encontrar esse tipo de interpretação no trabalho de MAHNKOPF, C. *Kritische Theorie der Musik*. Göttingen: Velbrück, 2006.

² Procuramos investigar mais detidamente essa recepção da obra de Adorno pela segunda geração da Teoria Crítica em SILVA, R. “Obsolescência da categoria de material musical?” In *ArteFilosofia* v. 17, nº 32, 2022, pp. 144-162.

campo da sociologia da música e dos estudos culturais, o paradigma de *Filosofia da Música Nova* se mostra na crítica à posição considerada elitista da parte de Adorno, sobretudo com relação à música popular e à Indústria Cultural. Para autores como Simon Frith e Richard Middleton, por exemplo, o diagnóstico de Adorno de que apenas a Música Nova mais avançada seria capaz de se contrapor às formas de dominação que atingem as esferas da cultura no capitalismo tardio seria extremamente restritivo.³

No entanto, a publicação contínua e progressiva das obras do espólio de Adorno, sobretudo dos seminários e palestras reunidos nos *Escritos Póstumos* [*Nachgelassene Schriften*], vem mudando esse cenário. Na musicologia, por exemplo, o trabalho pioneiro de Gianmario Borio procurou mostrar como a relação de Adorno com a geração musical de vanguarda do pós-guerra, principalmente com compositores como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Gyorgy Ligeti, tem um impacto significativo sobre os escritos adornianos tardios.⁴ No campo da filosofia, Anne Boissière⁵ e Jean-Paul Olive,⁶ por exemplo, procuraram enfatizar as descontinuidades da obra tardia de Adorno em relação à *Filosofia da Música Nova* – tanto nos trabalhos adornianos dos anos 1960 sobre Alban Berg e Gustav Mahler, no caso da primeira autora, quanto na formulação de Adorno de um programa-manifesto da *música informal*, no caso do segundo.

Em uma chave interpretativa semelhante a essas novas leituras, nosso trabalho tem por objetivo investigar as descontinuidades presentes nos escritos tardios de Adorno de uma perspectiva teórico crítica. Isso significa compreender como as mudanças concretas na situação da composição musical implicam em mudanças na própria constelação conceitual que busca apreender a relação entre o potencial crítico da música nova e a dominação social. Tomando como fio condutor a categoria de material musical, procuramos sustentar a tese da

³ Cf. FRITH, S. *Taking popular music seriously*. Selected Essays. New York: Routledge, 2007; MIDDLETON, R. *Studying Popular Music*. Bristol: Open Univ. Press, 1990.

⁴ Cf. BORIO, G. *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*. Laaber: Laaber Verlag, 1993. Cf. BORIO, Gianmario. “Dire cela sans savoir quoi. The question of meaning in Adorno and in the musical Avantgarde”. In: HOECKNER, Berthold. *Apparitions: New perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music*. New York: Routledge, 2006.

⁵ BOISSIÈRE, A. *Adorno, la vérité de la musique moderne*. Villeneuve d'Asc: Presses Universitaires du Septentrion, 1999

⁶ OLIVE, J.P. “Material e música informal. Duas categorias determinantes na autonomia do sujeito musical em Adorno”. Trad. Eduardo Socha. *ArteFilosofia* nº 7, 2009, pp. 86-95.

emergência de dois modelos crítico-musicais distintos nos escritos de Adorno. O primeiro deles, reconstruído na **Parte 1** e centrado em *Filosofia da Música Nova*, corresponde ao período entre 1930 e 1957. A **Parte 2** corresponde à reconstrução do que denominamos *Modelo crítico da música informal*, que se constitui a partir de 1957 e se consolida na década de 1960.

Cada uma das partes está dividida em dois capítulos, nos quais buscamos desenvolver teses secundárias específicas, relacionadas ao quadro mais amplo do trabalho. No **Capítulo 1** procuramos mostrar como aquilo que denominamos *Modelo crítico de Filosofia da Música Nova* se consolida em meio a uma aporia interna aos escritos de Adorno neste período. De um lado, há a formulação de uma teoria dialética do material musical que procura responder aos problemas surgidos nos debates em torno dos rumos da Música Nova a partir dos anos 1930. Nesses debates, Adorno procura sustentar seu conhecido julgamento a respeito do caráter progressista da Escola de Schoenberg por oposição àquilo que considera tendências musicais reacionárias – o neoclassicismo de Stravinsky sendo sua expressão mais importante. De outro lado, o *Modelo crítico de Filosofia da Música Nova* é marcado também pelo diagnóstico dos anos 1940, presente sobretudo em *Dialética do Esclarecimento*, de um espraio da racionalidade instrumental como forma de dominação social abrangente. Em termos musicais, tal espraio se mostra nas categorias de *fetichismo do material* e de *dominação da natureza* em música. É a partir do choque entre essas duas dimensões da teoria adorniana que a defesa da Música Nova de Schoenberg se mostra como a única possibilidade de contraposição, ainda que frágil, à tendência de eliminação da liberdade subjetiva, expressão do espraio da racionalidade instrumental e da dominação social no campo da música.⁷

O **Capítulo 2**, tem por objetivo reconstruir a recepção negativa de Adorno da música de vanguarda do pós-guerra, sobretudo ligada à produção musical de Darmstadt, além dos debates que se seguiram a essa recepção. Nossa tese específica é que os debates de Darmstadt marcaram os limites do primeiro modelo crítico de Adorno. Nesse sentido procuraremos mostrar, por um lado, que na conferência *O envelhecimento da Música Nova* (1954) Adorno identifica a consumação do diagnóstico de espraio do fetichismo do material na música

⁷ Como veremos no Capítulo 1, trata-se da mesma aporia diagnosticada por Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*.

serial da nova geração de Darmstadt, o que significa também o completo desaparecimento daquele potencial crítico ainda presente na geração anterior. Por outro lado, no debate que se seguiu à publicação de *Envelhecimento*, sobretudo na interlocução com o jovem Heinz-Klaus Metzger, fica evidente que a posição de Adorno resultou tanto de um julgamento apressado a respeito do quadro mais amplo da música no pós-guerra, quanto de uma inadequação das categorias teóricas mobilizadas para lidar com a música mais recente. Nesse sentido, por mais que parte da crítica levantada no envelhecimento permaneça, os debates de Darmstadt tornam evidentes as limitações do próprio modelo crítico de *Filosofia da Música Nova* para a compreensão da nova situação musical do pós-guerra.

A partir de 1957, início de nossa **Parte 2**, o que se observa é uma postura mais receptiva de Adorno com relação à produção musical recente, o que sinaliza que o diagnóstico de um fetichismo sem falhas do trabalho composicional perde sua plausibilidade no novo quadro. Isso se reflete no esforço de Adorno para formular categorias teóricas capazes de lidar com a complexidade dos problemas do material musical postos pelo serialismo e seus desdobramentos. No **Capítulo 3** buscamos sustentar a tese de que esse esforço leva à emergência de duas categorias que julgamos centrais para a compreensão do *Modelo crítico da música informal*. A primeira delas, a categoria de campo de forças [*Kraftfeld*], surge da necessidade de repensar o problema da unidade da forma musical em meio a um material multidimensional, resultante dos desenvolvimentos do serialismo. A segunda categoria responde tanto à crítica dos compositores de Darmstadt a um ideal de expressão subjetiva característico da música da geração de Schoenberg, quanto às reflexões sobre o problema da indeterminação e do acaso na composição musical – resultante sobretudo da influência dos experimentos de John Cage sobre o círculo de Darmstadt. A categoria de *métier*, derivada da teoria de Boulez, surge no modelo de Adorno como uma nova forma de pensar a mediação subjetiva em música. Trata-se de um modo de relação entre sujeito composicional e material musical que se afasta do ideal de expressão subjetiva, na medida em que acolhe o momento indeterminado e não-idêntico ao sujeito no interior do próprio trabalho composicional.

Por fim, no **Capítulo 4** investigamos a relação entre os textos tardios de Adorno sobre Mahler e Berg e o programa da música informal. Nossa hipótese específica é de que a visada retrospectiva desses trabalhos deve ser

compreendida à luz dos problemas do material musical dos anos 1960. Adorno encontra na música desses autores procedimentos de composição que, corroborando com os desenvolvimentos mais recentes, indicam alternativas à rigidez da forma musical e ao fetichismo do material. Além disso, as obras de Mahler e Berg permitem ver que o recurso aos materiais tradicionais, tanto da música popular quanto da música de concerto da tradição tonal, pode ser trabalhado de um modo que não se deixa igualar à mera dominação da natureza. Por trás dessas reflexões está uma crítica à própria categoria de progresso do material musical, central para o primeiro modelo crítico de Adorno. Tal crítica ao progresso nos fornece também uma chave interpretativa para tratarmos, em um breve excuro ao Capítulo 4, do controverso ensaio retrospectivo de Adorno sobre Stravinsky escrito nos anos 1960.

Antes de prosseguir, cabe aqui um breve comentário a respeito de duas implicações práticas de nosso recorte, centrado na categoria de material musical. A primeira delas é que nosso trabalho não pretendeu alcançar uma análise exaustiva e sistemática da totalidade dos escritos musicais de Adorno. Muitos textos importantes acabaram excluídos de nosso escopo, como a monografia sobre Wagner e o livro inacabado sobre Beethoven, além dos textos relacionados à música popular e à Indústria Cultural. É certo que as mudanças que procuramos mostrar no modelo crítico tardio de Adorno têm consequências, por exemplo, para o diagnóstico sobre a música popular, produzido nos anos 1940. Tratar dessas consequências aqui, no entanto, nos obrigaria a fazer um desvio excessivo em relação ao objetivo que nos propusemos.⁸

A segunda implicação de nosso recorte diz respeito ao necessário recurso, em momentos pontuais do texto, a excertos de análise musical. Na medida em que as categorias teóricas de Adorno respondem a problemas práticos da técnica composicional, procuramos selecionar exemplos que seriam pertinentes à explicação de cada ponto. As análises se limitam, portanto, a fragmentos de peças específicas, e não a passagens mais longas ou a obras inteiras. Sempre que possível, contudo, indicamos referências nas quais análises mais completas dos exemplos selecionados podem ser encontradas.

⁸ Procuramos apontar algumas dessas consequências em SILVA, Ricardo R. L. "A teoria crítica da música revisitada: notas sobre a *Introdução à Sociologia da Música* de Theodor W. Adorno". In: *Música Popular em Revista*, v. 8, 2021. DOI: 10.20396/muspop.v8i00.15838

PARTE 1

O modelo crítico de *Filosofia da Música Nova* (1930-1957)

Capítulo 1

Material musical e dominação da natureza

"Tenho lido "Sobre a Filosofia da Música Nova" nos últimos dois dias. Se alguma vez senti entusiasmo em minha vida, foi com essa leitura. [...] Esse trabalho estará em grande medida na base de nossos esforços conjuntos"

Carta de Horkheimer a Adorno, 28/08/1941

O duplo caráter de *Filosofia da Música Nova*

Quando se trata da interpretação sobre o lugar ocupado por *Filosofia da Música Nova* (1949 – daqui em diante *FMN*)⁹ no quadro mais amplo dos escritos musicais de Adorno, há duas características do livro que costumam ser lembradas pela literatura secundária. A primeira delas é que o livro representa uma espécie de ponto de chegada de um percurso. Um momento de síntese de um período de reflexões e intervenções de Adorno sobre a música de vanguarda europeia da primeira metade do século XX e sobre seu potencial emancipatório em meio à consolidação do capitalismo tardio industrial e da sociedade de massa. Como núcleo dessas reflexões está a formulação de uma teoria dialética do

⁹ ADORNO, Th. W. *Philosophie der neuen Musik* [1949] In: *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, V. 12 [GS 12], Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Digitale Bibliothek (Cd-Rom), 2003.

desenvolvimento da Música Nova, centrada na categoria de material musical. Essa teoria, como bem enfatizam Sziborsky, Paddison e Almeida, por exemplo, foi gestada desde as primeiras intervenções de Adorno como crítico musical nos anos 1920, mas ganhou corpo efetivamente nos debates por volta de 1930 sobre os rumos da Música Nova e sobre o significado social e estético das tendências que haviam surgido naquele período.¹⁰

De fato, é em *FMN* que a categoria de material musical se consolida como critério a partir do qual as duas tendências opostas da composição musical tratadas no livro são submetidas à crítica. Logo no prefácio ao livro, por exemplo, Adorno reafirma seu conhecido diagnóstico sobre o caráter progressista da música do círculo de Schoenberg naquele contexto. Segundo o filósofo, trata-se da “única [tendência da Música Nova] a responder às atuais *possibilidades objetivas do material musical*, e a única que enfrenta sem concessões suas dificuldades”.¹¹ O progressismo da escola de Schoenberg, que dá título ao primeiro capítulo do livro, está necessariamente ligado, portanto, ao modo como essa música lida com problemas técnicos do material em seu *estado mais avançado [fortgeschrittenste Stand]*.¹²

Em sentido diametralmente oposto, a música de Stravinsky – como representante das diferentes vertentes denominadas por Adorno de “reação musical” naquele período – também é criticada a partir da categoria de material. Para Adorno, a produção musical de Stravinsky, sobretudo a partir de sua fase neoclássica nos anos 1920, se impunha à crítica no livro “não apenas em razão de reconhecimento público e seu elevado nível composicional”, mas porque respondia falsamente aos problemas postos pelo desenvolvimento histórico do material. Ao invés de enfrentar tais problemas, o neoclassicismo buscou produzir, nas palavras de Adorno, uma “cômoda escapatória” através da “restauração do passado e da revogação autoconsciente da racionalidade musical”.¹³ A teoria do material musical aparece, portanto, como o fiel da balança no contexto da disputa sobre o potencial crítico das duas vertentes mais relevantes da Música Nova naquele período.

¹⁰ Cf. ALMEIDA, J. *Crítica dialética em Theodor W. Adorno. Música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. Cf. especialmente a conclusão, pp. 287-310. Cf. PADDISON, M. Ed. Cit., 1993, p. 65. Cf. SZIBORSKY, L. Ed. Cit., 1979, p. 91.

¹¹ ADORNO, Th W. *Philosophie der neuen Musik* (GS 12), Ed. cit., 2003, p. 10 (trad., p. 10).

¹² Idem, p. 40 (trad. p. 37).

¹³ Idem.

A segunda característica comumente lembrada na literatura secundária diz respeito à relação próxima entre a *FMN* e a outra obra fundamental de Adorno (em parceria com Horkheimer) publicada nos anos 1940: a *Dialética do Esclarecimento* (1944/1947, doravante *DE*). De fato, o conhecido diagnóstico de tempo formulado nesta última obra – que identifica naquela fase do capitalismo a reversão da racionalidade ocidental em uma nova forma abrangente de dominação social – permeia também categorias importantes presentes em *FMN*.¹⁴ Se na *DE*, Horkheimer e Adorno caracterizam essa reversão como resultado da progressiva racionalização e dominação da natureza, e da redução da razão humana a uma função meramente instrumental – processo que se espraia por todas as esferas da sociedade –, também no livro de 1949 sobre a Música Nova Adorno procura caracterizar tal espraiamento no domínio da composição musical por meio de categorias como as de *dominação da natureza em música* [*musikalische Naturbeherrschung*] e de *fetichismo do material* [*Materialfetischismus*].¹⁵ Daí que Adorno tenha afirmado no prefácio à *FMN* que o livro deveria ser “tomado como um excuro detalhado à *Dialética do esclarecimento*”.¹⁶

Se o reconhecimento dessas duas características em *FMN* é ponto pacífico na literatura secundária, as dificuldades começam a surgir quando se trata de entender a relação entre elas. Grande parte das interpretações não encontra qualquer problema na compatibilização entre a teoria dialética do material musical (à qual se relacionam as categorias de *progresso* e *reação*) e o diagnóstico de reversão da racionalidade em uma nova forma de dominação. De um lado, há leituras que tomam a *FMN* como uma mera “aplicação”, no campo da música, da teoria desenvolvida em *DE*. Para Paddison, por exemplo, “a crítica à música de Schoenberg e de Stravinsky em *Filosofia da música nova* é o resultado direto da tese avançada por Adorno e Horkheimer em seu projeto conjunto”.¹⁷ De outro lado,

¹⁴ Esse é um dos aspectos centrais de uma leitura como a de Waizbort: “uma filosofia da nova música é, também ela, um momento da dialética da *Aufklärung* e, como tal, exige necessariamente ser tomada nesse movimento” (WAIZBORT, L. *Aufklärung musical. Consideração sobre a sociologia da arte de Th. W. Adorno na Philosophie der neuen Musik*. Dissertação de mestrado. FFLCH/USP, 1991, p. 1).

¹⁵ Cf. ADORNO, T. W. *Philosophie der neuen Musik*, Ed. Cit. (GS12), p. 65 e p. 87. (trad. p. 57 p. 75).

¹⁶ Idem, p. 11 (trad., p. 11).

¹⁷ PADDISON, M. Ed. Cit., 1993, p. 28. Nessa mesma chave, cf. HULLOT-KENTOR, R. Ed. Cit., 2006, p. 61; e também ZAGORSKI, Marcus. *Adorno and the Aesthetics of Postwar Serial Music*. Hofheim, Wolke Verlag: 2020, p. 35-36.

há posições que se apoiam no fato de que o manuscrito referente ao capítulo sobre Schoenberg havia sido concluído já em 1941 – portanto, alguns anos antes da publicação de *DE* –, para afirmar o contrário: as reflexões de Adorno sobre a música de vanguarda antecipam os temas tratados no livro conjunto com Horkheimer, influenciando esse trabalho conjunto de maneira decisiva. Para Wiggershaus, por exemplo, o manuscrito de Adorno sobre Schoenberg, comentado com entusiasmo por Horkheimer em 1941,¹⁸ fornece o que seria “um modelo de dialética do esclarecimento desenvolvido no interior do campo musical”.¹⁹

Para além da disputa sobre qual obra teria de fato influenciado a outra, o que nos parece fundamental de uma perspectiva teórico crítica é compreender o que esses dois aspectos de *FMN* revelam sobre a relação entre a música de vanguarda de seu tempo e a dominação social na avaliação de Adorno. Pois se é certo que o livro apresenta uma síntese das reflexões pregressas sobre a tendência histórica do material e sobre como a música de Schoenberg mostra-se a única tendência portadora de um potencial crítico naquele período, trata-se de uma síntese precária, posto que confrontada com um diagnóstico que a coloca imediatamente em xeque. Dito de outro modo, no momento em que Adorno alcança uma formulação robusta de sua teoria do material musical como “palco do progresso” em resposta à “reação” musical, consolida-se também o diagnóstico de uma reversão da racionalidade em uma nova forma de dominação social totalizante – diagnóstico este que atinge a própria produção musical dita avançada.

Nesse sentido, a hipótese que exploraremos no presente capítulo pode ser formulada da seguinte maneira: *o modelo crítico de FMN é o resultado do encontro aporético) entre a teoria dialética do material musical e a consolidação do diagnóstico de DE, cujo emblema é a categoria de dominação da natureza em música [musikalische Naturbeherrschung].* Do ponto de vista estritamente técnico-musical, essa hipótese corresponde à aporia entre a defesa do potencial crítico da música de Schoenberg como aquela que responde às exigências históricas do

¹⁸ Como se pode ler na carta de Horkheimer para Adorno de 28/08/1941, da qual extraímos o trecho que serve de epígrafe a este capítulo. Cf. ADORNO, Th. W.; HORKHEIMER, M. *Briefwechsel 1927-1969*. Band II: 1938-1944. Orgs. Christoph Gödde e Henri Lonitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, p. 212.

¹⁹ WIGGERSHAUS, R. *The Frankfurt School. Its History, Theories and Political Significance*. Trad. Michael Robertson. Cambridge, MA: MIT Press, 1995, p. 344.

material e a ameaça de conversão da própria técnica avançada em um sistema totalizante.

De modo a sustentar essa hipótese, propomos investigar as categorias centrais que permitem compreender os dois lados dessa aporia. Em 1.1, procuraremos mostrar como a teoria dialética do material pretende responder aos problemas postos pela disputa sobre os rumos da Música Nova no início dos anos 1930. É através da mediação entre música e sociedade, expressa nessa dialética, que se pode compreender o sentido das categorias de “progresso” e “reação”, centrais para o modelo crítico de *FMN*. A seguir, em 1.2, trata-se de investigar a categoria de *consistência* [*Stimmigkeit*]²⁰ como aquela que fornece o critério musical-imanente através do qual Adorno sustenta seu julgamento sobre música de Schoenberg como a única que responde às exigências históricas do material. Por fim, a seção 1.3 trata de compreender como o desenvolvimento da técnica dodecafônica ameaça recair no fetichismo do material, e como tal reversão do potencial crítico da técnica composicional avançada é traduzido por Adorno nos termos de um modo específico de dominação da natureza.

1.1 – A categoria de material musical

1.1.1 - Por que uma teoria do material musical? Os debates da Anbruch como ponto de partida

Uma das principais características da teoria crítica de Adorno é a exigência de que as categorias teóricas das quais ela se serve estejam sempre atreladas aos fenômenos concretos que essas categorias procuram apreender. Se é certo que a expressão “material musical” foi empregada por Adorno desde seus primeiros trabalhos nos anos 1920, podemos dizer com a mesma segurança, em concordância com parte da literatura secundária,²¹ que a tentativa de alcançar uma

²⁰ Seguimos em nosso trabalho a opção de Almeida de traduzir *Stimmigkeit* por consistência (Cf. ALMEIDA, J. Ed. Cit., 2007, p. 104). É importante observar também que Adorno utiliza algumas vezes termos como coerência (*Zusammenhang*) e consequência (*Konsequenz*) – e, em menor grau, o termo *Konsistenz* – para designar o mesmo fenômeno de consistência musical. Em nosso trabalho, portanto, esses termos serão considerados como tendo o mesmo sentido nos escritos musicais de Adorno.

²¹ Principalmente Paddison (Ed. Cit., 1993); Sziborsky (Ed. Cit., 1979) e Almeida (Ed. Cit., 2007).

formulação mais precisa quanto a seu significado e alcance teórico respondeu a uma necessidade concreta: a disputa em torno dos rumos da Música Nova por volta de 1930.

Depois dos choques causados pela ruptura com os estilos e formas da tradição nos primeiros anos heroicos da Música Nova por volta de 1910 – seja pelo expressionismo atonal de Schoenberg e seu círculo próximo, seja pela radicalidade dos primeiros balés de Stravinsky e pelo espírito dadaísta da *Parade* de Satie, por exemplo –, os anos 1920 foram marcados pelas diferentes tentativas de lidar com o resultado dessa ruptura. Como mostra Almeida em seu pormenorizado estudo a respeito deste período, as muitas faces da busca por uma nova objetividade [*neue Sachlichkeit*] que surgiram naquela década tinham como característica comum a tentativa de estabelecer uma nova linguagem musical compartilhada, algo que superasse as dificuldades postas pelo gesto radical de ruptura com a tradição na década anterior.

O problema, no entanto, era saber sobre quais bases essa busca deveria se dar e, principalmente, ao menos da perspectiva de Adorno, saber como essas escolhas se justificariam esteticamente e socialmente. A Música Nova deveria seguir insistindo na via de uma organização da forma musical que rejeitasse os princípios estruturais dados pela linguagem tonal da tradição, como indicava o esforço schoenberguiano de criação da técnica dodecafônica em 1923? Deveria buscar na aproximação com a emergente cultura de massas – o jazz, o ragtime, a *revue* etc. – uma nova função social (e revolucionária), como nos trabalhos de Hans Eisler e Kurt Weill? Ou então, na tentativa de escapar aos excessos subjetivistas do expressionismo, deveria buscar modelos formais da música pré-romântica, retrabalhando-os de acordo com a nova sensibilidade fragmentada das sociedades modernas, como no neoclassicismo parisiense de Cocteau e Stravinsky?

O acirramento das posições entre essas diferentes tendências da música de vanguarda europeia e, conseqüentemente, os debates sobre os rumos que seriam tomados a partir delas fornecem o quadro da situação na qual a categoria de material musical, tal como se consolidará anos mais tarde em *FMN*, foi primeiramente forjada. E foi em um desses debates, ocorrido na revista *Anbruch* – publicação mensal da Editora Universal de Viena dedicada à Música Nova da qual Adorno participou como membro editorial –, que surgiu a necessidade de especificar o sentido que atribuía à categoria de material musical.

Na edição da *Anbruch* de janeiro de 1929, foi publicado um curto artigo do compositor italiano Alfredo Casella cujo conteúdo, à guisa de um comentário a respeito de uma de suas últimas peças, mostra-se na realidade um manifesto a favor do neoclassicismo musical. Segundo Casella, sua peça *Scarlattiana* (1926) – uma suíte para piano e orquestra baseada em temas de sonatas do compositor barroco Domenico Scarlatti – estaria em consonância com a consolidação do neoclassicismo como a tendência mais significativa da Música Nova naquele período. Partindo dos círculos parisienses em torno de Stravinsky, Cocteau e do Grupo dos Seis, e se espalhando para outros países como a Alemanha (através de Hindemith) e a Itália (através de Malipiero e do próprio Casella e sua *Corporazione delle Nuove Musiche*), o que se observou nesse período foi a proliferação de obras que se apropriaram de materiais e formas musicais do passado, sobretudo do período pré-romântico dos séculos XVII e XVIII. Para Casella, tratava-se de uma mudança nos rumos da Música Nova que marcava uma nova época:

Estamos em uma época de 'volta a...' [*zurück zu...*]. De volta a Bach, Händel, até mesmo Boieldieu ou Tchaikovsky, cuja efetivação é resultado de um esforço ardente para encontrar uma nova forma, uma forma do século XX. E, em meio às dificuldades quase insuperáveis, surge a compulsão de lançar um olhar admirado e demandante sobre esta ou aquela grande figura do passado.²²

As "dificuldades quase insuperáveis" às quais se refere Casella dizem respeito à percepção de que a ruptura com a tonalidade e com as formas musicais da tradição, característica dos primeiros anos heroicos da Música Nova, não seria mais do que uma fase passageira. O atonalismo expressionista de Schoenberg e seus seguidores, que atraiu Casella antes de sua virada em direção ao neoclassicismo,²³ deveria ser considerado, segundo o compositor italiano, como um experimento temporário e válido em certa medida, cujos desdobramentos teriam levado, no entanto, a um estado de confusão e falta de clareza musicais. A consolidação do neoclassicismo na década de 1920 selaria, assim, a necessidade de um “retorno à ordem” na composição musical; necessidade que, de acordo com

²² CASELLA, A. “Scarlattiana”. In: STEFAN, Paul (Ed.). *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik*, nº 11, Heft 1, 1929, p. 27 (trad. nossa)

²³ Cf. WATERHOUSE, J. C. G.; BERNARDONI, V. “Alfredo Casella”. In: *Grove Music Online*. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05080>>. Acesso 22/01/2021.

Casella, estaria em consonância com os rumos políticos do momento e os anseios da própria sociedade:

A ordem é necessária em todas as artes. [...] [E]mbora a música seja provavelmente a arte mais abstrata e imaterial, também aqui um desenho formal lógico e claro é uma condição *sine qua non* para o significado e a existência da obra de arte. O renascimento atual das antigas formas é também resultado da liquidação definitiva do *intermezzo* atonal. [...] Ele não é, todavia, um gesto momentâneo esnobe ou oportunista, mas uma questão de consciência artística, um movimento que vai de mãos dadas com a transformação humana e social geral que - há seis anos - tem dado à Itália a posição de uma grande nação.²⁴

A resposta de Adorno ao manifesto de Casella, publicada na edição de maio de 1929 na *Anbruch* com o título "*Intermezzo* atonal?", contém uma forte crítica ao caráter reacionário, e abertamente alinhado ao fascismo, da defesa do neoclassicismo pelo compositor italiano. Para Adorno, a posição de Casella não é apenas equivocada por negar o sentido histórico da ruptura com a tonalidade realizada por Schoenberg e seus seguidores, que de modo algum deveria ser compreendida como um desvio passageiro; ela é, antes de tudo, expressão da tentativa ideológica de fundamentar o neoclassicismo em uma suposta ordem natural. E isso em um duplo registro: em primeiro lugar, porque recorre à autoridade do material tonal da tradição como índice de uma ordem mais verdadeira e autêntica, naturalizando-a. Em segundo lugar, porque essa autoridade do material da tradição se justifica pretensamente a partir de uma ordem social autoritária. Para Adorno, o manifesto de Casella coloca em evidência a necessidade de refletir sobre a relação interna entre reacionarismo estético e político, e sobre como ambos se expressam na própria concepção de material musical que subjaz ao neoclassicismo musical naquele período:

O programa de Casella é uma reação consciente e declarada. Ele se comporta de forma mais consistente que os reacionários artísticos que não sabem o que estão fazendo; para ele, a reação não é objeto de livre escolha estética, mas é reconduzida às suas reais condições sociais. Ele justifica inequivocamente o neoclassicismo através do fascismo. [...] A ordem que Casella defende é uma ordem determinada, na qual, para retomar [um comentário de] Krenek, 'o indivíduo

²⁴ CASELLA, A. Ed. Cit., 1929, p. 27-28 (trad. nossa).

estaria mais fortemente ligado ao material' porque o material da música ainda não havia sido tão profundamente penetrado pelo indivíduo livre como seria mais tarde. Mas essa velha ordem está morta. O que ela continha há muito tempo deixou de estar vivo.²⁵

A menção ao compositor Ernst Krenek nesta passagem, também ele um colaborador da *Anbruch*, não é casual. Segundo Paddison,²⁶ Krenek havia entrado em contato com a resposta de Adorno a Casella antes mesmo de sua publicação, e havia questionado o filósofo quanto à concepção de material musical pressuposta em seu argumento. Embora estivesse de acordo com Adorno com relação à crítica às inconsistências do manifesto do compositor italiano, Krenek discordava de Adorno quanto a dois aspectos centrais de sua resposta. Em primeiro lugar ele questionava a condenação peremptória de Adorno a respeito do recurso neoclássico ao material tonal da tradição – recurso este de que o próprio Krenek se servia em suas composições. Em segundo lugar, Krenek discordava da posição de Adorno segundo a qual o atonalismo e o dodecafonismo schoenberguiano seriam a “única maneira possível de se compor hoje”.²⁷ Essas discordâncias levaram a um prolífico debate entre Krenek e Adorno, registrado em uma série de artigos publicados entre o final de 1929 e 1930 na *Anbruch*,²⁸ além de um debate na rádio em dezembro de 1930. Neles, Adorno procura aprofundar os argumentos que balizam suas categorias teóricas e justificar suas posições com relação à situação da Música Nova naquele período. O debate pode ser lido, segundo Sziborsky e Almeida,²⁹ como uma espécie de ponto de chegada das reflexões teóricas que Adorno vinha fazendo desde a virada para os anos 1920, sintetizadas em uma teoria dialética do material musical. De nossa perspectiva, no entanto, ele é

²⁵ ADORNO, Th. W., *Atonales Intermezzo* [1929], GS18, Ed. Cit., 2003, p. 89.

²⁶ Cf. PADDISON, M. Ed. Cit., 1993, p. 81.

²⁷ ADORNO, Th. W.; KRENEK, E. *Briefwechsel*. Org. Wolfgang Rogge. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, p. 12. Embora a carta de Krenek não tenha sido preservada, esses questionamentos são retomados por Adorno em sua resposta de 9 de abril de 1929.

²⁸ São eles: “Sobre a técnica dodecafônica” [*Zur Zwölftontechnik*, 1929] e “Reação e Progresso” [*Reaktion und Fortschritt*, 1930], de Adorno; e “Liberdade e técnica. Estilo improvisatório” [*Freiheit und Technik. 'Improvisatorischer' Stil*, 1929] e “Progresso e Reação” [*Fortschritt und Reaktion*, 1930], de Krenek. Cf. ADORNO, Th. W.; KRENEK, E. Ed. Cit., 1974. Além deles, Paddison (Ed. Cit., 1993, p. 82) destaca, a nosso ver corretamente, que também o texto de Adorno de 1932 “Sobre a situação social da música” [*Zur gesellschaftliche Lage der Musik*], sobre o qual trataremos mais adiante, deve ser considerado sob a ótica do debate travado com Krenek.

²⁹ Cf. SZIBORSKY, L. Ed. Cit., 1979, p. 91; Cf. ALMEIDA, J. Ed. Cit., 2006, p. 288-290.

também o ponto de partida para a formulação do modelo crítico de *FMN*. Vejamos seus argumentos mais de perto.

1.1.2 – A mediação histórica do material: progresso como desmitologização [Entmythologisierung]

O primeiro aspecto sobre a especificidade da categoria de material musical que Adorno procura desenvolver no debate com Krenek diz respeito a seu caráter histórico e sua vinculação crítica a outras categorias de filosofia da história, como as de reação e progresso. Logo no início de um dos artigos produzidos nesse debate, intitulado justamente *Reação e Progresso* (1930 - doravante *RP*),³⁰ Adorno procura afastar um mal entendido a respeito do emprego dessas duas categorias quando referidas ao domínio da arte. Trata-se de uma má compreensão segundo a qual toda declaração a respeito do progresso ou da reação em arte remeteria por fim a um critério de comparabilidade *entre* obras de arte. Para Krenek, por exemplo, o uso dessas categorias no campo artístico deveria ser evitado justamente porque a comparação entre obras de arte, sobretudo quando feita entre obras produzidas em períodos históricos muito afastados entre si, é em si problemática.³¹

Para Adorno, é de fato um equívoco buscar uma concepção crítica de progresso, tal como a que ele procura sustentar, tomando-a como suposto padrão de medida de comparação entre obras musicais particulares, como se fosse possível "afirmar, com a ideia de progresso, que hoje em dia se componha melhor, ou que, graças à circunstância histórica, se produzam hoje melhores obras que na época de Beethoven".³² O problema, no entanto, é que nesses termos a questão está mal colocada, pois tende a desconsiderar a especificidade da *mediação histórica das obras*. O caráter progressista ou reacionário de uma dada composição musical não se refere *imediatamente* a qualquer critério de comparação entre obras isoladas; mostra-se, antes, *na relação entre a obra e seu material*.

³⁰ ADORNO, Th. W. *Reaktion und Fortschritt* [1930], GS 17, Ed. Cit., 2003, pp. 133-139.

³¹ Cf. KRENEK, E. *Fortschritt und Reaktion* [1930]. In: ADORNO, Th. W.; KRENEK, E., Ed. Cit., 1974, p. 181.

³² ADORNO, Th. W. *Reaktion und Fortschritt* [1930], GS 17, Ed. Cit., 2003 p. 133.

Assim, prossegue Adorno, dado que o material musical a partir do qual a obra é composta não é totalmente criado no processo de sua fatura, mas é dado ao trabalho composicional como algo delimitado e historicamente situado, também o julgamento a respeito do caráter progressista dessas obras passa pela consciência dessa mediação histórica do material. É por essa razão que Adorno pode concluir em sua resposta a Krenek que, se é lícito falar em um "palco [*Schauplatz*] do progresso em arte, este não é proporcionado por obras individuais, mas por seu material".³³

Com a tese do caráter historicamente mediado do material, Adorno pode criticar também posições que defendiam a perenidade da linguagem tonal da tradição como fundamento de uma ordem musical supostamente mais natural e autêntica, por oposição à artificialidade do atonalismo e da técnica dodecafônica de Schoenberg, como no caso do já mencionado manifesto de Casella. Para muitos defensores do neoclassicismo, a recuperação dessa ordem natural da tonalidade fundamentava-se no próprio fenômeno acústico da série harmônica. Na apresentação de seu livro *Unterweisung im Tonsatz (Instrução em composição musical* – em tradução livre), Paul Hindemith, por exemplo, afirma que “os princípios básicos da composição” presentes no livro são “derivados das características naturais dos sons e, conseqüentemente, [são] válidos para todas as épocas”.³⁴ Mais à frente, Hindemith retoma esse argumento de um modo provocativo, ao afirmar que a tonalidade, como

fenômeno estreitamente ligado à gravitação, simplesmente não pode ser revertida em razão de uma ideia caprichosa. [...] Os sons obedecem às leis exemplificadas na série harmônica, assim como os blocos empilhados uns sobre os outros para fazer edifícios obedecem às leis mecânicas válidas na natureza.³⁵

A posição de Hindemith é diametralmente oposta a uma teoria musical como a de Schoenberg, sobre a qual se baseia, ainda que implicitamente, o argumento de Adorno. No *Tratado de Harmonia*, por exemplo, Schoenberg procura afastar a suposta naturalidade do sistema tonal como algo baseado imediatamente

³³ Idem.

³⁴ HINDEMITH, P. *The craft of musical composition*. V. 1 [1937], Trad. Arthur Mendel, 4ª Ed. London: Schott, 1942, p. 9.

³⁵ Idem, p. 75.

nas relações acústicas da série harmônica. Seu argumento consiste em mostrar que a diferença entre *consonância e dissonância*, sobre a qual se estabelece a dinâmica de tensão e resolução da música tonal, é, antes de tudo, uma *diferença de gradação, e não de natureza*.³⁶ De um ponto de vista estritamente acústico, *todas* as relações entre as notas do material da música ocidental, ou seja, todos os intervalos musicais presentes na escala cromática de doze notas, podem ser obtidos a partir da série harmônica.³⁷ A diferença, segundo Schoenberg, é que os intervalos tidos tradicionalmente como consonantes, como as quintas justas e terças maiores, por exemplo, ocorrem entre os primeiros parciais da série, ao passo que os intervalos considerados dissonantes, como segundas e sétimas maiores, surgem entre parciais mais distantes. Em sentido estrito, conclui Schoenberg, as dissonâncias não seriam outra coisa senão consonâncias mais remotas dentro de um mesmo fenômeno harmônico.³⁸

A consequência do argumento de Schoenberg é que a disjunção consonância/dissonância deixa de ser tomada como um dado fixo e imutável do material tonal e adquire um caráter dinâmico, mutável. Essa disjunção se estabelece apenas no interior de práticas composicionais e de escuta musical historicamente situadas.³⁹ Assim, conforme Schoenberg, as dissonâncias correspondem às relações musicais que, num dado período histórico da prática composicional, possuem um menor grau de familiaridade para a escuta e, portanto, de *compreensibilidade* dentro do discurso musical, em comparação com os intervalos consonantes.⁴⁰ Isso faz como que dissonâncias exijam não apenas

³⁶ Cf. SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Prefácio, tradução e notas de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001, p. 24.

³⁷ Feitas as devidas correções em razão da afinação temperada.

³⁸ Idem, p. 120.

³⁹ “Não existem, portanto, 'sons estranhos à harmonia', mas somente *estranhos ao sistema harmônico*. Notas de passagem, adornos, retardos etc., tais como as sétimas e nonas, outra coisa não são que tentativas de incluir, nas possibilidades de complexos sonoros – portanto nas harmonias –, sonoridades parecidas aos harmônicos superiores situados mais distantes [na série harmônica]. *Quem fornece regras para seu uso descreve, na melhor das hipóteses, a maneira como são utilizadas mais frequentemente*. [...] Não há limites para as possibilidades de simultaneidades sonoras, para as possibilidades de harmonia; somente os há para as possibilidades de colocar os complexos sonoros em um sistema que estabeleça sua validade estética. E, ainda assim, provisoriamente; pois mais tarde chegar-se-á a ter bom êxito no fato de, mais uma vez, ultrapassar-se semelhante sistema” (Idem, p. 452, grifo nosso).

⁴⁰ Cf. Idem, p. 120. Cf. também SCHOENBERG, A. “Composition with twelve tones” (1941). In: SCHOENBERG, A. *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Leonard Stein (Ed.), Leo Black (trad.) Berkeley: University of California Press, 1984, p. 216

cautela em seu emprego na composição, sob pena de tornar a forma musical incompreensível, mas principalmente que elas sejam *resolvidas*: na prática da música tonal clássico-romântica, todo intervalo dissonante deve ser convertido novamente em um intervalo com maior grau de compreensibilidade, isto é, em uma consonância.

Ainda segundo Schoenberg, observa-se na história da música ocidental que os intervalos dissonantes são progressivamente admitidos como consonâncias conforme a própria técnica de composição se modifica e se desenvolve.⁴¹ No limite, em uma prática composicional na qual *todos* os intervalos podem ser incorporados ao discurso musical com o mesmo grau de compreensibilidade – como Schoenberg julga ser a prática da Música Nova – a disjunção consonância/dissonância perde sua razão de ser, e, com ela, a própria dinâmica de tensão e resolução da linguagem tonal tradicional. A essa perda de *obrigatoriedade* das regras da tonalidade da tradição para a prática composicional da Música Nova, Schoenberg deu o nome de *emancipação da dissonância*.⁴² Recorrendo à mesma metáfora da gravitação usada por Hindemith, e respondendo às acusações de artificialidade de sua técnica musical, Schoenberg defende essa emancipação nos seguintes termos:

não há nenhuma razão na física ou na estética que deve *obrigar* um músico a usar a tonalidade para representar a sua ideia. A única questão é se é possível alcançar a unidade formal e a autossuficiência sem usar a tonalidade. O apelo a sua origem na natureza pode ser refutada se lembramos que, assim como os sons levam às tríades, e as tríades à

⁴¹ Idem, p. 216-217.

⁴² Conforme Schoenberg: “O contato mais próximo com as dissonâncias mais remotas – isto é, as dissonâncias – eliminou gradualmente a dificuldade de compreensão e finalmente admitiu não apenas a emancipação da dominante e de outros acordes de sétima, sétima diminuta e tríades aumentadas, mas também a emancipação das dissonâncias mais remotas de Wagner, Moussorgsky, Debussy, Mahler, Puccini e Reger. O termo emancipação da dissonância refere-se a sua compreensibilidade, que é considerada equivalente à compreensibilidade da consonância. Um estilo baseado nesta premissa trata as dissonâncias como consonâncias e renuncia a um centro tonal.” (Idem). É por isso que, na formulação sintética de Dahlhaus, a expressão “emancipação da dissonância” significa, em última instância, a superação da “necessidade de resolução” tonal (Cf. DAHLHAUS, C. “Emancipation of the dissonance”. In: DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and the New Music. Essays by Carl Dahlhaus*, Trad. e org. Derrick Puffett e Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 121). Para uma discussão pormenorizada sobre a concepção schoenberguiana de “emancipação da dissonância” e suas consequências técnicas e composicionais, cf. também OLIVEIRA, Francisco Z. N. *Tonalidade e seus desvios: reconhecimento e elaboração composicional de relações funcionais em meio a procedimentos harmônicos não funcionais*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, Conferir especialmente a Parte II, pp. 56-65.

tonalidade, a gravidade nos atrai em direção à terra; no entanto, um avião nos leva para cima, para fora dela. Um produto pode ser aparentemente artificial sem ser antinatural, pois se baseia nas leis da natureza tanto quanto aquelas que pareciam mais originárias.⁴³

Retomaremos mais adiante a discussão sobre o sentido preciso do que Schoenberg considera a “unidade formal e autossuficiência sem usar a tonalidade”, algo fundamental para a compreensão da categoria adorniana de *consistência* [*Stimmigkeit*]. Por ora, cumpre reter que essa mesma consciência sobre a historicidade do material musical – e sobre o material da Música Nova como aquele resultante da *emancipação da dissonância* – está presente no argumento de Adorno em *RP*. Assim como Schoenberg, Adorno reafirma que a matéria sonora não fornece imediatamente e por si mesma um sentido musical. A compreensibilidade de um acorde, por exemplo, e as implicações composicionais de seu uso só podem ser dadas na sua relação com o *estado do material* [*Stand des Materials*], ou seja, nas figuras históricas no interior das quais as práticas composicionais se sedimentam. Conforme Adorno,

o material não é naturalmente imutável, dado de forma idêntica em todos os momentos, como os doze semitons e suas proporções harmônicas fisicamente predeterminadas. Ao contrário, nas figuras nas quais o compositor com ele se defronta, a história se sedimentou. E o compositor nunca encontra o material apartado dessas figuras. A *mesma* relação [acústica] entre parciais da série harmônica, por exemplo, que no acorde de sétima diminuta [...] pôde ser usada como o momento de mais forte tensão no tempo de Beethoven, medida em relação ao *estado do material* [*Stand des Materials*] como um todo, torna-se uma consonância inofensiva em um estado posterior do material.⁴⁴

Quanto a este ponto do debate, a posição de Krenek parece não divergir de Adorno. Ele também reconhece que a “estrutura físico-objetiva do material não é decisiva para o compositor, pois ele lida apenas com o modo de aparição subjetiva [*subjektive Erscheinungsweise*] do material”.⁴⁵ Além disso, afastando-se das posições mais rígidas de Hindemith e Casella, ele não pretende repudiar o

⁴³ SCHOENBERG, A. “Opinion or Insight?” (1926). In: SCHOENBERG, A. *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Leonard Stein (Ed.), Leo Black (trad.) Berkeley: University of California Press, 1984, p. 262.

⁴⁴ ADORNO, Th. W. *Reaktion und Fortschritt* [1930], GS 17, Ed. Cit. 2003, p. 133.

⁴⁵ ADORNO, Th. KRENEK, E. Ed. cit., 1974, p. 187.

atonalismo e a técnica dodecafônica de Schoenberg como uma espécie de desvio passageiro e, por fim, como algo que levou a uma situação musicalmente caótica e sem saída.⁴⁶ Por outro lado, diferentemente de Adorno, a historicidade do material e o desenvolvimento da técnica composicional adquirem para Krenek um sentido meramente cumulativo.

Em *Liberdade e técnica do estilo “improvisatório”* [*Freiheit und Technik “Improvisatorischer” Stil*], primeiro texto publicado de Krenek no contexto do debate com Adorno, ele afirma que “a técnica é um campo em constante expansão, uma espécie de catálogo de possibilidades em movimento que aparecem numa infinita continuidade, cujas primeiras páginas, no entanto, não são apagadas a cada nova edição”.⁴⁷ Mais tarde, no debate radiofônico com Adorno realizado no final de 1930, Krenek define seu conceito de material “como a totalidade dos meios de expressão, ou seja, harmonia, ritmo e melodia, tal como eles são encontrados em todas as épocas como naturalmente dados, como possibilidades da composição”.⁴⁸ Dessa perspectiva, Krenek pretende sustentar que a escolha pelo material tonal ou atonal, por exemplo, não deveria responder a nada externo às próprias necessidades expressivas da obra a ser composta. Justificando sua própria prática composicional naquele período, ele afirma que sua “preferência pelo sistema tonal, não se dá, portanto, por ser um instrumento bom, velho e sólido – o que me afasta de um tradicionalismo monótono e irrefletido –, mas porque parece ser o instrumento mais perfeito para o momento”.⁴⁹

Em sua resposta a Krenek, Adorno recupera e desenvolve parte de seu argumento voltado à crítica a Casella em *Intermezzo Atonal?*, citada anteriormente. Pois, se é certo que o tom abertamente ideológico do compositor italiano é refutado por Krenek, o recurso aos procedimentos neoclássicos na obra dos dois compositores deixa de reconhecer, segundo Adorno, a necessidade do salto qualitativo representado pela passagem entre o estado do material musical tradicional e o estado do material da Música Nova. A *emancipação da dissonância* não representou meramente uma ruptura com a tonalidade; representou sobretudo o

⁴⁶ Nas palavras de Krenek, não se trata de dizer que uma “música extraordinariamente boa e expressiva não possa ser feita fora do laço [*Bindung*] tonal” (ADORNO, Th. KRENEK, E. Ed. cit., 1974, p. 183)

⁴⁷ Idem, p. 163.

⁴⁸ Idem, p. 187.

⁴⁹ KRENEK, E. *Fortschritt und Reaktion* [1930]. Idem, p. 183

momento no qual as próprias regras tácitas do material musical da tradição foram trazidas à consciência *como tais*, ou seja, como sedimentações históricas passíveis de desenvolvimento e mudança. Recorrendo implicitamente a teorias de Lukács e Benjamin,⁵⁰ Adorno defende que a emancipação da dissonância seja compreendida como momento histórico de autoconsciência da tonalidade como *segunda natureza* e como crítica da autoridade da tradição como mito.⁵¹ Assim, diante do neoclassicismo, a música da Escola de Schoenberg é *progressista* não apenas em razão do caráter tecnicamente avançado das composições, mas sobretudo porque, ao persistir no trabalho sobre o material emancipado, ela ao mesmo tempo traz à consciência seu caráter historicamente produzido e realiza a crítica às limitações do material tradicional como aparência de algo inescapável, isto é, como mito. É por essa razão que Adorno qualifica o progresso do material musical como “desmitologização [*Entmythologisierung*]:

assim como o processo social não deve ser interpretado como um progresso de todos os fatos individuais ou como um “desenvolvimento” [*Entwicklung*] contínuo, mas como progresso de desmitologização [*Fortschritt der Entmythologisierung*], assim também é a gênese da música [nova] no tempo. Pode-se considerar radicalmente descartada, no estado atual da sociedade, uma obra com a dignidade de Bach ou Beethoven [...], [pois] o material tornou-se mais claro e livre e foi arrancado para sempre das amarras míticas do número, como as que dominam a série harmônica e a harmonia tonal.⁵²

A passagem torna evidente, com bem aponta Freund,⁵³ o esforço de Adorno para traduzir uma noção tradicional de progresso – como desenvolvimento contínuo da ciência e da técnica por exemplo – em uma categoria crítica, carregada normativamente. Da perspectiva musical, ao contrário do que afirmou Krenek, portanto, o desenvolvimento histórico do material não é meramente cumulativo, como também não se confunde com um processo simplesmente linear. Para Adorno, esse desenvolvimento só é progressista na exata medida em que se efetiva como desmitologização da tradição, ou seja, como parte do processo

⁵⁰ Cf. PADDISON, Ed. Cit., 1993, p. 29-36.

⁵¹ Cf. Idem. A articulação entre as teorias de Benjamin e Lukács sobre a relação de natureza e história mostram-se também em outro texto importante de Adorno deste período. Cf. ADORNO, Th. W. *Die Idee der Naturgeschichte* [1932], Ed. Cit. 2003, GS 1, p. 345.

⁵² ADORNO, *Reaktion und Fortschritt*, Ed. Cit., 2003 GS17, p. 138.

⁵³ Cf. FREUND, J. Ed. cit., 2020, p. 17.

histórico mais amplo de esclarecimento da modernidade europeia.⁵⁴ Isso significa, no entanto, como mostra a passagem, que nem todo material está disponível da mesma forma a todo momento: se uma produção musical como a de Bach ou Beethoven é “radicalmente descartada” hoje, como afirma Adorno, não é porque que a música de vanguarda seja em qualquer sentido superior à obra desses compositores. A comparação é equivocada porque o que se alterou foi o próprio estado histórico do material. Segundo Adorno, a dissolução dos vínculos com a tonalidade, pressupostos na prática musical desses compositores, sedimentou-se objetivamente no material da Música Nova, e não pode ser revertida pela mera vontade subjetiva⁵⁵ – do mesmo modo como os vínculos sociais que estruturam as sociedades tradicionais, rompidos na modernidade, não podem ser refeitos, a não ser pela arbitrariedade política e pela força.⁵⁶ Por essa razão, Adorno defende que, como categoria crítica, “progresso não significa mais que apreender o material musical no estágio mais avançado de sua dialética histórica” –⁵⁷ o que nos leva ao segundo ponto importante do debate com Krenek, sobre a relação entre a historicidade do material e a liberdade subjetiva do compositor.

1.1.3 – Material musical e mediação subjetiva

Para Krenek, a teoria do material de Adorno parece excessivamente restritiva, pois submete à liberdade subjetiva do compositor uma espécie de ditado histórico, extrínseco às necessidades puramente estéticas de expressão. Segundo ele, mesmo admitindo sua historicidade, “o material não deve ser pensado como pré-formado”, mas antes como “mera possibilidade de formação para o

⁵⁴ "Pois eu vejo o sentido da transformação dos meios musicais, em termos gerais, no fato de que os meios se emanciparam cada vez mais da restrição das condições naturais, como estão estabelecidos nas mais simples relações da série harmônica. Este processo de emancipação está intimamente ligado ao processo de emancipação da *ratio* europeia como um todo". (ADORNO, Th. KRENEK, E. *Arbeitsprobleme des Komponisten* (1930). In: ADORNO, Th.; KRENEK, Ed. Cit., 1974, p. 189).

⁵⁵ Em *FMN*, Adorno reafirma o caráter objetivo e “irreversível” desse processo histórico. Cf. ADORNO, Th. *Philosophie der neuen Musik*, Ed. Cit., 2003, p. 41 (trad. p. 37).

⁵⁶ Sobre a relação entre a tentativa de restauração da *Verbindlichkeit* (vinculação/obrigação) musical e o reacionarismo político cf. ALMEIDA, ed. cit., 2007, especialmente o Capítulo 10 “Estabilização”.

perda de vínculos.

⁵⁷ ADORNO, *Reaktion und Fortschritt*, ed. Cit., GS17, p. 133.

compositor”.⁵⁸ Embora discorde da posição de Casella, Krenek não vê impedimento *a priori* para o emprego de materiais da tradição tonal para a composição de obras modernas. A decisão sobre “fazer uso dos meios tradicionais de expressão deve ser decidida pelo próprio compositor, em total independência espiritual em relação ao material”.⁵⁹ No limite, Krenek defende uma relação entre compositor e material que tende a um tipo de *primado da expressão*:

A vontade espiritual de expressão musical [*der geistige Wille zum musikalischen Ausdruck*] cria métodos técnicos que, por sua vez, transformam o material em sistemas de referência para a percepção, tornando o que ocorre na obra perceptível e compreensível. Essa linha de pensamento também coloca a organização do material e o próprio material a serviço da soberania do espírito criador [*souveranität des schöpferischen Geistes*].⁶⁰

Para Adorno, o problema central do argumento de Krenek é a falta de uma compreensão dialética da relação entre a historicidade do material e a expressão subjetiva. Em outras palavras, o problema está em entender o desenvolvimento do material como um movimento fechado sobre si mesmo e alheio à agência subjetiva, como se as necessidades de expressão do compositor estivessem numa relação de mera oposição às tendências sedimentadas no próprio material.⁶¹ Ocorre, no entanto, que as modificações históricas na técnica de composição não podem ser concebidas como processos cegos, tampouco como o resultado de um ditado extrínseco às práticas musicais concretas. É no confronto do compositor com as regras e convenções implicitamente sedimentadas na técnica musical de seu tempo, que as contradições e limitações de tais regras são explicitadas e suprimidas [*aufgehoben*] – no sentido da negação determinada da dialética hegeliana –, conduzindo a uma nova figura histórica do material musical.⁶²

⁵⁸ ADORNO, Th.; KRENEK, Ed. Cit., 1974, 188.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Idem, p. 164.

⁶¹ "Essa dialética, no entanto, não deve ser pensada como uma dialética histórica fechada, que ocorreria por sobre a cabeça do compositor, enquanto ele, imponte, não poderia fazer nada a não ser, como numa perseguição de balões, correr atrás do material desatado e se esforçar para cumprir o mais rápido possível as 'exigências da época'" (ADORNO, *Reaktion und Fortschritt*, ed. cit. GS17, p. 134)

⁶² Conforme comenta Hindrichs a respeito desse movimento de supressão [*aufhebung*] do material para Adorno: "Um exemplo da obsolescência e da renovação [*Neuwerden*] da técnica é a tendência [histórica] em direção ao dodecafonismo, no qual a oposição entre “a fuga polifônica e a sonata

Ao mesmo tempo, esse movimento traz à consciência possibilidades composicionais que estavam latentes na própria técnica, e que se tornam efetivas na nova prática. Aquilo que Adorno chama de leis de movimento [*Bewegungsgesetze*] do material, portanto, não pode ser lido como um ditado cego, mas como o resultado do enfrentamento das contradições do material musical através da composição de novas obras.⁶³

A passagem ao atonalismo por volta dos anos 1910 é compreendida por Adorno como um momento exemplar desse movimento dialético. Segundo ele, ao perseguir as possibilidades latentes dadas na própria técnica de composição da tradição tonal e levá-las ao limite, a música de Schoenberg confrontou o caráter convencional das regras implícitas dessa tradição, sobretudo a necessidade de afirmação da tonalidade como elemento incontornável para a construção consistente da forma musical. Esse movimento não é arbitrário e alheio às necessidades "puramente musicais de expressão", como quer Krenek, na medida em que efetiva uma tendência da própria técnica de composição legada pela tradição. Além disso, ele não é independente da subjetividade do compositor, uma vez que se torna efetivo apenas no trabalho composicional que se apropria dessas potencialidades latentes e as atualiza na produção de novas obras. *A liberdade subjetiva não é, portanto, abstrata, externa ao trabalho composicional e ao material em sua configuração histórica, mas é imanente a essa configuração.* Contrapondo-se ao argumento de Krenek sobre o primado da expressão – aquela “soberania do espírito criador” [*souveranität des schöpferischen Geistes*] –, Adorno afirma a relação dialética entre liberdade subjetiva e material:

Nada seria mais falso e enganoso do que querer satisfazer uma exigência do tempo que, vista de fora, é abstrata e vazia [...] Nem ajuda a confiar no engenho criativo [*schöpferische Ingenium*] como substituto das demandas do tempo [...]. Ao invés disso, a liberdade do compositor está compreendida [*miteingeschlossen*] na *dialética do material*, e na obra concreta a comunicação de ambos [material e compositor] se realiza de modo preciso, mensurável pela consistência [*Stimmigkeit*] que, por mais incomparável que seja com relação a outras obras de

homofônica” mostrou-se esgotada e foi suprimida (*aufgehoben*) na nova técnica de uma composição com doze sons relacionados entre si, que ligavam contraponto e trabalho temático-motívico.” (HINDRICHS, Gunnar. "Der Fortschritt des Materials". In: KLEIN, R; KREUZER, J; MÜLLER-DOOHM S. *Adorno Hanbuch*. 2. Ed. Berlin: J.B. Metzler, 2019, p. 65.

⁶³ Cf. ADORNO. *Philosophie der neuen Musik*, GS 12, Ed. Cit., 2003, p. 39 (trad. p. 36)

arte, permite decidir sobre o progresso e a reação até em suas menores células.⁶⁴

Haverá oportunidade, na próxima seção, para detalharmos aquilo que Adorno compreende por consistência [*Stimmigkeit*] da obra musical. Por ora, é importante destacarmos o segundo aspecto da mediação do material colocada em evidência nesta passagem. A concepção dialética que Adorno defende em resposta a Krenek afirma não apenas que o material é historicamente mediado, como vimos na seção anterior, mas que há também uma mediação entre liberdade subjetiva e as exigências [*Forderungen*] históricas que se sedimentam no material. Para Adorno, esses dois polos não estão apartados um do outro em mera oposição, tampouco há uma soberania subjetiva “praticamente ilimitada” sobre o material, com afirma Krenek.⁶⁵ É no confronto com essas exigências do material que a liberdade e a espontaneidade subjetivas podem se concretizar. Daí que Adorno afirme que “a liberdade não se encontra à margem da objetividade da obra [...] [pois] tanto mais livre será um autor, quanto mais estreito seja o contato com seu material”.⁶⁶

1.1.4 – Material musical e crítica da sociedade: o caráter de conhecimento [Erkenntnischarakter] da Música Nova

Até este ponto, pudemos observar como o debate com Krenek permitiu que Adorno tonasse explícitos dois pressupostos importantes de sua teoria do material musical: a mediação histórica e a mediação subjetiva. Ainda resta mostrar, no entanto, como esses dois aspectos entram em relação com um terceiro nível de mediação, que vincula a Música Nova e a crítica social.⁶⁷ Se o desenvolvimento do material musical é tomado como parte de um processo histórico de desmitologização da tradição, e se a relação entre sujeito e material passa a ser

⁶⁴ ADORNO, *Reaktion und Fortschritt* [1930], GS17, ed. Cit., 2003, p. 134. E também, mais adiante no texto: “Em primeiro lugar, uma visão que vincula progresso e consistência da obra não nega a liberdade do compositor. Ao contrário, afirma que o lugar dessa liberdade não está além da objetividade da obra, nos atos psíquicos do artista através dos quais ele se aproxima da obra: na liberdade psíquica [subjetiva], uma obra pode, de acordo com sua constituição material, ser completamente desprovida de liberdade, a execução cega de um ditame histórico. Quanto mais próximo o contato entre o autor e seu material, mais livre ele é” (Idem, p. 135).

⁶⁵ ADORNO, Th.; KRENEK, Ed. Cit., 1974, p. 190.

⁶⁶ ADORNO, Th. *Reaktion und Fortschritt* [1930], GS17, ed. Cit., 2003 p. 135.

⁶⁷ Cf. ALMEIDA, J. Ed. cit., 2007, p. 306.

considerada como a tomada de consciência e enfrentamento dos problemas sedimentados no material, é preciso compreender se, e como, a Música Nova pode desempenhar um papel crítico na sociedade capitalista atual. Esse é um dos objetivos do último texto surgido ainda no contexto dos debates com Krenek: *Sobre a situação social da música*, de 1932 (daqui em diante: *SSM*).⁶⁸ Trata-se da primeira publicação de Adorno na revista do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, marcando também um importante ponto de virada na trajetória intelectual do filósofo a partir da aproximação com Horkheimer, que culminará anos mais tarde na parceria em *Dialética do Esclarecimento*.

Em *SSM* Adorno retoma os principais argumentos presentes em *RP*, mas agora colocados em uma chave marxista, em consonância com o materialismo interdisciplinar praticado no Instituto nos anos 1930.⁶⁹ O texto consiste em um programa de trabalho de crítica sociológica da música de amplo escopo, que pretende, além de apresentar um diagnóstico da situação atual da música na sociedade, propor balizas teóricas para a investigação da produção, reprodução e consumo musicais. Para nossos propósitos, interessa sobretudo a seção referente à produção musical, na qual Adorno esclarece a relação entre a Música Nova e a crítica da sociedade, recorrendo à categoria de material.

Logo no primeiro parágrafo desta seção, Adorno afirma uma das teses fundamentais do texto sobre a mudança de função da música na sociedade capitalista. Conforme Adorno, assim como os demais produtos do trabalho humano, o papel da música no capitalismo torna-se “exclusivamente aquele da mercadoria; seu valor é determinado pelo mercado”.⁷⁰ E a primeira consequência dessa tese apresentada em *SSM* é a necessária tradução do processo histórico de desmitologização do material da tradição, discutido em *RP*, à luz da expansão da mercadoria sobre todas as esferas da sociedade. Para Adorno a racionalização do material – característica do processo histórico de desmitologização – está atrelada necessariamente à alienação e reificação da música sob condições sociais capitalistas:

⁶⁸ ADORNO, Th. W. *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* [1932], GS 18, Ed. Cit., 2003, p.729-777.

⁶⁹ Sobre as bases teóricas marxistas do Instituto de Pesquisa Social, cf. JAY, M. *The Dialectical Imagination*, California: Univ. Of California Press: 1996, pp. 171-280 [Capítulo 2].

⁷⁰ ADORNO, T. *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* [1938], GS 18, Ed. Cit., 2003, p. 729.

A dialética do sistema capitalista suprimiu até mesmo essa última imediatidade [*Unmittelbarkeit*] oferecida pela música – em si mesma já uma ilusão, pois nela o equilíbrio entre produção individual e compreensão pela sociedade já estava ameaçado. Desde o *Tristão* de Wagner, tal equilíbrio foi totalmente destruído. Através da absorção total tanto da produção musical quanto do consumo pelo processo capitalista, a alienação [*Entfremdung*] entre a música e os seres humanos tornou-se completa. *Tal processo envolveu certamente a objetificação e racionalização da música, a separação da simples imediatidade do uso, caracterizando-a primeiramente como arte*.⁷¹

Aquilo que na resposta a Krenek fora descrito como processo de desmitologização do material na música ocidental moderna – a evidenciação do caráter de segunda natureza da linguagem tonal e, conseqüentemente, a dissolução dos vínculos míticos obrigatórios das formas musicais e estilos da tradição – é reconsiderado nesta passagem nos termos de um processo de racionalização e reificação do material, consequência do desenvolvimento do próprio capitalismo.⁷² O resultado desse processo é duplo. Por um lado, ele torna possível que a produção musical, como mercadoria, se emancipe da dependência material imediata da tutela da nobreza e da igreja, como foi a norma até o século XVIII, permitindo a constituição da música como esfera cultural autônoma. Como bem sintetiza Gatti a esse respeito, no mercado, os interesses "passam por tantas mediações que o artista escapa a exigências determinadas", como aquelas ligadas à música para a corte ou para o serviço religioso. Para Adorno, "o anonimato do poder do mercado representa o momento em que surgem as condições para a arte seguir regras próprias".⁷³

⁷¹ Idem.

⁷² Nesta modulação, fica evidente a influência da teoria da reificação de *História e consciência de classe* de Lukács, e da apropriação particular do conceito weberiano de racionalização na sociedade moderna presente nesse livro. Sobre tal influência no pensamento estético de Adorno neste período, cf. PADDISON, M., ed. Cit., 1993, p. 121. É importante ressaltar que, se a influência de Lukács para o pensamento de Adorno é evidente, não se pode negligenciar a crítica de Adorno dirigida a *História e consciência de classe*, principalmente com relação à categoria de "totalidade" e da afirmação de um "sujeito da história". Cf. NOBRE, M. Ed. Cit., 1998, p. 61; 85-86.

⁷³ GATTI, Luciano. "Theodor W. Adorno. Indústria cultural e crítica da cultura". In: NOBRE, M. (Org.) *Curso livre de Teoria Crítica*. 3a ed. Campinas: Papyrus, 2011, p. 79 Essa inter-relação entre mercado e autonomia na sociedade burguesa é exemplar em Beethoven: "O Beethoven mortalmente doente, que joga longe um romance de Walter Scott com o grito: 'Este sujeito escreve para ganhar dinheiro' e que, ao mesmo tempo, se mostra na exploração dos últimos quartetos – a mais extremada recusa do mercado – como um negociante altamente experimentado e obstinado,

Por outro lado, esse mesmo processo histórico significou a perda progressiva da *compreensibilidade* da música para o público, na medida em que as bases da própria linguagem tonal da tradição eram minadas pelo desenvolvimento autônomo da composição musical. Para Adorno, se esse processo já se mostrava desde a música de Beethoven, a ruptura com a tonalidade, prenunciada no *Tristão* de Wagner e consumada na Música Nova, confirma a separação entre música e sociedade no capitalismo. No diagnóstico de Adorno, portanto, esses três elementos – racionalização, reificação e alienação – estão conjugados: "a música racionalizada é vítima dos mesmos perigos da sociedade racionalizada. [...] A mesma força de reificação [*Verdinglichung*] que constituiu a música como arte hoje a afasta das pessoas e as deixa apenas com uma aparência".⁷⁴

Esse diagnóstico de que o processo de racionalização e reificação da música resultou, no capitalismo e sob a pressão deste, em um estado geral de alienação entre música e sociedade tem consequências importantes para a compreensão do isolamento e do potencial crítico da Música Nova na teoria de Adorno. A primeira delas é que não se pode pretender reverter tal isolamento apenas a partir da música, como se o processo que produz essa alienação pudesse ser revogado abdicando-se do estado atual do material racionalizado e buscando uma recuperação da imediatidade do material da tradição tonal. Como vimos em *RP*, a crítica ao neoclassicismo se sustenta no argumento de que o processo de desmitologização do material não é arbitrário e não pode ser meramente desfeito pela vontade soberana do compositor. Da mesma forma, Adorno afirma em *SSM* que "a força da reificação não pode simplesmente ser reconvertida à imediatidade sem que se pretendesse regredir a arte a um estado anterior à divisão social do trabalho".⁷⁵ A crítica a todas as variantes da reação musical, dentre as quais o neoclassicismo, é retomada, portanto, na chave da impossibilidade de superar a alienação social da música nova meramente a partir da intenção subjetiva do compositor em dispor do material da tradição, como se o sentido histórico desse material estivesse preservado.

Para Adorno, ao contrário, é preciso reconhecer que a alienação entre música e sociedade é ao mesmo tempo aparente e real, uma vez que é resultado

fornece o exemplo mais grandioso da unidade dos contrários, mercado e autonomia, na arte burguesa". (ADORNO, Th; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*, Ed. Cit. 2006, p. 130.

⁷⁴ ADORNO, Th. W. *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, GS 18, Ed. Cit., 2003, p. 730.

⁷⁵ *Idem*, p. 731.

do próprio processo produção e reprodução da sociedade capitalista, ao qual a Música Nova não está imune. Nessa medida, a pergunta pertinente de um ponto de vista teórico crítico se volta precisamente para o potencial da Música Nova como crítica da sociedade *na situação atual de seu isolamento*, e não na tentativa de contornar ou negar abstratamente esse isolamento. Nas palavras de Adorno, a questão é saber “em que medida a música, uma vez que possa intervir no processo social, poderá intervir *enquanto arte*”.⁷⁶ Tal pergunta conduz novamente à categoria de material musical. Conforme Adorno:

Independentemente das respostas que possam ser dadas, no momento atual a música somente pode apresentar em sua própria estrutura as antinomias sociais que são também as responsáveis por seu isolamento. A música o fará melhor, quanto mais profundamente estiver apta a expressar – nas antinomias de sua própria linguagem – a exigência da situação social [...]. Ela realiza sua função social precisamente quando ela apresenta os problemas da sociedade em seu próprio *material* e de acordo com suas próprias leis formais – problemas que estão contidos nas mais íntimas células de sua própria técnica.⁷⁷

A passagem torna evidente o modo como Adorno atribui uma nova qualificação à mediação do material que ainda não era totalmente clara em *RP*. Se o processo de racionalização (e reificação) na moderna sociedade capitalista é o mesmo que tornou possível o estabelecimento da música como uma esfera autônoma, as antinomias que esse processo engendra no material musical – sobretudo a incompreensibilidade que resulta da dissolução da linguagem tonal da tradição – são também antinomias da sociedade. Dito de outro modo, o isolamento da música em relação à sociedade, que se mostra no material da Música Nova como dificuldades composicionais postas pela dissolução da tonalidade, expressa a alienação social *no interior da própria música*, e não no discurso sobre a música ou na atribuição externa de sua função social.

Para Adorno, portanto, se há potencial crítico na Música Nova, ele deve ser buscado na mediação do próprio material musical. Apenas na medida em que não se deixa determinar completamente pela lógica econômica e se mantém voltada aos problemas imanentes da técnica compositiva, a Música Nova pode

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ idem, p.732

adquirir o que Adorno chamou de *caráter de conhecimento* [*Erkenntnischarakter*] em relação à sociedade. Em outras palavras, se os problemas materiais da música expressam os problemas sociais concretos, também “as soluções musicais encontradas ocupam um lugar análogo ao da teoria social”.⁷⁸

Em *SSM*, a música de Schoenberg e sua escola é considerada progressista não pelo posicionamento político pessoal dos compositores às demandas do mercado, mas porque no trabalho composicional sem concessões sobre os problemas atuais do material musical pós-tonal, a resistência a tais demandas adquire concretude nas próprias obras. O caráter de conhecimento da Escola de Schoenberg se manifesta paradoxalmente na insistência sobre seu isolamento social: autonomia e alienação estão entrelaçadas em um mesmo processo, e é somente insistindo no potencial emancipatório inscrito na primeira, que a música é capaz de trazer à consciência a segunda em um sentido crítico. Dito de outro modo, tanto na música como na teoria social, a crítica à alienação capitalista deve ser compreendida a partir das promessas não realizadas da própria sociedade capitalista – e essas promessas estão inscritas também no material musical. A música neoclássica, por sua vez, embora “reconheça o fato da alienação em seu próprio isolamento”, procura bloquear esse conhecimento “através do recurso a formas estilísticas do passado, que ela vê como libertas à alienação, sem ter em conta que essas formas não podem ser reconstituídas em meio a uma sociedade completamente transformada e a um material totalmente modificado”.⁷⁹

Ainda na chave do caráter de conhecimento da Música Nova, Adorno sustenta que o enfrentamento dos problemas imanentes da própria técnica musical poderia tornar evidente a dimensão ideológica de certas “categorias burguesas”, como a ideia de “personalidade criativa”, de “expressão da personalidade” e de “interioridade”, ao colocar “em seu lugar princípios de construção [da obra]

⁷⁸ Idem. E ainda: “A música que pretenda provar seu direito de viver hoje deve, em certo sentido, ter um caráter de conhecimento [*Erkenntnischarakter*]. Em seu material, ele deve formar puramente os problemas que o material – ele próprio nunca é puramente natural, mas social e historicamente produzido – lhe coloca; as soluções que encontra no processo são como teorias; elas contêm postulados sociais cuja relação com a prática pode ser extremamente mediada [*vermittelt*] e difícil e que de forma alguma podem ser realizadas sem dificuldade, mas que, em última instância, decidem se e como elas são capazes de entrar na realidade social” (Idem).

⁷⁹ Idem, p. 734.

transparentes e racionais”.⁸⁰ Na ruptura representada pelo atonalismo em relação à tradição musical, segundo Adorno, Schoenberg

suprimiu [*hat zur Aufhebung gebracht*] a música expressiva do indivíduo burguês privado, perseguindo apenas suas próprias consequências, e a substituiu por uma música diferente que, embora não tenha funções sociais imediatas e tenha até cortado a última comunicação com os ouvintes, deixa para trás todas as outras músicas da época em termos de sua qualidade musical imanente [...], oferecendo então uma completa construção racional [*rationale Durchkonstruktion*] do material que, por fim, é incompatível com a atual situação da sociedade [...].⁸¹

O que se observa nesta passagem é retomada da objeção de Adorno à concepção de liberdade soberana do compositor sobre o material, já presente em sua resposta a Krenek em *RP*, mas agora em sua ligação explícita com a forma atual da dominação social. A crítica da Música Nova à ideia do artista como sujeito aparentemente livre das determinações histórico-sociais que se sedimentam no material é parte de uma crítica mais profunda à forma de subjetividade burguesa, cuja reificação da consciência é o reflexo da própria sociedade centrada na forma mercadoria. Numa palavra, o aprofundamento da teoria da mediação desenvolvida em *SSM* permite que Adorno recoloca a concepção dialética do material musical como uma forma específica de *práxis*: o enfrentamento dos problemas imanentes do material musical tecnicamente mais avançado pela Escola de Schoenberg é também, de modo mediado, uma crítica progressista ao estado atual da reificação e da dominação social.

Ora, é justamente a complexa relação de mediação entre esses três aspectos – as determinações históricas do material, a liberdade subjetiva do compositor e o caráter de conhecimento da música como parte de uma *práxis* progressista imanente – que caracterizam a teoria dialética do material no primeiro modelo crítico de Adorno. Apesar de relativamente longa, vale a pena citar a passagem de *FMN* na qual encontramos sua formulação mais robusta, resultado e síntese dos três aspectos discutidos até aqui em nosso capítulo. Conforme Adorno:

Como tem a mesma origem do processo social e como está constantemente penetrado pelos traços deste, o que parece

⁸⁰ Idem, p. 733.

⁸¹ Idem, p. 736.

puro e simples automovimento do material se desenvolve no mesmo sentido que a sociedade real, mesmo que as duas esferas já não saibam nada uma da outra e se comportem com recíproca hostilidade. Por essa razão, o confronto do compositor com o material é também um confronto com a sociedade, precisamente na medida em que a sociedade migrou para dentro da obra. [...] Com isso, a imagem do compositor também se modifica. Ele perde aquela liberdade maiúscula que a estética idealista atribui frequentemente ao artista. Ele não é um criador [*Schöpfer*]. A época e a sociedade não o delimitam externamente, mas na rigorosa exigência de exatidão [*Richtigkeit*] que sua composição lhe impõe. O estado da técnica apresenta-se como um problema em cada compasso que ele [o compositor] ousa pensar. Em cada compasso, a técnica, como um todo, exige que ele lhe faça justiça e que lhe dê a única resposta correta admitida naquele momento [...] Mas, para tal obediência, o compositor requer toda desobediência, toda independência e espontaneidade. O movimento do material é a tal ponto dialético.⁸²

1.2 – O critério musical imanente: a categoria de consistência

[*Stimmigkeit*]

1.2.1 – *Material musical e consistência das obras*

A afirmação na passagem que fecha a seção anterior segundo a qual as exigências do material musical se manifestam sempre e tão somente como problemas técnicos a serem enfrentados na composição conduz à pergunta pelo critério que subjaz ao modelo crítico de Adorno. Dado que não se pode mais recorrer aos critérios fornecidos pelas convenções e estilos da tradição tonal, tampouco buscar esses critérios na mera subjetividade do compositor-criador, supostamente liberta da mediação do material, o julgamento a respeito do potencial crítico da Música Nova deve estar ancorado na própria imanência das obras.

Ainda no contexto dos debates da *Anbruch*, Adorno procura estabelecer esse critério objetivo através da categoria de *consistência* [*Stimmigkeit*], mencionada anteriormente. No artigo intitulado *Contra a nova tonalidade* [*Gegen die neue Tonalität* – 1931], por exemplo, Adorno afirma que o caráter historicamente progressista de uma dada obra não se deixa confundir com o uso de

⁸² ADORNO, Th. *Philosophie der neuen Musik*, GS 12 Ed. Cit. 2003, p. 42 (trad. p. 38).

um material aparentemente avançado. Mesmo peças atonais podem adquirir um caráter reacionário se a superfície sonora dissonante apenas disfarça uma construção antiquada, “sem que as consequências composicionais desse material sejam efetivamente levadas em conta”.⁸³ Por essa razão, prossegue Adorno, o julgamento sobre o valor das obras “só pode ser tomado de acordo com a consistência ou inconsistência [*Stimmigkeit oder Unstimmigkeit*] da técnica composicional”.⁸⁴

Por outro lado, a resposta às demandas históricas do material tampouco se reduz às intenções subjetivas do compositor, por mais progressista que se possa considerá-las. Essa resposta deve se manifestar objetivamente no próprio trabalho sobre o material. Segundo Adorno, não é “a visão do compositor sobre o rumo da história nem sua necessidade de expressão subjetiva que permite decidir sobre a escolha dos meios” adequados à composição, sejam eles atonais ou de qualquer tipo, “mas a consistência daquilo que será propriamente composto”.⁸⁵ Daí que Adorno conclua, em *RP*, que

apenas em sua consistência imanente [*immanenten Stimmigkeit*] uma obra se mostra avançada [*fortgeschritten*]. Em cada obra, o material mostra exigências concretas, e o movimento através do qual cada nova obra vem à luz é a *única configuração obrigatória da história para o autor*. Uma obra é consistente se satisfizer plenamente esta exigência.⁸⁶

Essa passagem é particularmente importante para nossos propósitos pois torna evidente, como bem assinala Lucia Sziborsky, que a categoria de consistência é o elo de ligação necessário entre o movimento histórico do material musical e a particularidade das próprias composições em que esse movimento se atualiza.⁸⁷ E isso porque, embora as exigências históricas do material sejam compreendidas na teoria de Adorno como condição de possibilidade para uma música que se pretenda crítica, *é somente na consistência ou inconsistência de obras particulares que se pode julgar sobre o cumprimento dessas exigências*.

⁸³ ADORNO, Th. W. *Gegen die neue Tonalität* [1931], GS 18, Ed. Cit., 2003, p. 99.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ ADORNO, Th.; KRENEK, Ed. Cit., 1974, p. 189.

⁸⁶ ADORNO, Th. W. *Reaktion und Fortschritt* [1930], GS 17, Ed. Cit., p. 134.

⁸⁷ Cf. SZIBORSKY, L. Ed. Cit., 1979, p. 101.

Do modo semelhante, também Paddison ressalta essa conexão necessária entre o material e a categoria de consistência, ao notar que, na teoria de Adorno, "o progresso ocorre no material musical, e não na obra individual, e no entanto o único acesso que temos ao progresso do material é através das obras individuais".⁸⁸ Consequentemente, prossegue Paddison, "toda obra que busque alcançar a *consistência* como resposta às demandas históricas do material se mostrará progressista".⁸⁹ Em uma chave um pouco diversa, Julia Freund vê na relação entre as exigências históricas do material e a consistência das obras particulares um paralelo em relação àquilo que Adorno chamou de "duplo caráter da arte" na sociedade modernidade: se a música, como todas as artes na modernidade, é ao mesmo tempo autônoma e fato social, a categoria de *consistência* corresponderia ao critério imanente do lado autônomo, ou seja, daquele estritamente ligado à técnica musical.⁹⁰

Essa centralidade da consistência como critério imanente é o que se observa também em *FMN*. Logo na introdução, ao discutir o "método" do livro e o critério a partir do qual as duas escolas de composição de Schoenberg e Stravinsky são analisadas, Adorno afirma que não se trata de justificar a crítica filosófica a partir de cima. Segundo ele, o livro procura

determinar e perseguir a ideia de cada um dos dois grupos de fenômenos musicais [das escolas de Schoenberg e de Stravinsky] até que o próprio rigor dos objetos se converta em sua crítica. O método é imanente: *a consistência do fenômeno, num sentido que só pode ser desenvolvido no próprio fenômeno, torna-se o garantidor de sua verdade e o fermento de sua inverdade.*⁹¹

Ora, se o julgamento das obras no modelo crítico de Adorno não pode ser *imediatamente* derivado do estado histórico do material, mas precisa remeter necessariamente à consistência ou inconsistência do próprio fenômeno, podemos nos perguntar sobre o significado estritamente técnico-musical dessa categoria. Quais são os procedimentos composicionais da Música Nova que permitem alcançar uma obra consistente? Como o julgamento do neoclassicismo como

⁸⁸ PADDISON, M. Ed. Cit., 1993, p. 89.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Cf. FREUND, J. Ed. Cit., 2020, p. 19.

⁹¹ ADORNO, Th. W. *Philosophie der neuen Musik*, GS 12. Ed. Cit., p. 34 (trad. p. 30).

tendência reacionária no primeiro modelo crítico de Adorno corresponde a certas inconsistências no nível da própria técnica musical?

Uma indicação valiosa para responder a essas perguntas é fornecida por Guido Kreis, ao afirmar que “o modelo fundamental [*Grundmodell*] de consistência musical de Adorno é o modelo da ‘forma musical dinâmica’, como nos é familiar desde a música clássico-romântica”.⁹² Segundo o comentador, no centro dessa concepção de forma dinâmica está o “princípio de desenvolvimento, que funciona através de opostos, como os de acontecimento e continuação ou de constância e mudança. É precisamente este modelo que também está presente na Segunda Escola de Viena”.⁹³

Seguindo essa pista, a compreensão da categoria adorniana de consistência passa pela centralidade do princípio de desenvolvimento da forma sonata clássico-romântica para a constituição do material da própria música nova. Para nossos propósitos, portanto, a questão que se coloca é como o desenvolvimento pôde ser tomado como modelo para uma construção musical consistente, mesmo em um material novo, ou seja, que já não responde às convenções da tradição tonal. E aqui, como nos indica a passagem de Kreis, a chave interpretativa de Adorno é também aquela do círculo de Schoenberg. Vejamos mais detidamente como isso se mostra em *FMN*.

1.2.2 – A variação em desenvolvimento [*entwickelnde Variation*] como modelo de consistência

Na reconstrução sobre a gênese da música nova presente em *FMN*, Adorno recorre a um argumento – comum às reflexões dos compositores ligados à Escola de Schoenberg – que procura justificar a necessidade histórica do rompimento com a linguagem tonal da tradição. Segundo esse argumento, um dos eixos fundamentais de desenvolvimento da técnica moderna de composição teria sido resultado da expansão coerente de um procedimento imanente à própria tradição musical austro-germânica: a *escrita temática* e o princípio técnico da *variação em desenvolvimento [*entwickelnde Variation*]*. Conforme Schoenberg,

⁹² KREIS, Guido. “Die philosophische Kritik der musikalischen Werke”. In: KLEIN, R; KREUZER, J; MÜLLER-DOOHM, S. *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2ª Edição. Berlin: J. B. Metzler, 2019, p. 87.

⁹³ Idem.

embora a ideia mais geral de se produzir um discurso musical a partir de um tema e suas variações remeta a uma prática anterior ao período barroco,⁹⁴ é primeiramente na música de J. S. Bach e, posteriormente, na consolidação da forma-sonata no classicismo vienense a partir de meados do século XVIII, que a variação em desenvolvimento assume uma função de princípio construtivo por excelência.⁹⁵

De acordo com o esquema convencional tripartido da forma-sonata clássica – exposição, desenvolvimento e reexposição – é na seção intermediária do desenvolvimento que os temas (ou grupos de temas) apresentados na exposição em regiões tonais contrastantes são submetidos a um trabalho de fragmentação, variação e recombinação de seus componentes motivicos mais elementares. O desenvolvimento temático-motívico, além de acirrar dramaticamente o conflito proposto na exposição dos temas, tem por função estrutural encaminhar, de um modo musicalmente compreensível e coerente para a escuta, a resolução desse conflito. Como se sabe, essa resolução só é atingida, de fato, na seção final de reexposição, na medida em que todo material temático é reapresentado na tonalidade principal da peça, gerando a sensação conclusiva para a escuta que a reafirmação da tônica proporciona.⁹⁶

De acordo com a reconstrução histórica feita por Adorno em *FMN*, a partir de Beethoven a seção de desenvolvimento adquire um papel cada vez mais decisivo dentro do esquema formal clássico da sonata. Não apenas porque a elaboração do desenvolvimento se torna significativamente mais extensa e complexa, incluindo modulações para regiões tonais mais afastadas da tonalidade principal da peça, mas principalmente porque é na seção de desenvolvimento que a intervenção do compositor se mostra de modo mais enfático. Pois tudo depende

⁹⁴ Segundo a entrada sobre “variações” do *Grove*, o emprego sistemático do princípio composicional de variação a partir de um tema dado é rastreável na música ocidental ao menos desde o século XIV, embora seja mais comumente encontrado em composições renascentistas do século XVI. (SISMAN, Elaine. “Variations”. *Grove Music Online*. Ed. Deane Root. Acessado em Agosto de 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29050>)

⁹⁵ Cf. SCHOENBERG, A. “New Music, Outdated Music, Style and Idea”. In: *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Leonard Stein (Ed.), Leo Black (trad.) Berkeley: University of California Press, 1984, p. 118.

⁹⁶ Cf. ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton & Comp., 1980, p. 02. Para Rosen (Idem, p. 96), é esse procedimento de dramatização do conflito temático e harmônico e sua resolução, próprio à seção de desenvolvimento, que permite compreender a sonata como mais do que um esquema formal. Trata-se antes de um modo de abordar o material que ressignifica todas as formas musicais correntes a partir do final do século XVIII.

da capacidade composicional de sustentar essa complexidade de variações temáticas e modulações harmônicas sem perder de vista a vinculação formal dos componentes – isto é, a justificação de cada passo do desenvolvimento dentro do jogo tonal no qual se enquadra a sonata. Numa palavra, é na seção de desenvolvimento que a mediação do sujeito autônomo sobre a composição se mostra. Assim, de uma perspectiva materialista como é a de Adorno, a relevância progressiva da seção de desenvolvimento da sonata em Beethoven é a expressão no campo da música da própria consolidação da subjetividade burguesa na modernidade europeia. Conforme Adorno:

a organização musical passa à subjetividade autônoma através do princípio técnico de desenvolvimento. No início, no século XVIII, o desenvolvimento era uma pequena parte da sonata. Depois que os temas eram apresentados e adequadamente estabelecidos [na exposição], eles eram submetidos ao dinamismo à luz da subjetividade. Em Beethoven, no entanto, o desenvolvimento, a reflexão subjetiva sobre o tema que decide seu destino, torna-se o centro da forma no seu conjunto. Justifica a forma, mesmo quando ela é convencionalmente pré-determinada, produzindo-a de novo, espontaneamente.⁹⁷

Esta passagem coloca em evidência como, da perspectiva de Adorno, o princípio construtivo da variação em desenvolvimento se estabelece, já no início da era burguesa, como o núcleo dialético da composição musical na tradição austro-germânica. Pois aquilo que se apresenta na seção de exposição da forma sonata deixa de ser tomado apenas como conflito entre temas e regiões tonais contrastantes, e passa a ser tratado como contradição a ser resolvida. O trabalho temático torna-se o veículo de um processo de reflexão subjetiva que se manifesta objetivamente no próprio material musical. Ao mesmo tempo, a exigência de *consistência* musical dessa reflexão significa que o trabalho temático e a própria forma musical precisam ser agora objetivamente justificados: as relações entre os elementos que o trabalho temático *constrói* devem poder ser remetidas a todo momento, e de um modo musicalmente objetivo, às possibilidades latentes inscritas nos próprios temas antes expostos. Dito de outro modo, a forma musical deixa de ser apenas o resultado do cumprimento de certas expectativas segundo convenções herdadas da tradição, e passa a incorporar também as pretensões do

⁹⁷ ADORNO, Th.. *Philosophie der neuen Musik*, GS 12, Ed. Cit., 2003 , p. 57 (trad. p. 51).

sujeito autônomo de agir segundo regras autoimpostas, de produzir a forma “de novo”, espontaneamente. Em suma, nessa pretensão a liberdade subjetiva do compositor, sua espontaneidade, é posta em relação dialética com a objetividade do material musical.

Segundo Adorno, ainda na esteira de Schoenberg, esse ideal beethoveniano de que a conexão entre os elementos particulares do discurso musical seja ao mesmo *produzida e justificada* através do trabalho temático é levado ao extremo na técnica composicional de Brahms. Pois, se em Beethoven a variação em desenvolvimento temática já ultrapassa seus limites convencionais dentro do esquema clássico da sonata e avançava também sobre a demais seções, como a própria exposição, na música de Brahms tal processo se intensifica sobremaneira, modificando a própria concepção de consistência. A variação em desenvolvimento deixa de ser um procedimento técnico através do qual o compositor manipula temas previamente estabelecidos, e passa a *determinar a lógica de construção de potencialmente todo o material da composição*; não apenas os temas, mas também o material de acompanhamento e de transição. Trata-se do que Schoenberg chamou de ideal de *economia dos meios* da escrita temática: o princípio de que todos os elementos de uma dada composição devem poder remeter objetivamente, e de modo consistente, a uma forma básica [*Grundgestalt*] geradora.⁹⁸

Em seu artigo em defesa do caráter avançado da música de Brahms, Schoenberg fornece um exemplo de como esse ideal de consistência se mostra na composição temática. Na análise do *Quarteto de Cordas, Op. 51 nº 2*, de Brahms, Schoenberg mostra que a construção do tema principal do segundo movimento, por exemplo, pode ser compreendida a partir da técnica de variação em desenvolvimento de seus motivos mais elementares: na Figura 1 A), encontram-se os quatro primeiros compassos desse tema. As letras minúsculas representam os motivos, conforme foram segmentados na análise de Schoenberg. Em B), apresentamos a estrutura intervalar desses motivos, sempre medida em semitons (i.e., “+1” representa a distância de um semitom em movimento ascendente; “-2”, a distância de dois semitons em movimento descendente, e assim por diante).

⁹⁸ Sobre a importância da *forma básica* na linguagem atonal de Schoenberg cf. PERLE, G. Ed. Cit., 1981, Capítulo II. Sobre a relação entre o que Schoenberg chama de ideia musical, forma básica e tema, cf. DAHLHAUS, C. Ed. Cit., 1987, p. 128.

Figure 1 consists of two parts, A and B, illustrating the construction of a musical theme. Part A shows a single melodic line in G major (one sharp) and 4/4 time. The notes are grouped into six motifs labeled 'a' through 'f'. Motif 'a' is a two-note ascending interval. Motif 'b' is a two-note descending interval. Motif 'c' is a four-note ascending interval. Motif 'd' is a two-note ascending interval. Motif 'e' is a four-note ascending interval. Motif 'f' is a two-note ascending interval. Part B shows the derivation of these motifs from a single starting note 'a'. The first staff shows the derivation of motifs 'a' through 'f' from 'a' using intervallic operations: +1, -2, +1, -2, +2, -2, -2, -1, -2, +5. The second staff shows the derivation of motifs 'b'' through 'e'' from 'a' using intervallic operations: -1, +2, -2, -2, -2, -1.

Figura 1 – Análise da construção do tema do *Quarteto de Cordas, Op. 51 nº2*, de Brahms.⁹⁹

Segundo Schoenberg, tomando-se o motivo *a* como a unidade básica da construção do tema, a partir da qual os outros motivos são derivados, tem-se que: *b* é uma variação invertida (descendente) do motivo *a* (ascendente), aumentado em um semitom; *c* é o resultado da justaposição dos motivos *a* e *b*; *d* é um segmento de *c*; *e* é a justaposição de dois motivos *b*, separados por um semitom; *f* é soma total dos intervalos de *e*, mas em direção invertida (ascendente, +5). Além disso, *b'*, *c'* e *e'* representam pequenas variações intervalares dos motivos assinalados pelas mesmas letras.¹⁰⁰

De acordo com Schoenberg, o trabalho temático no *Op. 51* exemplifica a radicalidade do princípio técnico da variação em desenvolvimento na técnica musical brahmsiana. Do ponto de vista da construção do discurso musical, não há idealmente nenhuma nota e nenhuma relação entre notas que não sejam derivadas consistentemente de uma relação precedente; no exemplo acima, nada que não possa ser derivado em última instância do motivo *a* fundamental.

⁹⁹ Adaptado de SCHOENBERG, A. Ed. Cit., 1984, p. 430.

¹⁰⁰ Cf. SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Leonard Stein (Ed.), Leo Black (trad.) Berkeley: University of California Press, 1984, p. 430. Para uma explicação mais pormenorizada sobre essa análise, cf. FRISCH, Walter. *Brahms and the principle of developing variation*. Los Angeles: University of California Press, 1984, p. 6-7.

São duas as consequências desse procedimento. Na medida em que Brahms estende esse princípio a virtualmente todo material da composição – não apenas à construção dos temas, mas à derivação do material de acompanhamento, do material de transição entre as seções etc. –, a técnica da variação em desenvolvimento brahmsiana ligada ao ideal de economia dos meios significa também a oposição a todo elemento musical julgado arbitrário, isto é, a todo ornamento.¹⁰¹ A segunda consequência é que a variação em desenvolvimento se coloca, ao mesmo tempo, como princípio consistente que permite a produção da variedade do material musical sem perder a *unidade* da obra.¹⁰²

Além disso, é importante sublinhar uma vez mais que esse ideal de consistência não significa para Adorno a restrição à liberdade subjetiva do compositor, mas exatamente o oposto. Na medida em que as relações musicais são efetivamente construídas no trabalho temático, e não derivadas de um esquema formal prévio, a consistência musical daí resultante é índice da mediação do sujeito autônomo no material. Dito de outro modo, no trabalho sobre as possibilidades latentes que o material musical objetivamente apresenta, a liberdade subjetiva se efetiva e se sedimenta na construção da obra particular. Conforme Adorno afirma em *FMN*:

Em Brahms, o desenvolvimento, como trabalho temático, tomou conta de toda a sonata. Subjetivação e objetivação se entrelaçam. Dentro da estrutura da tonalidade, ele rejeita amplamente as fórmulas e rudimentos convencionais, e a cada momento produz novamente a *unidade da obra*, em liberdade. Com isso ele se torna, ao mesmo tempo, o defensor da economia [dos meios], que rejeita todos os momentos contingentes da música, e ainda desenvolve a maior variedade a partir de materiais identicamente fixados. Não há mais nada

¹⁰¹ Como lembra Almeida, vem daí a máxima schoenberguiana que vincula a crítica do ornamento ao reconhecimento da necessidade interna da construção musical, e, assim, à verdade das obras: “a música não deve enfeitar, mas ser verdadeira”. Cf. ALMEIDA, J. Ed. cit. 2007, p. 101.

¹⁰² Essa dupla função da variação em desenvolvimento temática fica evidente em uma das definições de Schoenberg (Ed. cit. 1984, p. 397): “A música do estilo melódico-homofônico de composição, isto é, a música com um tema principal, acompanhado por e baseado na harmonia, produz seu material por aquilo que chamo de *variação em desenvolvimento*. Isto significa que a variação de propriedades de uma unidade básica produz todas as formulações temáticas que fornecem fluência, contraste, variedade, lógica e unidade, por um lado, e caráter, ânimo, expressão e toda diferenciação necessária, por outro lado”.

de não temático, nada que não possa ser entendido como uma derivação de algo idêntico, por mais latente que seja.¹⁰³

Pode-se ver como, na reconstrução feita por Adorno, o espraiamento do trabalho temático por toda a forma-sonata em Brahms atualiza um potencial latente do material musical legado por Beethoven. Tal atualização indica a via para a completa superação de um caráter heterônomo e externo da forma musical, dada pela convenção tripartida da forma-sonata clássica, ao mesmo tempo em que repõe a *unidade* da obra que era garantida pela forma convencional, mas agora sobre uma nova base, totalmente mediada pela subjetividade. E o princípio técnico da variação em desenvolvimento é o veículo para tal superação.¹⁰⁴

Todavia, se em Brahms, como se sabe, essa possibilidade aberta não chega a ultrapassar os limites da tonalidade – embora tenha contribuído o processo de saturação e desagregação do sistema tonal que se observou durante decorrer do século XIX –, é justamente a técnica de variação em desenvolvimento brahmsiana que será explorada por Schoenberg como veículo de consistência, mesmo em meio a um material despojado da regulação da tonalidade. Vejamos dois breves exemplos da obra de Schoenberg que colocam esse aspecto em evidência.

Na Figura 2 (A), encontra-se o tema da primeira peça das *Drei Klavierstücke*, op. 11 (1909, *Três peças para piano*), apontada frequentemente na literatura como a obra que inaugura o chamado período atonal na produção musical de Schoenberg. Como se pode observar, a própria constituição interna desse tema é resultado da justaposição de um motivo inicial *a* e sua variação imediata *a'*, no qual o primeiro intervalo (-3) é ampliado em um semitom (conforme se pode ver em C). Em (B), estão os três primeiros compassos da peça, segmentados de acordo com a análise sugerida por Perle.¹⁰⁵ Tomando-se o motivo *a* como a estrutura fundamental, fica evidente como Schoenberg deriva todo o material, incluindo também os acordes de acompanhamento, a partir dessa estrutura – i. e. embora

¹⁰³ ADORNO, Th. *Philosophie der neuen Musik*, GS12, Ed. Cit., 2003, p. 59 (tradução, p. 52).

¹⁰⁴ Conforme Almeida (Ed. Cit., 2007, p. 116): “A forma-sonata em Brahms é “consistente”, mesmo após a derrocada de seus pressupostos, porque ele desenvolve ao máximo o princípio da “variação em desenvolvimento”. A variação dos componentes motivicos é o que constitui o todo, em um desenvolvimento não mais restrito à forma-sonata. O princípio da economia extrema garante a objetividade, ao mesmo tempo em que assegura o domínio subjetivo das alternativas de variação e desenvolvimento dos motivos”.

¹⁰⁵ Cf. PERLE, George. Ed. Cit., 1981, p. 11.

apareçam em variadas configurações, a estrutura intervalar de *b*, *c* e *d*, remete ao motivo *a* (-3,-1), como se pode observar em C.¹⁰⁶

A) Trecho de melodia em 3/4 com motivos *a* e *a'* destacados em amarelo.

B) Trecho de piano com vozes superior, intermediária e grave, com motivos *a*, *b*, *c* e *d* destacados em cores diferentes.

C) Esquema de intervalos para os motivos *a*, *a'*, *b*, *c* e *d*, mostrando suas estruturas intervalares (-3, -1).

Figura 2 - Análise de fragmento dos *Drei Klavierstücke*, op. 11, de Schoenberg

Esse tipo de construção, que se atém à máxima economia, é observada também nas *Fünf Klavierstücke op. 23* (1921-23, *Cinco peças para piano*), obra composta no período de transição entre as fases atonal livre e dodecafônica.¹⁰⁷ Na Figura 3 (A) encontram-se os quatro compassos iniciais da primeira peça. Como no caso do exemplo anterior, é o conteúdo intervalar do motivo inicial *a* – três semitons descendentes (-3) seguidos de um semitom descendente (-1) – que serve de figura básica para a construção da textura polifônica a três vozes. A voz superior é formada pelos motivos *a*, *b* e *c*; a voz intermediária por *d*, *e* e *f*, e a voz mais grave pelos motivos *g* e *h*. Cada um desses segmentos remete, através de pequenas variações internas, à estrutura intervalar do motivo *a*, como se pode verificar no esquema B). Também na dimensão vertical, a mesma estrutura intervalar de *a* aparece no acorde que fecha esse trecho, no quarto compasso (*i*).

¹⁰⁶ Em *a* e *b*, o dobramento de oitavas é desconsiderado para efeitos de análise do conteúdo intervalar dos motivos.

¹⁰⁷ Das cinco peças, apenas a última (*Serenade*) é propriamente composta segundo a técnica dodecafônica.

The image contains two parts, A and B, illustrating a musical analysis. Part A is a piano score for the right and left hands, with nine segments labeled 'a' through 'i' highlighted in various colors. Part B is a single melodic line corresponding to the segments in A, with numerical interval markers below each segment: a (-3 -1), b (-1 +3), c (+1 +3), d (-1 +3), e (+3 -1), f (-1 -3), g (+3 -1), h (+3 -1), and i (+1 +3).

Figura 3 - Análise do fragmento das *Fünf Klavierstücke*, op. 23, de Schoenberg.

Apesar de breves, os exemplos acima permitem mostrar como, através do trabalho temático, Schoenberg pretendeu responder aos problemas do material musical em um momento histórico no qual os esquemas formais da tradição tonal haviam colapsado. Da perspectiva do modelo de Adorno na *FMN*, há ao menos três aspectos importantes a serem destacados a respeito do caráter progressista dessa resposta schoenberguiana. Em primeiro lugar, ao se ater ao princípio da variação em desenvolvimento temática como modelo de construção consistente, mesmo em um material atonal, a música da escola de Schoenberg conseguiu superar a concepção esquemática da forma musical tradicional, sem no entanto abdicar de *um meio consistente de produzir a unidade da obra*. Dito de outro modo, essa unidade é atingida pelas conexões objetivas criadas através da variação de uma forma básica [*Grundgestalt*] temática. No limite, o todo formal é consequência objetiva e consistente dos desdobramentos de uma *identidade* temática posta inicialmente.¹⁰⁸ Isso significa também que, ao contrário da acusação dos

¹⁰⁸ “O que quer que aconteça em uma peça musical não é nada mais do que a remodelação interminável de uma forma básica. Ou, em outras palavras, não há nada em uma peça de música a não ser o que vem do tema, surge dele e pode ser rastreado até ele; para colocá-lo ainda mais severamente, nada a não ser o tema em si” (SCHOENBERG, A. *Linear Couterpoint*.(1935). In *Style and Idea*, Ed. Cit., 1984, p. 290). Podemos adiantar que essa lógica de identidade que subjaz à consistência musical da escrita temática será um dos problemas centrais colocados em questão no modelo crítico tardio de Adorno, como veremos na Parte 2.

compositores neoclássicos – como Hindemith e Casella, como vimos–, a dissolução da tonalidade não resulta necessariamente na recaída no caos de uma música incompreensível e contrária à “ordem natural” da série harmônica. Como lembra Almeida, o procedimento composicional da variação em desenvolvimento permite que “mesmo a renúncia dos meios tradicionais [seja] *legitimada* pela configuração interna da obra”.¹⁰⁹

Em segundo lugar, a resposta schoenberguiana à situação da música depois do colapso da tonalidade é consistente porque é historicamente imanente à própria tradição. Se a técnica da variação em desenvolvimento como trabalho temático já havia sido colocada em primeiro plano a partir de Beethoven e Brahms, o gesto de Schoenberg foi o de levar essa lógica construtiva às últimas consequências, o que significou também uma superação das imposições da tradição tonal através de um princípio cuja origem é essa mesma tradição. Conforme Adorno afirma na *FMN*, “ao assimilar a tendência beethoveniana e brahmsiana, Schoenberg pôde reivindicar para si a herança da música clássica burguesa num sentido análogo àquele em que a dialética materialista se relaciona com Hegel”.¹¹⁰ É assim, como supressão [*Aufhebung*] da tradição, que ao mesmo tempo a ultrapassa e a conserva, que a consistência imanente da música da Escola de Schoenberg mostra-se também o modelo por excelência do movimento dialético do material na *FMN*.¹¹¹

O terceiro aspecto, por fim, diz respeito ao potencial de efetivação da liberdade subjetiva em música: a consistência do princípio da variação em desenvolvimento, como eliminação de todo ornamento, todo elemento arbitrário e não justificado na composição não é hostil ao sujeito; é, antes, uma realização subjetiva (e expressiva) que se sedimenta na própria obra, algo que Adorno denomina em *FMN* de “caráter documental” [*Protokollcharakter*] da técnica musical schoenberguiana.¹¹² A expressão subjetiva se deposita objetivamente através da composição, do trabalho sobre o material que tem por horizonte a máxima clareza

¹⁰⁹ ALMEIDA, J. Ed. Cit., 2007, p. 117, grifo nosso.

¹¹⁰ ADORNO, Th. *Philosophie der neuen Musik*, GS12, Ed. Cit., 2003, P. 59 (tradução, p. 52).

¹¹¹ “A força de conhecimento da música nova, no entanto, legitima-se apenas no fato de não recair no “grande passado burguês”, no classicismo heroico do período revolucionário, mas sim porque ela suprime [*aufhebt*], no plano técnico, a diferenciação romântica e, portanto, [o faz] de acordo com sua própria substancialidade” (Idem).

¹¹² Adorno utiliza essa expressão no sentido de um registro, tal como na expressão psicanalítica de *Traumprotokoll* como registro do sonho. Cf. Idem, p. 45.

e consistência possíveis. É por isso que a expressão subjetiva perde seu caráter meramente individual ao se objetivar na construção da obra concreta. Para Adorno, Schoenberg

extraiu o princípio de expressão do romantismo da tradição [musical] de forma tão precisa que essa expressão adquiriu um caráter de documento. E, assim, a expressão se reverte em seu oposto. Música como documento expressivo [Ausdrucksprotokoll] já não é mais “expressiva” [ausdrücksvoll]. [...] Uma vez que a música fixou precisa e inequivocamente a expressão, seu teor subjetivo se deposita, sob seu olhar, em uma factualidade cuja existência nega seu caráter puramente expressivo. Na atitude documental em relação a seu objeto, a própria música se torna “objetiva” [sachlich].¹¹³

1.2.3 – A inconsistência do neoclassicismo: montagem e pseudomorfose da música em pintura

Os três aspectos mencionados acima, que caracterizam a consistência da música de Schoenberg, permitem compreender também as razões fundamentais para o julgamento negativo de Adorno a respeito da música de Stravinsky em *FMN*. Pois aquilo que se mostra regressivo na tendência neoclássica então dominante não deve ser compreendido apenas como o resultado da afirmação ideológica do material tradicional como mais “imediate” e natural, em comparação com a música atonal e dodecafônica. A *falsidade* do neoclassicismo é, antes de tudo, produto das inconsistências da própria técnica composicional diante dos problemas do material musical emancipado. Como Adorno procura deixar claro em *FMN*, é a oposição à necessidade de uma completa organização musicalmente consistente e racional

que marca procedimentos composicionais como os de Stravinsky e Hindemith como reacionários. E de fato como *tecnicamente reacionários*, mesmo sem levar em conta inicialmente sua posição social. [...] [Trata-se de] um modo sagaz de manipulação de domínios separados do material, em lugar construção conseqüente que subordina todos os estratos do material à mesma lei.¹¹⁴

¹¹³ Idem, p. 53.

¹¹⁴ Idem, p. 57.

Segundo a leitura de Adorno, esse modo de contornar as dificuldades da construção da obra musical consistente através de uma “manipulação de domínios separados” mostra-se, sobretudo, no procedimento técnico da montagem. Trata-se da justaposição de fragmentos musicais relativamente independentes e deslocados temporalmente entre si, cujo resultado é um discurso musical em camadas sobrepostas. Em geral, segundo a prática do neoclassicismo, a ordenação da forma musical se dá segundo esquemas tradicionais, preferencialmente danças barrocas estilizadas, ou mesmo esquemas e estilos da música popular, como o jazz. Em todo caso, um aspecto fundamental é que o esquema formal subjacente resulta distorcido e fragmentado pela justaposição, sobreposição e defasagem dos elementos particulares que compõem a montagem.¹¹⁵

Vejamos um breve exemplo de alguns desses procedimentos em uma das peças centrais de Stravinsky mencionadas por Adorno em *FMN: a Hisoire du soldat* (1918). Nos primeiros compassos do primeiro movimento, a *Marche du soldat*, podemos reconhecer ao menos três elementos musicais dispostos segundo procedimentos da montagem. O primeiro desses elementos é a figura rítmica estilizada de acompanhamento da marcha militar que aparece repetida (em ostinato) por quase todo o trecho no baixo (destacado em amarelo na Figura 4). Pode-se observar que essa figura funciona como uma espécie de motor rítmico que conduz a marcha de um modo quase maquinal, como que independente dos demais eventos musicais que a ele se sobrepõem. Uma característica importante do tipo de distorção dos materiais montados se mostra na ambiguidade tonal dessa figura repetida – embora esteja sugerida uma polarização sobre a nota *Sol*, não há em nenhum momento a afirmação da tonalidade de *Sol maior*, por exemplo.¹¹⁶

¹¹⁵ Para não mencionar as “distorções” e desvios com relação à harmonia tonal tradicional, como o uso de escalas de tons inteiros, acordes por quartas, sobreposição de tonalidades etc.

¹¹⁶ De fato, a melodia fragmentada que será sobreposta a esse ostinato permite indicar que o trecho esteja construído em torno do modo de *Sol lídio*.

1

HISTOIRE DU SOLDAT

GRANDE SUITE

I
Marche du Soldat

IGOR STRAWINSKY
1918

M.M. ♩ = 112

Copyright 1922 by J. & W. Chester, Ltd. J. & W. C. 2080 Tous droits réservés

Figura 4 – Compassos iniciais da *Histoire du Soldat* de Stravinsky (redução para piano).

A essa camada maquinal, apresenta-se sobreposto no compasso 6 um fragmento melódico nos violinos (em azul) que, depois de interrompido imediatamente após seu surgimento, será retomado em uma forma estendida, caracterizando algo como uma melodia principal. Do ponto de vista da técnica da montagem, é relevante o claro deslocamento dessa melodia em relação à camada em ostinato. Em primeiro lugar porque ela se inicia sempre no tempo fraco do

compasso, e sua acentuação é também deslocada em relação ao baixo. Em segundo lugar porque a figuração rítmica dessa melodia se desdobra de modo irregular: conforme as mudanças de compasso de 3/4, 2/4, 3/8 etc.). O resultado é um estranhamento entre uma camada em relação à outra, como se a melodia e acompanhamento estivessem sobrepostos de modo independente e descoordenado entre si.

Por fim, há ainda um terceiro elemento que surge no tempo fraco do compasso 18 (Figura 4, em vermelho). Depois de uma figura rítmica característica da marcha militar repetida e sobreposta ao ostinato do baixo (c. 18-19), há uma espécie de arabesco melódico que interrompe o curso maquinal da música (c. 20-21, em vermelho), apenas para ser retomado logo em seguida (c. 22). Tudo se passa, portanto, como se esse elemento perturbador não surtisse qualquer efeito sobre as demais camadas. A relação entre a melodia principal e essa figura não fica clara e os elementos aparecem apenas como blocos justapostos.

Esse breve exemplo permite mostrar como, da perspectiva de Adorno em *FMN*, a montagem neoclássica se coloca no exato oposto do princípio de consistência musical. Se na construção musical a partir da variação em desenvolvimento temática todos os elementos particulares passam a relacionar-se entre si de um modo consistente e objetivo, a mera justaposição de materiais recortados, independentes, mostra-se arbitrária e sem sentido, pois não se justificam na imanência do discurso. Não se percebe porque uma coisa se segue da outra, na medida em que não se estabelecem derivações e desenvolvimentos. E isso tem consequências para a própria percepção do tempo musical. A construção produzida por variação em desenvolvimento desdobra o tempo de modo imanente, isto é, na própria relação causal que se estabelece concretamente entre os diferentes elementos derivados por variação. A montagem rompe com esse princípio. Uma vez que os elementos não se seguem uns dos outros, o tempo se transforma em um mero curso externo à música. O resultado é uma música que, embora frequentemente apresente elementos repetitivos, como a figura do baixo no exemplo acima (em amarelo), não leva a lugar algum, não progride.¹¹⁷ Esse é o

¹¹⁷ Conforme Adorno, na montagem neoclássica os materiais “deslocados são repetidos incessantemente em vez de – como diria Schoenberg em sua terminologia – deles se extraírem consequências. [...] A regressão de Stravinsky, cuja música almeja voltar a uma etapa anterior [à produção da forma pelo trabalho temático], substitui, portanto, o progresso pela repetição.” (Idem, p. 151).

núcleo do que Adorno chamou de *pseudomorfose* da música em pintura. Ao negar o desenvolvimento, a música se converte de algo dinâmico em algo estático, análogo planaridade pictórica, uma herança do impressionismo de Debussy, segundo Adorno, que Stravinsky radicaliza com o procedimento da montagem.¹¹⁸

Por fim, se a construção consistente de Schoenberg é, como vimos, o lugar por excelência da mediação subjetiva na composição musical – na medida em que a expressividade do sujeito se sedimenta nas relações musicais objetivamente construídas –, a montagem neoclássica implica a abdicação da expressão. Segundo Adorno, o resultado da montagem é, neste ponto, uma reversão de seu próprio princípio: na tentativa negação da suposta arbitrariedade dos excessos expressivos do sujeito musical romântico, que perdurariam na música de Schoenberg, o que a montagem entrega é a arbitrariedade de uma construção pretensamente objetiva, mas subserviente aos modelos formais da tradição impostos externamente. Conforme ressalta Almeida, na *Histoire* esse procedimento ainda é acompanhado por um tipo de distanciamento irônico e paródico com relação às formas tradicionais – o que não escapa à análise de Adorno. Conforme o neoclassicismo se consolida decorrer da década de 1920, no entanto, em peças como *Oedipus Rex* (1927), *Octeto para sopros* (1928) e a *Sinfonia dos Salmos* (1930), a dimensão irônica dá lugar a fixação em um estilo radicalmente anti-expressivo e austero, por vezes monumental.¹¹⁹ Para Adorno, trata-se da consumação do gesto musicalmente regressivo e autoritário, que exprime o autoritarismo político de então, do sacrifício do sujeito em nome de uma objetividade sem sentido e de uma ordem superior abstrata. No neoclassicismo, segundo Adorno, a compreensibilidade da obra

é um fantasma causado pela vaga familiaridade do material mobilizado e pela solenidade exultante do todo, moldura do já estabelecido cheia de reminiscências e triunfos. Na impressão subjetiva do tradicional está precisamente a incompreensibilidade objetiva que silencia todo questionamento da escuta. A obediência cega que a música

¹¹⁸ “A espacialização da música é a evidência de uma *pseudomorfose* da música na pintura; no fundo, sua abdicação. [...] Toda pintura, mesmo a mais abstrata, tem seu *pathos* no que enfaticamente é; toda música pressupõe um devir, e Stravinsky quer subtrair-se disso com a ficção da mera existência. [...] Stravinsky continuou diretamente a concepção espacial plana da música de Debussy; e sua técnica de complexos e até a qualidade dos modelos é debussyniana (Idem, p. 141).

¹¹⁹ Cf. ALMEIDA, Ed. Cit., p. 210-216.

autoritária antecipa corresponde à cegueira do próprio princípio autoritário. A frase atribuída a Hitler, segundo a qual só se pode morrer por uma ideia que não se compreende, poderia ser inscrita sobre o portal do templo neoclássico.¹²⁰

1.3 – A recaída no mito: fetichismo do material e dominação da natureza

A compreensão do vínculo entre a consistência imanente das obras e o potencial crítico da música da escola de Schoenberg poderia sugerir que o modelo crítico de *FMN* seria, sem mais, a reafirmação da dialética do material como movimento histórico meramente progressista, que fundamentaria a crítica às tendências reacionárias do neoclassicismo. Ocorre, no entanto, que este é apenas um dos lados do modelo crítico de Adorno neste período. E isso porque, na medida em que nos aprofundamos na argumentação desenvolvida no livro, muitos elementos dissonantes surgem com relação à mera oposição entre progressismo da escola de Viena e reacionarismo neoclássico. Um dos pontos mais claros de inflexão, nesse sentido, pode ser observado na seção do livro intitulada “Antinomias da música nova”, na qual Adorno pondera que

a transformação dos veículos de expressão em material, processo que segundo Schoenberg se verifica continuamente no curso de toda a história da música, tornou-se hoje tão radical que expõe o problema da própria possibilidade de expressão. O rigor 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.¹²¹

Ora, se a consistência da composição musical na escola de Schoenberg é, como vimos na seção anterior, justamente a manifestação musical imanente de seu potencial crítico, tanto pelo papel histórico de supressão [*Aufhebung*] da tradição tonal, quanto por oposição ao reação neoclássica, como entender essa passagem? Em que sentido aquele caráter documental expressivo, próprio à consistência musical, pode ter se tornado “tão radical, que expõe o problema da própria possibilidade de expressão”?

A resposta passa pelas ambiguidades da avaliação de Adorno sobre o teor crítico da técnica dodecafônica da escola de Schoenberg. Se até o início dos

¹²⁰ ADORNO, Th. *Philosophie der neuen Musik*, GS 12, Ed. Cit., 2003, p. 189 (trad. p. 159)

¹²¹ Idem, p. 27 (trad. p. 25).

anos trinta Adorno sempre havia defendido sem hesitação, ao menos publicamente,¹²² a necessidade histórica do dodecafonismo, baseado em sua teoria do desenvolvimento progressista do material, a análise presente em *FMN* é muito mais rígida. E isso se mostra de modo mais evidente no comentário à obra tardia de Anton Webern, na qual Adorno identifica, pela primeira vez, aquilo que denominou *fetichismo da série*. Conforme Adorno, as últimas peças de Webern

são esquemas de séries [dodecafônicas] traduzidas em notas. Ele quer abolir a diferença entre a série e a composição e o faz através de uma seleção especialmente engenhosa da série. [...] A autoproclamada lei da série é verdadeiramente fetichizada no momento em que o compositor deposita sua fé na suposição de que essa lei tem um sentido em si mesma. Nas *Variações para piano* [op. 27] e em seu *Quarteto de cordas op. 28*, o fetichismo da série é gritante.¹²³

Para Adorno, se é certo que a técnica dodecafônica tenha surgido da mesma exigência de consistência perseguida no período atonal de Schoenberg, ou seja, na busca pela máxima conexão entre os elementos particulares da forma musical – através da técnica de variação em desenvolvimento –, e da eliminação de todo ornamento segundo o princípio de economia, o que ocorre nas obras tardias de Webern é uma *reversão do teor crítico dessa exigência*. Ao levar às últimas consequências a busca por construir o máximo de relações possíveis na pré-ordenação serial do material, o dodecafonismo de Webern acaba por tomar essa mesma organização como fim em si mesmo, ou seja, como a própria construção da forma musical. Dito de outro modo, o que se observa em peças como as *Variações para piano Op. 27* (1936) é a passagem direta da ordenação dodecafônica da série de notas à construção da peça, sem a mediação subjetiva da composição. Para Adorno, nessas peças tardias, Webern meramente “executa a técnica dodecafônica e não mais compõe”.¹²⁴

Dessa forma, vê-se como aquele impulso emancipatório observado no desenvolvimento histórico do material até o rompimento com a tonalidade e o surgimento da música nova reverte-se, na figura mais avançada da técnica

¹²² Como mostra o estudo de Almeida, as hesitações de Adorno quanto a certos aspectos da técnica dodecafônica surgem já nos anos 1920, embora sempre de modo reservado e restrito a um círculo de amigos, como mostra a correspondência com Berg, por exemplo. Cf. ALMEIDA, J. Ed. cit. 2007, p. 256.

¹²³ ADORNO, Th. *Philosophie der neuen Musik*, GS 12, Ed. Cit., 2003, p. 107 (tradução p. 91).

¹²⁴ Idem, p. 106 (trad. p. 90).

dodecafônica, em uma nova forma de dominação. O fetichismo da série, também referido por Adorno por vezes como fetichismo do material [*Materialfetischismus*],¹²⁵ é resultado do dodecafonismo elevado a sistema, marca daquilo que caracteriza a *dominação da natureza* na música. Segundo Adorno:

Um sistema de dominação da natureza em música [*musikalische Naturbeherrschung*] é o resultado [do dodecafonismo]. Ele responde ao antigo desejo que emerge da pré-história burguesa: capturar todos os sons e dissolver a mágica da música na razão humana. [...] A disposição consciente do material musical é tanto a emancipação da humanidade da coerção da natureza quanto a subordinação da natureza aos propósitos humanos [...]. Mas foi o momento opressivo da dominação da natureza, que se volta contra a autonomia do sujeito e contra a própria liberdade, que se consumou em nome da dominação da natureza. O jogo aritmético da técnica dodecafônica e a coerção que ele exerce é remanescente da astrologia [...].¹²⁶

O trecho torna evidente a afinidade para com o diagnóstico da constelação conceitual de *Dialética do esclarecimento*, indicando com precisão o sentido da afirmação de Adorno da *FMN* como excursão ao livro escrito com Horkheimer. A reversão da dominação da natureza contra a “autonomia do sujeito e contra a própria liberdade”, mencionada neste trecho, é claramente relacionada à tese da dominação externa da natureza que se realiza também como dominação da natureza interna.¹²⁷ Além disso, a alusão de que a técnica altamente racionalizada, “aritmética”, do dodecafonismo seja remanescente da “astrologia”, evidencia o princípio mítico que subjaz ao esclarecimento, cujo instrumento é justamente a ciência matematizada e o número.¹²⁸ Mas o que chama mais atenção para nossos propósitos aqui é a tentativa de Adorno de compreender o *sistema* de dominação da natureza como resultado um processo histórico-musical, cuja origem se dá, como no livro de 1947, na “pré-história burguesa” – embora, aqui, a “pré-história” musical signifique o momento anterior a Bach, na figura do compositor franco-flamengo Josquin des Prez (1450-1521)¹²⁹, e não a Odisseia de Homero.¹³⁰

¹²⁵ Idem p. 87. (trad. p. 75)

¹²⁶ Idem, p. 65-66 (trad. p. 57)

¹²⁷ ADORNO, Th.; HORKHEIMER, M. Ed. Cit., 2006, p. 43.

¹²⁸ Idem, p. 20.

¹²⁹ ADORNO, Th. *Philosophie der neuen Musik*, GS 12, Ed. Cit., p. 66 (trad. p.57).

O que essa tentativa indica é uma tensão entre a teoria dialética do material como “progresso coerente da música”, tal como fora construída desde os debates da *Anbruch* no início dos anos 1930 e que se consolida no modelo crítico de *FMN*, como vimos, e o diagnóstico de reversão do esclarecimento na sociedade capitalista moderna em um novo mito. Se o progresso do material era explicado nos termos de uma racionalização e reificação, refletindo o mesmo processo na sociedade capitalista burguesa, tudo indica que aqui Adorno está procurando um modo de compreensão que não se limita nem a esse período histórico nem pode ser suficientemente compreendido nos termos da racionalização e reificação, tal como na apropriação da teoria marxista em voga no *Instituto* na década de 1930.

Essa interpretação está de acordo com aquela apresentada por Marin e Nobre, no artigo em que tratam da especificidade do modelo crítico proposto na *Dialética do Esclarecimento*. Segundo os autores, ao contrário do modelo do materialismo interdisciplinar proposto por Horkheimer nos anos 1930, no novo arranjo teórico da *Dialética do Esclarecimento* a economia política perdera sua posição central.¹³¹ Um dos índices dessa perda de centralidade se mostra, segundo os autores, na própria constelação conceitual utilizada seja na “apropriação do processo de racionalização weberiano, sem sua concepção multidimensional da racionalidade”, seja na apropriação do conceito de reificação lukacsiano, “sem a correspondente aceitação de sua limitação histórica ao capitalismo e da noção de totalidade capaz de explicá-lo”.¹³²

Mas se este é o caso, se o “progresso coerente da música” é entendido de outra forma; se não se restringe mais apenas ao processo de racionalização da música iniciado no período burguês e passa a ser entendido como um processo mais amplo –como aquele que vai do “desejo antigo” da “pré-história burguesa” de dominação da natureza musical e chega à técnica dodecafônica como dominação da natureza que se volta contra o sujeito –, é compreensível que também as “antinomias” engendradas por ele sejam modificadas. As antinomias sociais refletidas no material musical eram compreendidas, como vimos, como alienação

¹³⁰ Como no primeiro excurso da *Dialética do Esclarecimento* “Ulisses ou Mito e Esclarecimento”. Cf. ADORNO; HORKHEIMER, Ed. Cit., 2006, p. 47-70.

¹³¹ Cf. NOBRE, M; MARIN, I. , “Uma nova antropologia. Unidade crítica e arranjo interdisciplinar na *Dialética do Esclarecimento*”. In: *Cadernos de Filosofia Alemã*, No. 20, 2002, p. 106. A partir daqui seguiremos de perto as teses desenvolvidas nesse artigo sobre a especificidade do modelo crítico da *Dialética do Esclarecimento*.

¹³² Idem, p 117.

entre música e sociedade, resultante do desenvolvimento do capitalismo. No entanto, no “mundo administrado” caracterizado em *DE*, o isolamento entre música nova e sociedade parece ser de outra ordem, como atesta a passagem citada anteriormente na qual Adorno afirma que o processo de transformação dos “veículos de expressão em material se tornou *hoje* tão radical, que expõe o problema de sua própria *possibilidade* de expressão”.¹³³

Da mesma forma, se a mediação do material significa que as obras musicais expressam e refletem a sociedade; e se a sociedade, segundo o diagnóstico de tempo presente da *Dialética do Esclarecimento*, se caracteriza pela “autodestruição do esclarecimento” e na dominação pela “razão instrumental”, parece plausível que a tensão entre a teoria do progresso do material e o diagnóstico de 1947 assumam um caráter aporético no modelo crítico da *FMN*. Dito de outra forma, o próprio movimento dialético do material, portador do potencial crítico da música nova, torna-se também expressão da dominação social no mundo administrado. Daí que Adorno afirme, na *FMN*, que:

ao realizar a *Aufklärung* total em si mesmas, independentemente da ingenuidade rotineira dos empreendimentos culturais, essas obras [da música nova] não apenas se tornam radicais por sua verdade como antítese ao controle total desses processos, *mas ao mesmo tempo se assemelham à estrutura essencial daquilo que elas se contrapõem, contrariando suas próprias intenções*.¹³⁴

E também:

A música não conformista não está imune a esse processo de dessensibilização do espírito, esta dos *meios sem fins*. Certamente, em virtude de sua antítese em relação à sociedade, ela protege sua verdade social, mas isso, por sua vez, também a faz perecer.¹³⁵

Ora, como conceber algum potencial crítico na Música Nova dada a aporia que se estabelece na tensão entre o movimento dialético imanente do material e a dominação da natureza que dele resulta? Dito de outro modo, como pensar ainda em termos de “progresso e reação” dentro do diagnóstico mais amplo da *Dialética do Esclarecimento*? De fato, a afirmação de um potencial crítico da

¹³³ ADORNO, T. *Philosophie der neuen Musik*, GS 12, Ed. Cit., p. 27 (trad. p. 25).

¹³⁴ Idem, p. 24 (trad. p. 22).

¹³⁵ Idem, p. 28 (trad., p. 26).

escola de Schoenberg, tal como se mostrava, por exemplo, em *Sobre a situação social da música* nos anos 1930 – seu “caráter de conhecimento” da sociedade e sua capacidade “invalidar categorias da arte burguesa” – parecem agora inconcebíveis. Em face do diagnóstico de reversão do domínio do material em dominação da natureza e na conseqüente eliminação da subjetividade, a possibilidade de se falar em “progresso” em música se reduz radicalmente à sua função de antítese social, sem qualquer indício de um potencial crítico transformador, por mais mediado que seja. Conforme Adorno:

A música de vanguarda não tem outro recurso senão persistir em seu próprio enrijecimento, sem concessão alguma a esse elemento humano que, na ocasião em que continua exibindo sua simpatia, reconhece aquela como máscara de inumanidade. A verdade dessa música parece residir na ausência organizada de qualquer sentido, pela qual ela repudia todo o sentido da sociedade organizada – [...] – ao invés de ser capaz de por si mesma dar qualquer sentido positivo. Sob as condições presentes, a música é limitada à negação determinada.¹³⁶

O isolamento e enrijecimento da música nova é, no contexto da dominação da natureza, o reflexo do esclarecimento total da sociedade administrada no interior do próprio material musical. E, no entanto, é ao mesmo tempo índice de sua verdade social e razão da posição radicalmente não conformista que a Música Nova assume ao perseguir tão-somente os problemas técnico-imanentes do material musical, sem qualquer concessão às exigências heterônomas. Dessa forma, portanto, a aporia presente no modelo crítico da FMN é explicada, por um lado, pela impossibilidade de abdicar ao progresso do material – à técnica musical em seu estado mais avançado de racionalização – e, ao mesmo tempo, pela necessidade de denunciar tal racionalização como a forma atual da dominação social no mundo administrado. Ao encerrar o capítulo sobre Schoenberg, Adorno afirma que “a alienação inerente à consistência da técnica artística é também a que produz seu teor [*Gehalt*]” de verdade, uma vez que “ilumina a falta de sentido do mundo”.¹³⁷ Nesse sentido, a música nova é a “verdadeira mensagem na garrafa” lançada ao mar. É com esse modelo crítico que Adorno enfrentará a situação da música nos início dos 1950. Resta saber, no

¹³⁶ Idem.

¹³⁷ Idem, p. 126 (trad. p. 107).

entanto, se os jovens compositores de Darmstadt navegam pelos mesmos mares que Schoenberg.

Capítulo 2

Os debates de Darmstadt: limites do modelo crítico de *FMN*

"É realmente uma infelicidade que se escreva os livros sempre cedo demais; se hoje eu escrevesse a Filosofia da Música Nova, eu poderia fazê-lo de forma bem diferente do que há dezessete e depois há nove anos; embora, novamente, eu não saiba se afinal seria de todo capaz escrevê-la hoje"

Carta de Adorno a Heinz-Klaus Metzger, 28/02/1957.¹³⁸

Qual a relevância de Darmstadt nos escritos musicais de Adorno?

Se no capítulo anterior procuramos reconstruir aquilo que para nós constitui o núcleo do modelo crítico de *FMN* – a tensão interna entre o progresso do material musical e o fetichismo dele resultante –, nos voltamos agora para o momento em que essa tensão atinge seu limite no quadro dos escritos musicais adornianos. Trata-se da recepção extremamente negativa por Adorno, no início da

¹³⁸ TWAA Br_1005 [Es ist ja ein Unglück, daß man seine Bücher immer zu früh schreibt; wenn ich heute die „Philosophie der neuen Musik“ schreibe, könnte ich sie ganz anders schreiben als vor siebzehn und dann vor neun Jahren; obwohl ich dann wieder nicht weiß, ob ich sie heute überhaupt schreiben könnte]. Ao mencionar os intervalos de dezessete e de nove anos, Adorno se refere à data de redação de cada um dos dois capítulos do livro: o capítulo sobre Schoenberg fora concluído em 1940, ao passo que o capítulo sobre Stravinsky foi escrito em 1948.

década de 1950, do serialismo integral da jovem geração da Escola de Darmstadt,¹³⁹ e do debate desencadeado por essa recepção.

Para Adorno, se na geração de Schoenberg o fetichismo latente da técnica dodecafônica era ainda contraposto a uma necessidade expressiva do sujeito composicional – mesmo que essa necessidade redundasse no isolamento radical da Música Nova, como vimos no final do capítulo anterior –, a passagem ao serialismo integral significou também eliminação completa dessa contraposição. O espraiamento do princípio de organização serial a todas as dimensões da composição representou uma racionalização do material musical em um nível sem precedentes, e, na visão de Adorno, culminou na renúncia à promessa de liberdade que animou a Música Nova em sua origem. Nos termos do modelo crítico de *FMN*, portanto o serialismo integral é o ponto de chegada da reversão do progresso do material em seu oposto – a confirmação do diagnóstico totalizante de *Dialética do Esclarecimento* que, ainda que em estado de aporia, permaneceu inconcluso no livro de 1949, como vimos no capítulo anterior.

Essa avaliação de Adorno, explicitada sobretudo na conferência *O Envelhecimento da Música Nova*, sobre a qual nos deteremos a seguir, suscitou fortes reações por parte da jovem geração de Darmstadt. A mais consequente delas foi a publicação em 1957 de um ensaio polêmico escrito pelo jovem crítico musical Heinz-Klaus Metzger em resposta a Adorno, dando início a um debate intenso que se desdobrou não apenas publicamente, em textos e palestras, mas principalmente, como veremos, na correspondência privada entre os autores.

Embora parte significativa da literatura secundária refira-se ao debate com Metzger como um momento relevante para compreensão da posição de Adorno diante da nova produção musical do pós-guerra, a avaliação a respeito das consequências desse debate para o quadro mais amplo dos escritos musicais adornianos está longe de alcançar um consenso. Grande parte das interpretações afirma que, se o debate com Metzger exigiu o recuo de parte da crítica presente na conferência de Adorno com relação ao serialismo, principalmente no que diz respeito a compositores como Boulez e Stockhausen, isso não representou uma

¹³⁹ É importante lembrar que a expressão “Escola de Darmstadt”, embora consagrada na literatura para se referir à produção de Stockhausen, Boulez, Nono e Maderna nos anos 1950, dentre outros, não deixa de ser redutora diante das diferenças estéticas e técnicas no interior dessa produção. Sobre isso, cf. IDDON, Martin. “Darmstadt Schools: Darmstadt as a plural Phenomenon”. *Tempo* 65 (256), 2011, pp. 2-8.

mudança significativa quanto à teoria adorniana. Pelo contrário, tanto a crítica ao serialismo integral quanto o debate com Metzger não teriam sido mais que uma ocasião para aprofundar aquilo que Adorno já havia “previsto” nos anos 1940.¹⁴⁰

É interessante notar que a exceção a esse tipo de interpretação não venha de leituras sistemáticas e filosóficas dos escritos musicais adornianos, mas da musicologia – o que nos parece mais coerente com a perspectiva teórico-crítica do próprio Adorno, na medida em que a musicologia tende a priorizar o repertório como ponto de partida para a reflexão teórica, e não o inverso. Nessa chave, comentadores como Borio, Iddon, Linke e Urbanek, por exemplo, enfatizam, de maneiras distintas, as descontinuidades trazidas pela música serial em relação à geração anterior, e o modo como o debate com Metzger em torno do *Envelhecimento* trouxe essas descontinuidades à tona. De nossa perspectiva, isso ficou ainda mais evidente no contato com o material não publicado sobre esse período, sobretudo a correspondência de Adorno com Metzger e com os compositores de Darmstadt a que tivemos acesso em nosso estágio de pesquisa no *Theodor W. Adorno Archiv* [TWAA] em Berlim.

Perseguindo essa linha interpretativa, portanto, nosso objetivo no presente capítulo é apresentar os principais aspectos do debate sobre o envelhecimento de modo a refletir sobre seu impacto sobre quadro mais amplo dos escritos musicais adornianos. *Nossa hipótese é a de que, nesse debate, Adorno não apenas é levado a rever posições sobre a música do pós-guerra, como também a refletir sobre os limites das categorias teóricas mobilizadas em FMN e no Envelhecimento diante do novo material, o que significa também reconhecer os limites do primeiro modelo crítico.* Nas seções que seguem, partiremos (em 2.1) de uma análise dos argumentos mobilizados por Adorno no *Envelhecimento*, cotejados com comentários breves analíticos de procedimentos do serialismo integral. Em seguida (em 2.2), buscaremos reconstruir o debate

¹⁴⁰ Zuidervaart (Ed. Cit., 1991), Sziborsky (Ed. Cit., 1979), Paddison (Ed. Cit., 1993) e Hullot-Kentor (Ed. Cit., 2006) não mencionam ou mencionam apenas marginalmente o debate com Metzger. Zagorski (Ed. Cit. 2020) e Freund (Ed. Cit., 2020) consideram esse debate como algo relevante na recepção do serialismo, mas que não teve grande influência na teoria posterior de Adorno. Esse tipo de interpretação conduz, no limite, à tese de que os escritos dos anos 1960 de Adorno não são mais que uma “metateoria” de *FMN* – como para Mahnkopf (Ed. Cit., 1998). Voltaremos à discussão desse tipo de interpretação no próximo capítulo.

travado entre Adorno e Metzger, recorrendo tanto às intervenções públicas, quanto ao material de arquivo.

2.1 – O Envelhecimento da Música Nova

2.1.1 – Adorno em Darmstadt: serialismo integral como ‘experiência fundamental’ do envelhecimento

Em novembro de 1949, pouco depois da publicação de *FMN* e do retorno definitivo de Adorno à Europa após de quinze anos de exílio, Wolfgang Steinecke, idealizador e diretor do recém instituído Festival para Música Nova da cidade de Darmstadt, recebeu uma carta do compositor René Leibowitz sugerindo o nome de Adorno para o integrar quadro de palestrantes do evento. Introdutor do dodecafonismo no cenário musical francês do pós-guerra e, em grande medida, responsável pelo renovado interesse na obra de Webern nesse contexto – o que é relevante para os problemas tratados neste capítulo, como veremos –, Leibowitz correspondia-se com frequência com Adorno ao menos desde 1946.¹⁴¹ Segundo o que podemos saber a partir dessa correspondência, foi Leibowitz o primeiro músico com quem Adorno se encontrou na Europa após seu exílio, na parada que fez em Paris antes de seguir para Frankfurt naquele ano de 1949. E foi desse encontro que surgiu a ideia de reintroduzir o filósofo recém chegado à vida musical europeia através de Darmstadt.

A indicação teve o efeito esperado. Em maio de 1950 Adorno foi convidado por Steinecke para participar pela primeira vez do festival.¹⁴² O ciclo de palestras proferidas por ele na a edição daquele ano, como o tema “Critérios da Música Nova” [*Kriterien der neuen Musik*]¹⁴³, sugerido pelo próprio Steinecke, deu

¹⁴¹ Conforme se pode verificar na correspondência entre Adorno e Leibowitz (TWAA Br 0877).

¹⁴² Cf. ADORNO, Theodor W. *Kranichsteiner Vorlesungen. Nachgelassene Schriften (IV) Band 17*. Orgs. Klaus Reichert e Michael Schwarz. Berlin: Suhrkamp, 2014, p. 640.

¹⁴³ Este será o mesmo título usado por Adorno no ciclo de conferências de 1957, que marca, da nossa perspectiva, o primeiro movimento em direção ao modelo da música informal, como veremos na Parte 2.

início a uma longa série de nove participações de Adorno nas edições do festival entre as décadas de 1950 e 1960.¹⁴⁴

Surgidos no quadro mais amplo de esforço para a desnazificação e reconstrução da Alemanha, os *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* (*Cursos Internacionais de Verão para Música Nova*) de Darmstadt tiveram sua primeira edição em 1946. Seu objetivo inicial foi, a um só tempo, restituir o lugar da música de vanguarda dentro da vida musical alemã, que fora banida em razão da política cultural nazista, e promover o encontro das novas gerações de compositores em um fórum internacional permanente. Tal objetivo é expresso pelo próprio Steinecke no discurso de abertura da primeira edição do festival:

Durante doze anos, uma política cultural criminosa roubou a vida musical alemã de suas principais figuras e sua continuidade. Hoje, as fronteiras estreitas que fecharam a vida musical alemã por uma década caíram. As possibilidades para o desenvolvimento livre foram devolvidas para nós. Apenas quando o nosso novo sangue musical entra em contato com as verdadeiras forças criativas do nosso tempo pode-se renovar, de modo frutífero, a vida musical alemã. É a partir do reconhecimento desta necessidade que os *Ferienkurse für Neue Musik* foram concebidos.¹⁴⁵

Nesse contexto de reconstrução da Alemanha, o trabalho de Adorno atraiu rapidamente o interesse dos círculos da nova geração da Música Nova, não apenas por sua reconhecida proximidade com a Escola de Schoenberg, mas sobretudo pela ampla recepção de *FMN* logo após sua publicação. Segundo Paddison, o impacto do livro era evidente já nos primeiros anos da década de 1950, incluindo “relatos de compositores que aprenderam alemão apenas para ler o texto em sua versão original”.¹⁴⁶ Sua autoridade musical tornou-se a tal ponto reconhecida que, em 1951, em sua segunda participação em Darmstadt, Adorno foi convidado a substituir o próprio Schoenberg – que viria a falecer naquele mesmo ano – na condução do “Grupo de trabalho para a composição livre”,

¹⁴⁴ As nove participações de Adorno ocorreram nos anos 1950, 51, 54, 55, 56, 57, 61, 65 e 66; dessas, quatro foram publicadas recentemente: *Der junge Schönberg* (1955); *Schönbergs Kontrapunkt* (1956); *Kriterien der neuen Musik* (1957); *Vers une musique informelle* (1961) e *Funktion der Farbe in der Musik* (1966). Cf. Idem. Para uma breve reconstrução de cada uma das nove participações, cf. ainda o *Editorische Nachbemerking* do mesmo volume.

¹⁴⁵ Steinecke apud. IDDON, M. *New music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2013, p. 24.

¹⁴⁶ PADDISON, M. Ed. Cit., 1993, p. 265.

exclusivamente dedicado à execução e debate de composições dos jovens músicos participantes do festival.

O contato de Adorno com a música da nova geração, no entanto, foi marcado por uma polêmica envolvendo Karel Goeyvaerts e Karlheinz Stockhausen. Aos vinte e três anos de idade, Stockhausen fazia sua primeira participação em Darmstadt, e seu contato com a música do belga Goeyvaerts naquela edição, apenas alguns anos mais velho que ele, foi fundamental para o desenvolvimento do que ele chamaria depois de “música pontilhista” [*punktuelle Musik*], conhecido também nos círculos de Darmstadt por “serialismo integral”.¹⁴⁷ Apesar de longa, vale a pena citar passagem na qual Stockhausen relembra, em 1971, o episódio envolvendo Adorno:

Nos Cursos de Música Nova de Darmstadt, em 1951, Goeyvaerts e eu tocamos sua Sonata para piano [...] durante o seminário aberto de composição; ela foi atacada violentamente por Theodor Adorno. Na época, Adorno era considerado uma autoridade sobre o movimento de vanguarda: ele tinha acabado de escrever *Filosofia da Música Nova* e nesse livro havia literalmente destruído Stravinsky, colocando-o como reacionário, Schoenberg sendo o único que aceitava. [...] [Adorno] atacou a música de Goeyvaerts, dizendo que estava apenas em um estado preliminar, não totalmente composta, mas era só um esboço para uma peça que ainda seria escrita. O segundo movimento dessa sonata era de fato “música pontilhista” [*punktuelle Musik*]: apenas notas isoladas. [...] Adorno não conseguia entendê-la de modo algum. Ele disse: “não há desenvolvimento motivico”. Assim fiquei lá no palco de calças curtas, parecendo um colegial, e defendi essa peça porque o belga não sabia falar alemão. Eu disse: “mas, professor, você está procurando uma galinha em uma pintura abstrata”.¹⁴⁸

Para além do aspecto meramente anedótico, essa breve reconstrução do encontro polêmico de Adorno com a música da jovem geração de Darmstadt é crucial para nossos propósitos porque está na base do que o filósofo chamou de “experiência fundamental” [*Grunderfahrung*] com o serialismo integral, sobre a qual ele retornaria com frequência seus escritos tardios. Seu principal resultado foi a consolidação de um diagnóstico profundamente negativo a respeito da música

¹⁴⁷ MACONIE, Robin. *Stockhausen. Sobre a Música. Palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie*. Trad. Saulo Alencastre. São Paulo: Madras, 2009, p. 46-47.

¹⁴⁸ Idem.

de vanguarda do pós-guerra, que culminou na formulação da já mencionada conferência *O envelhecimento da Música Nova*, transmitida pela primeira vez em 1954 na rádio SDR-Stuttgart. Dois anos depois, Adorno escolheu essa conferência como o texto que encerra a coletânea *Dissonâncias. Música no mundo administrado*, o que, a nosso ver, parece uma escolha ao mesmo tempo precisa e sintomática. Pois assim como na *Dialética do Esclarecimento*, o diagnóstico de Adorno no *Envelhecimento* revela-se a confirmação de que a dominação atinge todas as esferas, incluindo a música de vanguarda e seu material. Ao contrário da geração de Schoenberg, o serialismo de Darmstadt selou uma integração sem falhas ao mundo administrado.

2.1.2 – A vitória de Pirro do dodecafonismo: três aspectos do envelhecimento

O ponto de partida da análise de Adorno no *Envelhecimento* é justamente a comparação da situação da composição musical no pós-guerra com aquela que vigorou entre as décadas de 1920 e 1940. Se naquele período o que se observou foi a consolidação das várias faces do neoclassicismo e da nova objetividade como tendências dominantes por oposição aos experimentos com o material musical avançado, que ficaram restritos ao círculo de Schoenberg, a situação na Europa em reconstrução do pós-guerra era bastante distinta. Embora ainda surgissem novas obras que recorriam a um material tonal e às formas tradicionais – não apenas novas peças de compositores neoclássicos como Hindemith, mas também de parte da produção da jovem geração, como Hans Werner Henze e Gottfried Michael König –, tornou-se evidente uma mudança de situação. O neoclassicismo, antes tendência hegemônica, deu lugar ao interesse crescente da nova geração pela técnica composicional da Escola de Schoenberg e pela música pós-tonal.¹⁴⁹

Ao contrário do que se poderia imaginar à primeira vista, no entanto, Adorno afirma em sua conferência que essa mudança não resultou em algo necessariamente positivo. Do fato do neoclassicismo ter se tornado menos relevante para os jovens compositores de Darmstadt, e de que esses

¹⁴⁹ Sobre a presença de obras em estilo neoclássico nos anos iniciais de Darmstadt e seu posterior declínio, cf. BORIO, G; DANUSER, H. (Org.) *Im Zenit der Moderne. Die Internationale Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946-1966*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997.

compositores tenham se guiado pelos desenvolvimentos técnicos da Segunda Escola de Viena, não se seguiu que a música produzida pela nova geração tenha adquirido um caráter progressista, no sentido crítico-emancipatório do termo. Segundo Adorno, a vitória do dodecafonismo como tendência predominante no cenário musical do pós-guerra e o declínio da “reação” musical não resultaram em um estado de maior liberdade artística, mas apontaram na direção oposta. Entender como isso foi possível, exige, portanto, uma mudança de foco da própria crítica. Segundo Adorno:

O envelhecimento da Música Nova deve ser levado muito mais a sério que a renegação [do novo material] e o apaziguamento almejados por um ideal classicista. Apontar a impotência do neoclassicismo hoje é algo banal; é evidente que os jovens compositores são repelidos pela fraqueza, palidez e monotonia das obras recentes dessa escola. Mais urgente, no entanto, é a pergunta pelo estado daquilo que atrai os descontentes e rebeldes: a técnica dodecafônica.¹⁵⁰

Na medida em que não mais se coloca no horizonte a tendência de reação musical do neoclassicismo, as razões para o envelhecimento se voltam para o modo como o dodecafonismo foi apropriado pelos compositores no pós-guerra. Para Adorno, ao se tornar uma espécie de linguagem comum para a nova geração de vanguarda, a técnica dodecafônica teria perdido seu impulso inicial contestatório, normalizando-se inofensivamente naquilo que ele chamou de “música de festival de música” [*Musikfestmusik*].¹⁵¹ Uma vez que os princípios técnicos do dodecafonismo deixam de expressar a necessidade histórica que os justificava – isto é, a série dodecafônica como *negação* autoconsciente e organizada da polarização própria à tonalidade tradicional –, eles se convertem em algo meramente prescritivo, uma espécie de método de composição com aparência superficial de algo novo, mas no fundo desprovido de um sentido vinculante com a tradição.¹⁵² Assim, a Música Nova perde sua força no momento

¹⁵⁰ ADORNO, *Das Altern der Neuen Musik*, GS 14. Ed. Cit., p. 147.

¹⁵¹ *Idem*, p. 145.

¹⁵² “Não familiarizados com as conquistas reais da Escola Schoenberg e de posse apenas das regras da composição dodecafônica, que se tornaram apócrifas através da separação dessas conquistas, estes jovens se divertem com o malabarismo com as séries como um substituto para a tonalidade, sem realmente compor. Isto toca em uma situação verdadeiramente paradoxal: o desaparecimento da tradição dentro da própria Música Nova. [...] Em seu lugar, eles transformam

em que o material é submetido a uma manipulação arbitrária, produzindo um tipo de "falsa satisfação" estranha às experiências de choque e ruptura que lhe deram origem. Para Adorno,

no nivelamento e neutralização do material, o envelhecimento da Música Nova se torna tangível; o descompromisso [*Unverbindlichkeit*] de um radicalismo que já não custa nada. [...] Ela é tolerada como a atividade privada de especialistas, que se supõe necessária à cultura, embora de um modo não totalmente transparente, confiada inteiramente aos experts; ninguém é realmente desafiado, ninguém se reconhece nela, ou sente nela qualquer pretensão vinculativa [*verbindlichen Anspruch*] à verdade.¹⁵³

Ora, como se deu propriamente essa neutralização do material, que caracteriza a vitória de Pirro do dodecafonismo no pós-guerra e o envelhecimento da Música Nova? A resposta a essa pergunta passa, segundo pretendemos sustentar, por ao menos três aspectos da técnica serial nos primeiros anos da década de 1950. O primeiro deles (a) é o espraiamento do princípio de ordenação da série aos demais parâmetros musicais, que tem como primeiro resultado a atomização do material composicional em unidades sonoras centradas na nota individual – daí o termo “pontilhismo” que a caracteriza. O segundo aspecto (b) é a tentativa de extrair da própria ordenação numérica da série um princípio de consistência que orienta também processos de construção da forma musical como um todo. O terceiro aspecto (c) diz respeito à atitude de ruptura radical por parte dos compositores do serialismo – sobretudo do jovem Boulez – com relação à tradição musical de um modo geral, e ao dodecafonismo de Schoenberg em particular. O núcleo dessa atitude estaria no imperativo do serialismo integral de afastar-se de um alegado subjetivismo excessivo de Schoenberg e de fazer tabula rasa do material musical, derivando todas as estruturas musicais a partir das próprias relações da série. No que segue, procuraremos observar cada um desses aspectos a partir de um breve comentário analítico de peças que, em momentos distintos, foram mencionadas por Adorno no debate em torno de seu diagnóstico do *Envelhecimento*.

o que é um ideal musical crítico em um falso positivo, sem trazer à tona a espontaneidade e o esforço que ele requer” (Idem, p. 162).

¹⁵³ Idem, pp. 148-149.

a) Parametrização e pontilhismo: Olivier Messiaen como precursor do serialismo integral

Se é consenso na literatura que os cursos de Darmstadt constituíram o fórum onde o serialismo integral se consolidou entre os jovens compositores na primeira metade dos anos 1950 – algo que a expressão “Escola de Darmstadt” procura abarcar, não sem problemas –, também é certo que a origem da técnica serial remete sobretudo ao contexto musical francês. Não apenas porque foi na capital francesa que o renascimento do interesse pela música da Escola de Schoenberg se mostrou de modo mais pronunciado no imediato pós-guerra – sobretudo pela influência de Leibowitz, como mencionamos anteriormente. Mas, principalmente, pelo passo decisivo em direção à “*musique serielle*”¹⁵⁴ dado por Olivier Messiaen, então professor de análise Conservatório Superior de Paris, e de quem foram alunos nesse período Boulez, Goeyvaerts e, posteriormente, também Stockhausen. Tal passo decisivo foi a composição do estudo para piano *Mode de valeurs et d'intensités* (*Modo de valores e intensidades*), apresentado pela primeira vez em Darmstadt em 1949.

Conforme Toop, ainda que *Mode de valeurs* não possa ser considerada como uma composição estritamente serialista, trata-se certamente de um exemplo de “música completamente ordenada” [*duchgeordnete Musik*]¹⁵⁵ e, até onde se sabe, da “primeira composição europeia a aplicar uma organização numérica sobre as alturas, as durações, as dinâmicas e os timbres (modos de ataque)”.¹⁵⁶ Em outras palavras, o que se observa na peça de Messiaen é uma expansão do princípio de pré-ordenação do material, tal como no dodecafonismo de Schoenberg, aos demais parâmetros musicais.

Como o próprio título da peça indica, *Mode de valeurs et d'intensités* parte de uma ordenação prévia dos diferentes parâmetros do material musical

¹⁵⁴ Segundo Grant, o termo *serielle Musik* foi adotado por Stockhausen para diferenciar essa prática da técnica serial dodecafônica da geração de Schoenberg. Ao mesmo tempo, o fato de Stockhausen ter empregado o termo “sériel” de matriz francesa em vez da palavra alemã “*Reihe*”, indica também, segundo Grant, o fato do serialismo ter surgido no círculo de Paris dos alunos de Leibowitz e Messiaen.

Cf. GRANT, M. J. *Serial music, serial aesthetics. Compositional theory in post-war Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 5.

¹⁵⁵ TOOP, R. “Messiaen / Goeyvaerts, Fano / Stockhausen, Boulez”. In: *Perspectives of new music*. Vol. 13, nº 1, 1974, p. 144.

¹⁵⁶ Idem, p. 142.

segundo séries de valores distintas. O parâmetro das alturas, por exemplo, é ordenado a partir de um conjunto de trinta e seis valores, segmentado em três divisões de doze valores cada (D1, D2, D3 – ver Figura 5). Como numa série dodecafônica, cada divisão contém o total cromático de doze alturas, sem repetições. No entanto, diferentemente da técnica dodecafônica clássica, não há equivalência de oitavas e cada divisão é fixada em um registro específico do piano – no caso, D1, D2 e D3 correspondem, respectivamente, aos registros agudo, médio e grave do instrumento.

Os demais parâmetros do material musical são preordenados conforme a seguintes gradações: a) três séries “cromáticas” de durações,¹⁵⁷ contendo doze valores rítmicos cada, correspondente às de alturas (D.1, D.2, D.3); b) uma série de intensidades contendo sete valores – do menos intenso (*pianíssimo ppp*) ao mais intenso (*fortíssimo fff*); c) uma série de doze modos de ataque (tipos distintos de articulação e execução das notas ao piano). A Figura 5 apresenta a parametrização de todo o material da peça de Messiaen.

¹⁵⁷ Na dimensão das durações, Messiaen considera como “cromática” a sequência de valores que, partindo de uma unidade de base (u) qualquer – por exemplo, uma colcheia –, progride da seguinte maneira: u; 2u; 3u; 4u; 5u etc.

a) Alturas

D. 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

D. 2
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

D. 3
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

b) Durações (valores rítmicos)

D. 1
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

D. 2
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

D. 3
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

b) Intensidades

1	2	3	4	5	6	7
<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>

c) Modos de ataque (articulações)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
>	˘	˙	-	—	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	ˆ	Normal

Figura 5 - Parametrização do material musical de *Mode de valeurs et d'intensités* (1949), de Olivier Messiaen.

A partir dessa segmentação paramétrica do material, Messiaen realiza a combinação dos valores extraídos de cada uma das séries, de modo que, para cada valor de altura, são atribuídos também um valor da série de durações, um da

série de intensidades e um da série de ataques.¹⁵⁸ Para nossos propósitos, são duas as características importantes desse procedimento, que ao mesmo tempo expandem e se diferenciam do procedimento dodecafônico.

A primeira característica importante é que a pré-ordenação paramétrica do material em *Mode de valeurs é absolutamente fixa*. Isso significa que todas as vezes que uma dada altura é apresentada na peça, a ela estarão atrelados os mesmos valores rítmicos, de intensidade e de ataque que foram estabelecidos previamente. Em outras palavras, podemos dizer que cada “nota” da peça de Messiaen se configura como uma *conjunção paramétrica absolutamente única*, diferente de todas as outras notas e cuja identidade permanece inalterada por toda a obra. A segunda característica, que é decorrente da primeira, é a desconexão potencial entre as notas musicais assim configuradas: se cada nota é absolutamente fixada de antemão quanto a sua estrutura paramétrica, ela se torna, em certo sentido, indiferente ao decurso temporal concreto da peça. As notas se transformam potencialmente em *pontos* isolados e independentes, por assim dizer, do contexto concreto em que estão inseridas.¹⁵⁹ Em certos momentos da peça de Messiaen, como no trecho destacado na Figura 6, o pontilhismo da textura musical, que acabaria por influenciar decisivamente os jovens compositores do serialismo, mostra-se evidente. No gráfico da Figura 6 (b), o eixo vertical corresponde às alturas; o eixo horizontal às durações. As cores vermelho, azul e verde, correspondem respectivamente às divisões D1, D2 e D3 de alturas. As variações de intensidade das três cores procuram corresponder aos valores de intensidade sonora assinalados na partitura. É importante notar como não apenas a descontinuidade no registro de alturas, mas também o ritmo irregular e a variação de intensidades corroboram para o resultado pontilhista da textura musical.

¹⁵⁸ Nessa combinação, as duas primeiras séries são relacionadas de uma forma estrita, ou seja, a posição de cada valor de alturas corresponde ao valor equivalente da mesma posição na série de durações. Já a atribuição dos valores de intensidade e ataque são determinados de uma maneira não sistemática. Sobre isso, cf. TOOP, R. Ed. Cit. 1974, p. 144-146.

¹⁵⁹ No caso da peça de Messiaen, esse isolamento é atenuado em razão da própria distribuição das alturas em registros específicos.

a)

b)

Figura 6 – a) Excerto de *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) de Olivier Messiaen (compassos 89-94); b) Gráfico referente ao mesmo excerto (eixo vertical: alturas; eixo horizontal: durações)

b) A série como fórmula composicional: a *Sonata* de Goeyvaerts

O princípio de organização e determinação prévia dos parâmetros musicais de Messiaen influenciou decisivamente o pensamento do serialismo musical dos jovens compositores de Darmstadt. Esse é o caso de Karel Goeyvaerts, cuja *Sonata n° 1* (1951) está no centro do episódio polêmico envolvendo Adorno no Festival de 1951, citado anteriormente. De acordo com Iddon e Toop, à época do aparecimento de *Mode de Valeurs*, Goeyvaerts já era reconhecido entre os compositores da jovem geração que frequentava os cursos de Messiaen em Paris, sobretudo por seu conhecimento sobre a técnica dodecafônica e sobre a música de Webern. Foi através de Goeyvaerts, por exemplo, que o jovem Stockhausen tomou contato pela primeira vez em 1951, com a obra weberniana, que se tornou referência para o serialismo integral do pós-guerra.¹⁶⁰

A *Sonata n° 1* para dois pianos de Goeyvaerts é resultado tanto da influência do dodecafonismo de Webern quanto da exploração paramétrica do material de Messiaen. Isso se deixa ver sobretudo no segundo movimento da peça, precisamente aquele que foi tocado durante o seminário conduzido por Adorno em Darmstadt. O ponto de partida para a ordenação do material da peça é uma série dodecafônica dividida em dois grupos de sete notas cada, de modo que os grupos compartilham entre si duas alturas: *Mi bemol* e *Lá* (ver Figura 7). Essas duas alturas são tomadas como uma espécie de *eixo estrutural* da peça, a partir do qual o compositor derivará princípios tanto para a construção da forma musical quanto para a determinação dos valores paramétricos de cada nota individual.

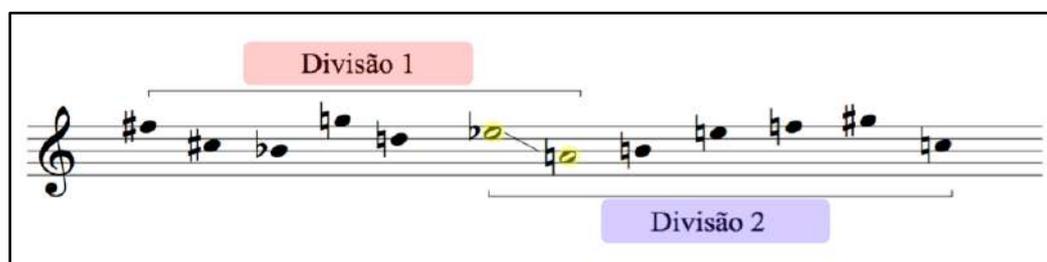


Figura 7 – Série da *Sonata n° 1* de Goeyvaerts; Divisões 1, 2 e alturas-eixo.

¹⁶⁰ Cf. TOOP, R. Ed. Cit., 1974, p. 153; Cf. GRANT, M. J. Ed. Cit., 2001, p. 61.

No que diz respeito à forma musical desse movimento da *Sonata*, Goeyvaerts deriva da série principal dois princípios que geram um processo formal por ciclos, que se desdobra como que automaticamente. O primeiro desses princípios (a) consiste no cruzamento, a cada ciclo, da apresentação das alturas de cada uma das divisões da série (D1 e D2) entre os dois pianos. Assim, se no primeiro ciclo o piano 1 apresenta todas as alturas da primeira divisão (D1), ao passo que o piano 2 apresenta D2, no próximo ciclo isso se inverte: o piano 1 tocará as alturas de D2 e o piano 2, as alturas de D1, e assim sucessivamente. Esse processo é reiterado até o final do último ciclo, que coincide com a conclusão da peça. O segundo princípio (b) consiste em uma limitação progressiva, a cada ciclo, da tessitura total em que as alturas das divisões são apresentadas – de um espaço de aproximadamente cinco oitavas e meia no início do processo a uma tessitura de pouco mais de duas oitavas na conclusão. As únicas alturas que não se modificam em nenhum momento são justamente as notas-eixo *Mi bemol / Lá*. O processo chega ao fim quando todas as alturas de D1 e D2 são apresentadas no interior do espaço de tessitura que tem as notas-eixo como limites inferior e superior. A Figura 8 apresenta um esquema desse processo.

Ciclos: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Piano 1

Piano 2

D1

D2

(...)

Figura 8 - Esquema do processo formal "automático" da *Sonata* nº 1 (1951) de Goeyvaerts.

Quanto à configuração paramétrica das notas individuais, Goeyvaerts parte de uma ordenação numérica dos parâmetros semelhante à de Messiaen. Para o parâmetro das alturas ele atribui um valor numérico de 0 a 3, que equivale à distância (medida em semitons) de cada uma das alturas da série em relação às notas-eixo *Mi bemol / Lá*. Assim, as alturas *Ré* e *Mi*, por exemplo, terão valor “1”, na medida em que distam apenas um semitom da nota-eixo *Mi bemol*. Da mesma forma, as alturas *Sol* e *Si* terão valor “2”, correspondente aos dois semitons que as distanciam da nota-eixo *Lá*, e assim por diante (ver Figura 9). Também com relação às durações, dinâmicas e articulações (modos de ataque) são atribuídos valores numéricos, conforme mostra a Figura 9.

Alturas:							
Durações:							
	3	2	1	0	1	2	3
Intensidades:	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>			
	1	2	3	4			
Articulações							
	1	2					

Figura 9 - Valores numéricos atribuídos aos parâmetros sonoros na "Sonata para dois pianos".¹⁶¹

A partir dessa ordenação prévia dos parâmetros musicais, Goeyvaerts procede segundo um princípio composicional que denominou “número sintético” que, segundo ele, deve ser obtido a partir da própria estrutura da série. No caso da *Sonata*, o número sintético corresponde ao valor “7”, referente ao número de alturas de cada divisão da série de base, como vimos acima (Figura 7). A ideia de Goeyvaerts é que esse número sirva de baliza para a conjunção dos diferentes parâmetros musicais de *cada nota da composição*, na medida em que a soma dos valores paramétricos deve ser sempre igual a 7. Podemos demonstrar esse

¹⁶¹ Adaptada de TOOP, R. Ed. Cit., 1974, p. 157; e IDDON, M. Ed. Cit., 2013, p. 155.

princípio tomando como exemplo uma altura qualquer, como a nota *Ré*. Segundo o número sintético – e de acordo com a tabela de valores paramétricos estabelecida por Goeyvaerts (Figura 9) –, essa nota pode ser configurada de diversas maneiras na peça. Ela pode aparecer como um “*Ré / piano / tenuto / em colcheia*”, o que equivale à soma de valores paramétricos “ $1+2+1+3 = 7$ ”. Ou então, ela pode ser apresentada na peça como um “*Ré / mezzo-forte / staccato / em semínima (1)*”, correspondente à soma “ $1+3+2+1 = 7$ ”, e assim por diante. Ainda que as possibilidades de configuração paramétrica sejam muitas, elas são limitadas pelo número sintético. Assim, Goeyvaerts pretende ter estabelecido um princípio composicional que assegura certa variabilidade na construção de cada nota da composição, ao mesmo tempo em que garante a coerência dessa construção através da remissão consistente à série de base.

The image displays a musical score for two pianos, Piano 1 and Piano 2, from the second movement of 'Sonata para dois pianos' by Goeyvaerts. The score is divided into two systems. The first system shows Piano 1 with two groups: Grupo I (measures 1-4) and Grupo II (measures 5-8). The second system shows Piano 2 with two groups: Grupo II (measures 1-4) and Grupo I (measures 5-8). Each measure contains a rhythmic value (e.g., 1+3+2+1) and a dynamic marking (e.g., p, mf, f, pp). The rhythmic values are: Piano 1 Grupo I: 1+3+2+1, 3+1+2+1, 0+2+3+2, 2+1+2+2; Piano 1 Grupo II: 3+0+2+2, 2+0+3+2, 0+2+3+2; Piano 2 Grupo II: 2+2+2+1, 1+2+3+1, 2+0+4+1, 3+1+1+2, 1+2+3+1; Piano 2 Grupo I: 0+3+2+2, 2+2+2+1, 3+1+2+1.

Figura 10 – Excerto do segundo movimento da “Sonata para dois pianos” de Goeyvaerts

A Figura 10 apresenta uma análise das conjunções paramétricas segundo o número sintético nos três primeiros compassos da *Sonata* de

Goeyvaerts.¹⁶² O trecho evidencia também como a constante variação dos diferentes parâmetros produz um resultado sonoro global *pontilhista*, ainda mais pronunciado do que aquele observado na peça de Messiaen. Não há nada que sirva de ponto de referência, nenhuma melodia ou tema se estabelece e cada nota é potencialmente percebida como um evento sonoro único, independente dos demais.

Essa breve análise da *Sonata* de Goeyvaerts nos permite retomar outro aspecto da crítica de Adorno ao serialismo integral no *Envelhecimento*. Como no caso de Messiaen, na técnica serial de Goeyvaerts os diferentes parâmetros musicais são ordenados previamente à construção efetiva da peça, como se o material musical fosse primeiramente decomposto em componentes mais elementares, e se tornasse então disponível à manipulação composicional. No entanto, se em Messiaen a construção efetiva da peça não era propriamente serial – na medida em que a ordem de apresentação das notas, por exemplo, não correspondia exatamente à ordenação prévia do material –, em Goeyvaerts a série é tomada como uma espécie de *fórmula* para a composição. Como vimos, a própria forma musical é resultante de um processo automático – ou “algorítmico”, como afirma Griffiths –,¹⁶³ cuja sucessão de eventos é determinada previamente a partir da estrutura da série.¹⁶⁴ Assim, não se trata somente de predeterminação no nível do que poderíamos chamar de morfologia do som musical – i. e. da configuração de cada elemento –, mas também de uma predeterminação da própria sintaxe musical, dos modos de conexão entre os elementos no decurso da obra.

No *Envelhecimento*, Adorno critica enfaticamente esse tipo de procedimento serial. Para ele, a ausência de conexões entre as notas e eventos musicais, resultante do pensamento paramétrico serial, é compensada arbitrariamente com processos extrínsecos ao material musical, como é o caso,

¹⁶² Os valores de duração são medidos no intervalo entre duas notas, incluindo também as pausas. Cf. TOOP, Ed. Cit., 1974.

¹⁶³ Segundo Griffiths: “O processo por registros de Goeyvaerts criou uma forma que não dependia nem dos modelos convencionais nem, como em *Mode de valeurs*, do gosto e julgamento do compositor. Dadas algumas regras simples, a música não precisava ser 'composta' de forma alguma: as notas seriam executadas por si mesmas. Goeyvaerts deu um passo além até mesmo em relação a Cage neste ponto, em direção à música por algoritmo, em direção à composição automática” (GRIFFITHS, P. Ed. Cit., 2010, p. 38).

¹⁶⁴ Cf. TOOP, R. Ed. Cit., 1974, p. 158.

podemos dizer, do procedimento algorítmico de Goeyvaerts. Conforme Adorno, “a necessidade da construção musical, e mesmo sua justificação [deve] está ligada ao que é construído, à composição, e não ao mero preenchimento de regras matemáticas auto-impostas, cuja prova de arbitrariedade é trivial.”¹⁶⁵ Além disso, prossegue Adorno, há no serialismo uma pretensão de clareza e consistência lógica dos procedimentos de construção da obra cujo ideal é a submissão a um princípio único e abstrato – a fórmula como geradora de todas as relações musicais.

Ora, como nos lembra a literatura a respeito do serialismo de Darmstadt, esse ideal de clareza e consistência a que se refere Adorno é expresso pelo próprio Goeyvaerts. Em carta ao compositor Jean Barraqué, escrita logo a seguir ao episódio polêmico envolvendo Adorno, ele afirma o seguinte a respeito de seu princípio do “número sintético”:

Você sabe que eu quero chegar a uma música onde tudo – absolutamente tudo – está contido em uma ideia geradora fundamental. Altura, duração, intensidade, densidade, timbre e ataque são submetidos a um número sintético com suas subdivisões [...]. A coisa toda aparece como algo imóvel, estático, o que é, por assim dizer, a análise da estrutura do “Ser”, sua adaptação ao tempo.¹⁶⁶

Para Adorno, essa pretensão de estabelecer princípios abstratos a partir dos quais todos os elementos da música seriam extraídos, manifesta novamente o espraiamento ideológico sobre a Música Nova. Segundo Adorno, trata-se da ideia de que através da racionalização integral do material seria possível alcançar algo como uma essência musical objetiva, para além de toda mediação subjetiva. Em uma passagem do *Envelhecimento* que parece responder diretamente ao ideal do número sintético de Goeyvaerts, Adorno afirma que, ao pretender atingir uma objetividade pura, livre da mediação subjetiva, o serialismo realiza um programa cientificista e positivista da arte, “mesmo que, por vezes, [esse programa] esteja revestido de dogma existencialista: em lugar das intenções subjetivas, é o próprio Ser que deve se fazer ouvir”.¹⁶⁷

¹⁶⁵ ADORNO, Th. *Das Altern der neuen Musik*. GS 14, Ed. Cit., 2003, pp. 158.

¹⁶⁶ GRIFFITHS, P. Ed. Cit., 2010, p. 38.

¹⁶⁷ ADORNO, Th. *Das Altern der neuen Musik*, GS 14, Ed. Cit., 2003, p. 157.

Da perspectiva de Adorno, essa pretensão de encontrar um suposto acesso à essência da matéria musical através da série, não é outra coisa senão a radicalização daquilo ele havia identificado em *FMN* nas obras tardias de Webern, o fetichismo do material. Segundo ele, no serialismo integral do início dos anos 1950, “o arranjo do material se torna o único propósito, a paleta se torna a pintura”, na medida em que “a ordenação esquemática substitui o seu ‘para que’ [Wozu], e que a organização dos meios torna-se substituta da finalidade [Zweck]” musical.¹⁶⁸ O resultado da racionalização total do material musical reverte-se portanto, na idolatria de uma matéria sonora bruta, pretensamente natural. Segundo Adorno:

a esperança de se alcançar algum *em-si* musical puro através de manipulações matemáticas é vã. Acredita-se seguir com isso as leis da natureza, ao passo que as ordenações do material, ainda que se comportem como o cosmos, são elas mesmas produtos humanos – como o são também a afinação temperada ou a equivalência de oitava. Ilusoriamente, eleva-se algo humanamente produzido a fenômeno originário [*Urphänomen*], e a ele se ajoelham em prece; um caso autêntico de fetichismo.¹⁶⁹

c) Boulez e o serialismo integral como *tabula rasa*

Essa busca por um sentido positivo (e fetichista) do material totalmente racionalizado não foi, no entanto, a única forma de manifestação do serialismo integral entre os compositores de Darmstadt. No caso do jovem Boulez, também ele um ex-aluno de Leibowitz e Messiaen no imediato pós-guerra, o caminho para o pontilhismo no início dos anos 1950 manifestou-se sobretudo polemicamente, a partir de uma crítica cerrada às inconsistências técnicas que ele encontrou no dodecafonismo da geração de Schoenberg.

Nos escritos sobre sua exploração da técnica serial neste período, Boulez afirma que tanto Schoenberg quanto Berg não teriam extraído todas as consequências possíveis do dodecafonismo para a linguagem musical, permanecendo presos em suas obras a uma linguagem musical excessivamente subjetivista, herdeira do romantismo tardio de fins do século XIX. Se o

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ Idem, p. 159.

dodecafonismo surgiu do esforço de produzir de um material musical novo, superando a hierarquização própria à música tonal com suas distinções entre consonância e dissonância, tensão e repouso, tal esforço teria sido ao mesmo tempo traído pelos dois compositores. Segundo Boulez, a insistência em princípios de construção da forma musical baseados em frases, motivos e temas, além de uma rítmica devedora de esquemas tradicionais, por exemplo, seriam índice dessas inconsistências. No fundo, o que se mostra é a *incompatibilidade* radical entre os princípios clássico-românticos de construção musical da linguagem schoenberguiana e o potencial da técnica dodecafônica por ele descoberta.¹⁷⁰

Apenas Webern, segundo Boulez, teria sido capaz de extrair as consequências do novo material, apontando ao mesmo tempo para as contradições do dodecafonismo e para sua superação. Em 1951, logo após a morte do inventor da técnica dodecafônica, Boulez escreve uma espécie de manifesto serialista intitulado polemicamente “Morreu Schoenberg”, em que afirma a necessidade de superação das contradições de sua linguagem musical:

Queremos dizer que a série intervém, em Schoenberg, como um mínimo denominador comum para assegurar a unidade semântica da obra; mas que os elementos da linguagem assim obtidos são organizados por uma retórica preexistente, não serial. [...] Seria preciso, talvez, dissociar de início o fenômeno serial da obra de Schoenberg. [...] Talvez se pudesse pesquisar, como o fez este tal Webern, a EVIDÊNCIA sonora tentando engendrar a estrutura a partir do material. Talvez se pudesse generalizar de princípio a série às quatro componentes sonoras: altura, duração, intensidade e ataque, timbre. [...] Assim, não hesitaremos em escrever, sem tolo desejo de escândalo, mas também sem hipocrisia pudica ou melancolia inútil: SCHOENBERG MORREU.¹⁷¹

¹⁷⁰ Conforme Boulez, “como as formas pré-clássicas e clássicas que regem a maioria de suas [de Schoenberg] arquiteturas não estão ligadas historicamente à descoberta dodecafônica, produz-se um hiato inadmissível entre infraestruturas ligadas ao fenômeno tonal e uma linguagem cujas leis de organização ainda são percebidas sumariamente. Não é só o projeto proposto que falha – onde uma tal linguagem não está consolidada pelas arquiteturas –, mas se observa o fato contrário: as arquiteturas aniquilam as possibilidades de organização incluídas nesta nova linguagem. Dois mundos incompatíveis, e tentou-se justificar um pelo outro” (BOULEZ, P. “Morreu Schoenberg”. In: *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 244).

¹⁷¹ Idem, pp. 244-245 – grifos do autor.

Para Boulez, portanto, o caminho aberto por Webern não indicou apenas a possibilidade de pré-ordenação dos quatro parâmetros sonoros de modo independente, como em *Mode de valeurs* de Messiaen. O que ele mostrou foram os meios capazes de fundar toda uma nova linguagem musical, inteiramente derivada das relações encontradas na série e livres de todo vestígio das categorias de linguagem e construção da forma musical tradicionais, que ainda permaneciam em Schoenberg e Berg. Para alcançar esse ideal de uma *tabula rasa* do material musical, seria preciso tomar a série como *estrutura subjacente*, a partir da qual se pudessem extrair funções de valores paramétricos que determinariam a composição. Essa é a tentativa de Boulez na obra que se tornou a principal referência do serialismo integral do início dos anos 1950: as *Structures I* para dois pianos.

Em *Structures Ia*, primeira parte da obra, composta em 1951, Boulez estabelece uma técnica composicional de derivação de matrizes de valores numéricos a partir da estrutura de uma série de origem – no caso, Boulez lança mão da mesma série de alturas da primeira divisão de *Mode de valeurs* de Messiaen. Para realizar essa derivação, o compositor parte da enumeração das alturas da série original (1 a 12) e da extração de uma *estrutura intervalar básica*, dada pela sequência de valores numéricos equivalentes à distância (em semitons) entre as alturas que compõem a série. O vetor de cada intervalo, isto é, sua qualificação quanto ao sentido ascendente ou descendente do intervalo, é igualmente importante para a obtenção da estrutura. A Figura 11 apresenta a série original (O1) empregada por Boulez e sua estrutura intervalar básica (os sinais “+” e “-” indicam o sentido vetorial de cada intervalo).

Ao empregar a *mesma estrutura intervalar básica* da série original começando da segunda altura da série, obtêm-se a série derivada “O2” (Figura 11). Procedendo-se da mesma forma a partir da terceira altura, obtêm-se a série (O3), e assim sucessivamente, até o máximo combinatório de doze séries derivadas, reunidas em uma matriz de dimensão 12 x 12, que Boulez denomina matriz “O” (ver Figura 12). De modo análogo, ao extrair todos os valores da estrutura intervalar básica em sua forma invertida – isto é, em que qual intervalo ascendente torna-se descendente, e vice-versa– Boulez extrai a matriz 12 x 12 “I” (Figura 12).

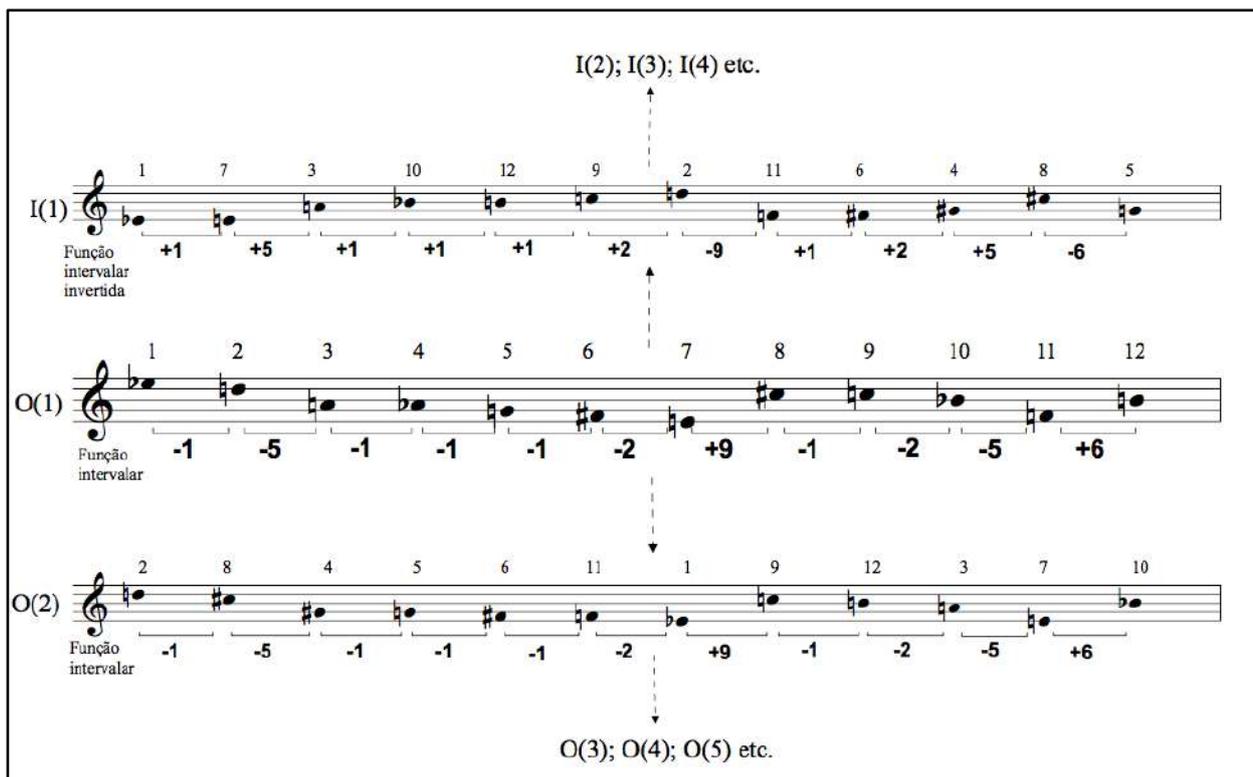


Figura 11 - Derivação de séries de valores a partir da função intervalar de O(1)

	O												I												
O1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	I1	1	7	3	10	12	9	2	11	6	4	8	5
O2	2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10	I2	7	11	10	12	9	8	1	6	5	3	2	4
O3	3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11	I3	3	10	1	7	11	6	4	12	9	2	5	8
O4	4	5	2	8	9	12	3	6	11	1	10	7	I4	10	12	7	11	6	5	3	9	8	1	4	2
O5	5	6	8	9	12	10	4	11	7	2	3	1	I5	12	9	11	6	5	4	10	8	2	7	3	1
O6	6	11	9	12	10	3	5	7	1	8	4	2	I6	9	8	6	5	4	3	12	2	1	11	10	7
O7	7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9	I7	2	1	4	3	10	12	8	7	11	5	9	6
O8	8	9	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3	I8	11	6	12	9	8	2	7	5	4	10	1	3
O9	9	12	6	11	7	1	8	10	3	5	2	4	I9	6	5	9	8	2	1	11	4	3	12	7	10
O10	10	3	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6	I10	4	3	2	1	7	11	5	10	12	8	6	9
O11	11	7	12	10	3	4	6	1	2	9	5	8	I11	8	2	5	4	3	10	9	1	7	6	12	11
O12	12	10	11	7	1	2	9	3	4	6	8	5	I12	5	4	8	2	1	7	6	3	10	9	11	12

Figura 12 - Matrizes de valores derivadas da série de base (O1)

As matrizes “O” e “I”, derivadas da série original, funcionam na peça de Boulez como estrutura fundamental para todas as relações possíveis entre os elementos musicais. A partir delas, por exemplo, todas as séries de valores paramétricos empregadas na construção da peça serão obtidas. A integração dos quatro parâmetros – altura, duração, intensidade e tipos de ataque – é resultado

do cruzamento das séries numéricas extraídas das duas matrizes, seja em direção vertical, horizontal ou diagonal, como em um jogo de palavras cruzadas.

Na primeira seção da peça, por exemplo, todos os valores de alturas empregados por Boulez correspondem à série extraída da primeira linha da matriz “O”. Já a série de durações é retirada da matriz “I” em sua décima segunda transposição (I 12), mas em sentido retrógrado (da direita para a esquerda). Esses valores paramétricos correspondem a todo o material musical executado pelo Piano 1 nesta seção da peça. Da mesma forma, os valores de alturas executadas pelo Piano 2 no mesmo trecho equivalem à série extraída de “I1”, da matriz “I”; suas durações são retiradas da série retrógrada “O12”. Também as séries de intensidade e modos de ataque advêm das matrizes, mas em sentidos diagonais, conforme mostra a Figura 13.

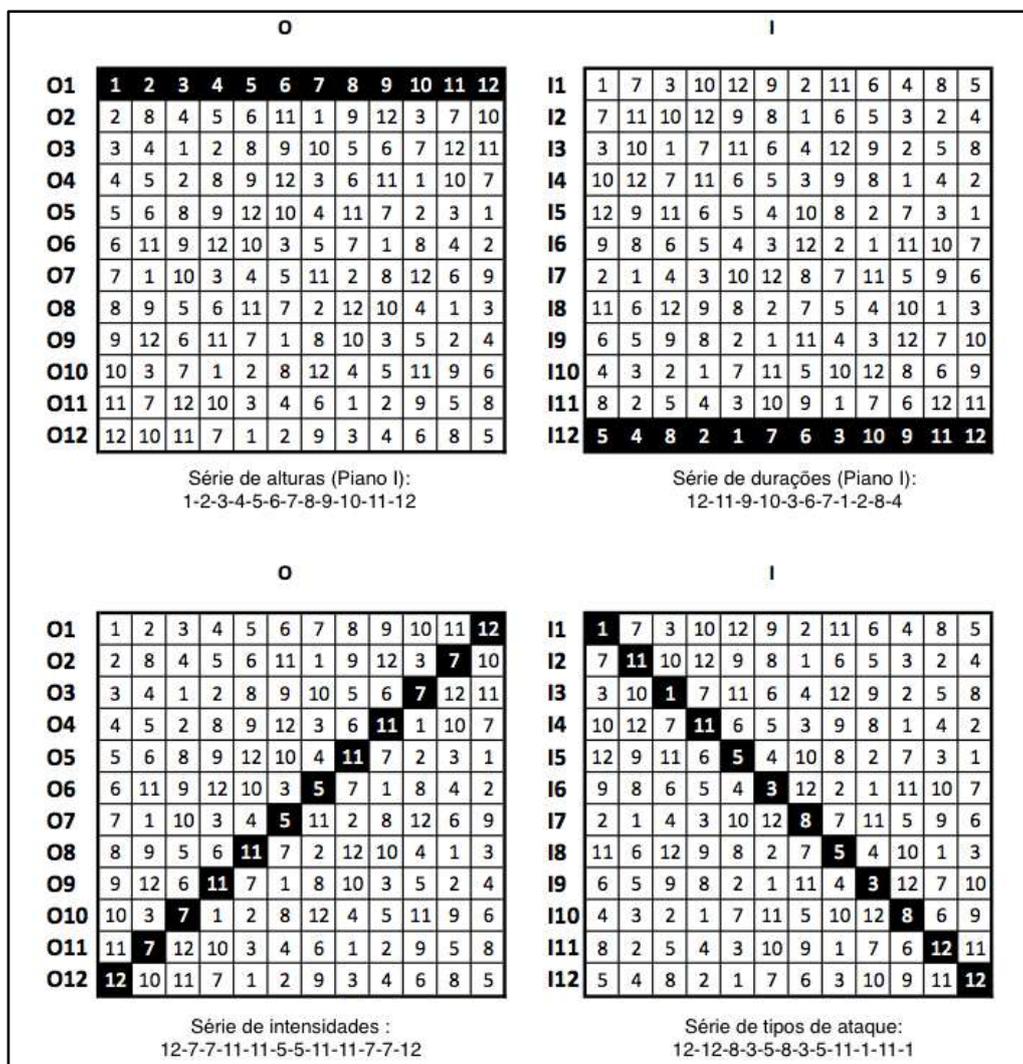


Figura 13 - Séries de parâmetros da primeira seção de *Structures Ia* extraídos das matrizes O e I

A partir dessa breve reconstrução da técnica serial de *Structures Ia*, podemos compreender como a peça de Boulez leva ao paroxismo o princípio de determinação prévia do material musical. A própria forma musical da peça corresponde à exposição exaustiva e não repetida das quarenta e oito séries de alturas das duas matrizes – isto é, em sentido normal e retrógrado –, como se a composição musical equivalesse à prova matemática das possibilidades combinatórias da estrutura da série original. Como observa Gyorgy Ligeti em sua célebre análise da peça de Boulez, publicada em 1958, a liberdade composicional é deslocada em *Structures Ia*: praticamente todas as decisões técnicas relevantes – as extrações das séries paramétricas e as regras de suas combinações, por exemplo – são tomadas em uma etapa prévia à escrita efetiva da peça. Esta, por sua vez, se realiza de modo praticamente automático, como uma máquina que produz resultados a partir de certos ajustes prévios de entrada.¹⁷² O ato de compor significa aqui, sobretudo, derivar e ordenar estruturas – embora, como enfatiza Ligeti, o resultado final não deixe de ser passível de pequenos ajustes pelo compositor.¹⁷³

Do ponto de vista perceptivo, o resultado do serialismo integral da peça de Boulez é, como já se mostrava em *Mode de valeurs* de Messiaen e na *Sonata nº1* de Goeyvaerts, o de uma textura musical pontilhista e, em certo sentido, paradoxal: a constante *diferenciação* dos parâmetros entre cada nota individual produz uma *indiferença* quase absoluta para a escuta no nível global. Por outro lado, diferentemente dos dois exemplos anteriores, na peça de Boulez a ausência de direcionalidade do discurso musical é ainda mais radical. Pois, se em Goeyvaerts o processo de engendramento da forma, ainda que automático, permitia a percepção de certa direcionalidade global – a diminuição progressiva do campo de alturas até os limites das duas notas-eixo (ver Figura 8 acima) –, em Boulez a apresentação sistemática das estruturas musicais extraídas das matrizes adquire um caráter absolutamente não-direcional. As seções da peça se justapõem sem que uma relação causal perceptível entre elas se estabeleça.¹⁷⁴

¹⁷² Cf. Ligeti, G. *Decision and automatism in Structure Ia*. In: Eimert; Stockhausen, p. 36

¹⁷³ A quantidade de séries simultâneas de altura e duração em cada seção da peça, por exemplo, é passível de escolha pelo compositor, embora de modo limitado. Cf. Grant, p. 152.

¹⁷⁴ Grant relativiza essa ausência de direcionalidade para a escuta ao analisar as variações de densidade da textura musical entre as seções da peça. Cf. GRANT, Op. Cit., pp. 150-155.

Essa ausência de direcionalidade formal em *Structures la* coloca em evidência o problema da relação entre forma e tempo musical, aspecto fundamental da crítica de Adorno ao serialismo no *Envelhecimento*. Nas palavras de Adorno, as estruturas seriais determinadas *a priori* não apenas excluem “a possibilidade de [construção de] uma forma autêntica”, isto é, aquela em que cada elemento se conecta com os demais de um modo consequente e significativo no decurso temporal concreto da obra. O que os compositores seriais falham em ver é que essas relações temporais acabam por “se estabelecer como que contra a sua vontade, transformando completamente o valor local daquilo que no papel parece idêntico”. Dito de outro modo, para Adorno, as relações que nos cálculos com as séries aparecem como perfeitamente racionais e coerentes “fora do tempo”, são transformadas na medida em que a obra musical se desdobra *no tempo*.¹⁷⁵ Assim, ao pretender “eliminar absolutamente todo vestígio do tradicional, no que se refere tanto às figuras e frases quanto ao desenvolvimento e a forma”,¹⁷⁶ o serialismo integral como *tabula rasa* do material põe a perder também a capacidade de compor a forma musical dinâmica. Nas palavras de Adorno, “a preocupação excessiva com a segurança destrói a própria segurança”, uma vez que o “equilíbrio seguro dos elementos estaticamente coerentes, é derrubado pela dinâmica imanente da música. Com isso, perde-se a única coisa que artisticamente importa, o decurso musical efetivo”.¹⁷⁷

2.1.3 – O diagnóstico do *Envelhecimento* como consumação de uma dominação sem falhas

A passagem pelos três aspectos do serialismo integral comentados acima nos permitem retomar agora o que consideramos ser o núcleo do diagnóstico de Adorno apresentado no *Envelhecimento*: a perda do potencial crítico da Música Nova como resultado da apropriação do dodecafonismo pela

¹⁷⁵ Tomamos aqui de empréstimo as expressões usadas por Iannis Xenakis para diferenciar estruturas musicais estabelecidas fora do tempo (*hors-temps*) de sua execução no tempo (*en-temps*). Cf. XENAKIS, I. *Formalized Music – Thought and mathematics in composition*. New York: Pendragon Press, 1992, p. 183.

¹⁷⁶ BOULEZ, P. “Da necessidade de uma orientação estética”. In: *A música hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 1992, pp. 69-70.

¹⁷⁷ ADORNO, Th. *Das Altern der neuen Musik*, , GS 14, Ed. Cit., 2003, p. 152.

geração do pós-guerra. A seguinte passagem da conferência nos ajuda a retomar esse ponto:

Recentemente um grupo de compositores se aprofundou nessa direção [do dodecafonismo de Webern]. Em sua liderança está Pierre Boulez, estudante de Messiaen e Leibowitz, um músico altamente culto e de talento excepcional [...]. Ele e seus discípulos aspiram dispensar de toda “liberdade composicional” como mero capricho, juntamente com todo vestígio do idioma da música tradicional: na realidade, todo impulso subjetivo em música é ao mesmo tempo um impulso da linguagem musical. Esses compositores tentaram submeter o ritmo à dominação estrita do procedimento dodecafônico, e por fim substituir a composição mesma por uma objetividade na ordenação calculada dos intervalos, alturas, durações longas e curtas, graus de intensidade; uma racionalização integral como jamais vista em música.¹⁷⁸

A passagem nos permite retomar sinteticamente os argumentos de Adorno apresentados até aqui. Em primeiro lugar, o serialismo se apropria do “procedimento dodecafônico” submetendo os componentes musicais a um denominador comum: a série como estrutura abstrata de valores paramétricos. Tal abstração permite conceber o som musical como uma *unidade isolada*, resultante da conjunção prévia dos parâmetros sonoros – como vimos na peça pioneira de Messiaen. O resultado é uma textura musical *pontilhista* e uma escuta atomizada, que privilegia o som particular em sua identidade paramétrica previamente dada, em detrimento da construção relacional dos elementos no contexto da forma musical concreta.

Em segundo lugar, os elementos musicais assim isolados podem ser submetidos a procedimentos composicionais de engendramento da forma musical determinados previamente – como na *Sonata nº1* de Goeyvaerts –, cuja delimitação a princípios algorítmicos básicos pretende dar clareza e objetividade à manipulação do material. Esses procedimentos “substituem a composição”, segundo Adorno, ao transformarem a “lógica musical” em uma “caricatura de lógica”, imprimindo-lhe uma necessidade que lhes é extrínseca. Daí o caráter inexorável e maquinal da experiência de escuta de uma forma musical alheia aos próprios eventos sonoros concretos. Conforme Adorno, no serialismo integral, “já

¹⁷⁸ Idem, p. 151.

no primeiro compasso o ouvinte percebe com resignação que foi submetido a uma máquina infernal, que seguirá impiedosamente seu curso até que o destino complete seu ciclo e ele possa respirar novamente”.¹⁷⁹ Além disso, a lógica pretensamente pura que o serialismo instaura pressupõe atribuir ao material musical uma legalidade em si mesma. Para Adorno, tal legalidade é ilusória, uma vez que toma a objetividade do material como se fosse algo imediato e independente do sujeito, caracterizando o fetichismo do material.

Por fim, ao derivar da série as estruturas de valores que ordenam virtualmente todas as relações musicais de uma dada obra – como vimos em *Structures Ia* e como indica o trecho citado acima – Boulez eleva o serialismo ao status de *sistema*, isto é, a uma “racionalização integral” do material musical. Dentro dessa racionalização integral, todos os elementos particulares têm seu valor determinado pelas relações estabelecidas previamente a partir da série e não na sua relação dinâmica dentro da forma musical. Na base desse sistema se estabelece, como vimos, uma concepção estática de tempo musical, uma vez que as “correspondências precisas e equivalências que a racionalização requer são dadas pela pressuposição de que o elemento idêntico que recorre na música é de fato equivalente, como seria sua a representação espacial esquemática”.¹⁸⁰ A série é tomada como princípio unificador da lógica sistêmica, a partir do qual todos os momentos particulares são subsumidos *sem falhas*; sua estrutura é transposta não apenas à morfologia musical – a construção de notas e acordes –, mas também à sintaxe, à relação entre os elementos musicais entre si. Em uma passagem de sua conferência que remonta implicitamente ao episódio com Goeyvaerts em 1951, Adorno se refere a esse caráter sistêmico nos seguintes termos: “caso se pergunte pela função de um fenômeno no interior do nexo de sentido [*Sinnzusammenhang*] da obra como um todo, a resposta é uma exposição detalhada e minuciosa do próprio sistema” a partir do qual a obra foi construída.¹⁸¹

Ora, a conversão da técnica dodecafônica em um sistema abstrato de composição, o fetichismo do material e a concepção estática do tempo musical são problemas identificados por Adorno já em *FMN*. Entretanto, no livro de 1949, tratava-se de uma tendência não totalmente consumada na geração de

¹⁷⁹ Idem, p. 162.

¹⁸⁰ Idem, p. 152.

¹⁸¹ Idem, p. 161.

Schoenberg, uma vez que os compositores não se lançavam sem reservas à racionalização completa do material segundo a série. Isso fica evidente, segundo Adorno, pela necessidade desses compositores em preservar, em meio à técnica dodecafônica, categorias de articulação formal da tradição – como as categorias de “tema” e “antecedente e consequente”, por exemplo. Para Adorno, tais categorias de linguagem preservam também o momento expressivo de mediação subjetiva no material musical, índice de uma resistência à tendência à eliminação da liberdade subjetiva pelo cálculo das séries. Como visto no final do capítulo anterior, é por expressar essa resistência que a geração de Schoenberg mantém seu potencial crítico mesmo em meio ao diagnóstico do mundo administrado da *Dialética do Esclarecimento*.

Esse mesmo problema da preservação das categorias tradicionais em meio ao material da Música Nova é retomado por Adorno no *Envelhecimento*. Embora reconheça que da transposição de tais categorias a um contexto não tonal “resultem certas inconsistências, um tipo de ruptura entre o material e a forma musical”, Adorno defende a “soberania musical de Schoenberg”, que teria conseguido “dominar essa ruptura”.¹⁸² Mesmo a categoria central de “tema”, prossegue Adorno,

é difícil de ser mantida quando todas as notas são igualmente determinadas, igualmente temáticas, como no dodecafonismo. *Por outro lado é somente por meio dessa e de outras categorias relacionadas que a coerência musical, seu sentido, a composição autêntica, na medida em que é mais do que mero arranjo, foi preservada em meio à técnica dodecafônica.*¹⁸³

Não parece exagero observar nessa passagem uma resposta de Adorno à acusação de inconsistência técnica levantada por Boulez a Schoenberg em seu texto-manifesto de 1951, mencionado na seção anterior. O argumento que Adorno procura avançar aqui consiste no seguinte: no centro do envelhecimento da Música Nova está justamente a eliminação dessa relação dialética entre o material racionalizado e o momento expressivo de mediação subjetiva, sedimentado nas categorias tradicionais de articulação da forma. Dito de outro modo, o serialismo, ao “pretender dispor de todo vestígio do idioma tradicional”,

¹⁸² Idem, p. 150.

¹⁸³ Idem.

purificando-o em uma nova linguagem – a *tabula rasa* que se pretende adequada à racionalização integral do material –, eliminou também a relação dialética entre o momento expressivo e o momento construtivo, núcleo da liberdade composicional.¹⁸⁴

Dessa forma, o diagnóstico do *Envelhecimento* deve ser compreendido, ao mesmo tempo, como consumação da tendência de uma dominação da natureza sem falhas no campo da música e como esgotamento de seu potencial crítico. Numa palavra, como confirmação do diagnóstico de *Dialética do esclarecimento*. Se em *FMN* o caráter progressista da escola de Schoenberg estava em ser capaz de resistir a esse processo por meio do enfrentamento autoconsciente das contradições do material, o diagnóstico do *Envelhecimento* é que tal possibilidade está encerrada com o serialismo de Darmstadt. Essa conclusão se mostra evidente pela quebra de um vínculo, ainda central em *FMN*, entre o desenvolvimento do material musical e a categoria de progresso. Como consumação de uma dominação sem falhas, o *Envelhecimento da Música Nova* significa também a desvinculação estrutural entre o material musical tecnicamente avançado e uma práxis progressista:

O material musical nunca se move independentemente do teor [*Gehalt*] da obra de arte: exceto barbaramente. Em música, os conceitos de progresso e reação não devem mais ser meramente relacionados ao material, que por um longo tempo foi, obviamente, o portador [*Träger*] do progresso do sentido musical. O conceito de progresso perde sua justificação quando a composição se converte em mero jogo: quando o sujeito, cuja liberdade é a precondição da obra progressista, é eliminado; quando uma totalidade externa e violenta, dificilmente distinta do totalitarismo político, alcança o poder.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Idem, p. 156.

¹⁸⁵ Idem, p. 161.

2.2 – O que, de fato, envelheceu? O debate entre Adorno e Heinz-Klaus Metzger

2.2.1 – Metzger como interlocutor

Como mencionado anteriormente, a conferência de Adorno sobre o envelhecimento da Música Nova foi ao ar pela primeira vez em julho de 1954. Sua repercussão foi imediata, sobretudo no círculo de Darmstadt, como amplamente documentado na literatura sobre o festival.¹⁸⁶ Poucos dias após a transmissão, Adorno recebeu uma carta de Heinz-Klaus Metzger, um jovem crítico musical que, não obstante seus vinte e dois anos de idade, tinha bom trânsito tanto em Darmstadt quanto no círculo de Colônia, de Eimert e Stockhausen. Na carta, Metzger solicitava uma versão escrita da conferência de Adorno, uma vez que tinha a intenção de publicar uma resposta crítica. Mais do que isso, seu objetivo nada modesto para um jovem crítico musical era, conforme escreveu a Adorno, usar as “principais descobertas de sua *Filosofia da Música Nova*” e “virá-las de um modo determinado contra” sua palestra.¹⁸⁷ A carta deu início a um prolífico debate em torno dos impasses e potenciais do serialismo e seus desdobramentos, além de uma correspondência frequente entre os dois, que duraria até a morte de Adorno nos anos 1960.

A intenção de Metzger levou algum tempo para se concretizar. Apareceu pela primeira vez em janeiro de 1957 na forma de um texto lido pelo autor na rádio WDR com um título polêmico que parodiava o da conferência de Adorno: *O envelhecimento da Filosofia da Música Nova [Das Altern der Philosophie der neuen Musik]*.¹⁸⁸ No ano seguinte, o texto de Metzger foi publicado no quarto número da revista *Die Reihe*, editada por Eimert e Stockhausen, seguido de um artigo polêmico no qual trechos da conferência de Adorno eram comparados a comentários de um crítico conservador berlinense,

¹⁸⁶ Cf. IDDON, M. Ed. Cit., 2013, pp. 110-138. Cf. BORIO, G., DANUSER, H. Ed. Cit., 1997, p. 432-440.

¹⁸⁷ Carta de Metzger a Adorno de 05/05/1954 (TWAA Br 1005).

¹⁸⁸ METZGER, Heinz-Klaus. *Musik wozu. Literatur zu Noten*. Org. Reiner Riehn. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, pp. 61-89.

Hellmut Kotschenheuther, com a clara intenção de ridicularizar o conservadorismo do próprio Adorno.¹⁸⁹

Ao tomar conhecimento do texto de Metzger, ainda antes de sua publicação na *Die Reihe*, Adorno propõe um debate entre eles para esclarecer os pontos da polêmica em torno do *Envelhecimento*. Gravado em outubro de 1957 na mesma WDR com o título *Música mais recente – progresso ou regressão* [*Jüngsten Musik – Fortschritt oder Rückbildung*], o debate é marcado por mudanças de posição das duas partes, como procuraremos mostrar adiante.

Ainda no bojo das discussões com Adorno, Metzger publicou mais dois textos: *Para a elucidação de uma polêmica e seu objeto* [*Zur Verdeutlichung einer Polemik und ihres Gegenstandes*, 1958]; e, anos mais tarde, *O envelhecimento da música mais recente* [*Das Altern der jüngsten Musik*, 1962]. Também da parte de Adorno, a influência das debates com Metzger é evidente em seus textos tardios, em muitos dos quais o crítico musical é nominalmente citado, como nas conferências de Darmstadt de 1957, *Crítérios da Música Nova* [*Kriterien der neuen Musik*] e de 1961, *Vers une musique informelle*.

Para além do material publicado, a interlocução entre Adorno e Metzger mostrou-se um elemento crucial para compreendermos o processo de transição a um novo modelo crítico. Analisando o material de arquivo, podemos dizer, sem muito exagero, que Metzger foi tão relevante neste processo quanto o fora Krenek no debate com Adorno que levou à formulação da teoria do material no modelo crítico de *FMN* – embora este último seja muito mais enfatizado na literatura que o primeiro. Na correspondência, há passagens nas quais Metzger chega a assumir o papel de mediador entre Adorno e a produção musical e artística mais recente, não apenas dos círculos de Darmstadt e Colônia, mas também de John Cage e dos artistas ligados ao Fluxus.¹⁹⁰ Da parte de Adorno, o que se observa é uma disposição para o contato com o novo repertório e para a compreensão das novas perspectivas teóricas e práticas que surgem dele. O que não significa, é bom deixar claro, nem uma adesão acrítica de Adorno a tais perspectivas, nem um

¹⁸⁹ Cf. “Intermezzo II”. In: EIMERT, H. STOCKHAUSEN, K. (Ed.) *Die Reihe. V. 4 Young Composers*. Trad. Leo Black. Bryn Mowr, Pennsylvania: Theodore Presser Co., 1960. A ideia do segundo artigo, no entanto, foi de Eimert, como se descobriu depois, e não de Metzger.

¹⁹⁰ Em carta de 1962, por exemplo, Metzger apresenta a Adorno o projeto liderado por Maciunas e ao Fluxus em Wiesbaden, na Alemanha (TWAA Br_1005) .

apego obstinado a sua própria teoria pregressa, como mostra o trecho da carta de fevereiro de 1957 que serve de epílogo ao presente capítulo.

Dada a relevância da interlocução com Metzger para a compreensão da controvérsia em torno do *Envelhecimento* e para a explicitação dos limites do modelo crítico de Adorno, procuraremos reconstruir os principais pontos debatidos pelos dois autores, lançando mão de elementos encontrados também na correspondência.

2.2.2 – O debate em torno do Envelhecimento

O propósito de virar a teoria de Adorno contra si mesma, isto é, contra sua crítica à Escola de Darmstadt, é a tônica das objeções levantadas por Metzger em *O envelhecimento da Filosofia da Música Nova*. Seu argumento principal é que Adorno não teria sido fiel ao conceito de material musical na crítica ao serialismo. Para Metzger, Adorno ignorou o fato de que os jovens compositores que criticava, principalmente Boulez e Stockhausen, estavam precisamente buscando responder às "exigências históricas do material" de um sentido tecnicamente progressista, tal como descrito em seu livro de 1949. Ao não fazer concessões diante das dificuldades do material musical legado pela Escola de Schoenberg, o serialismo teria perseguido as possibilidades abertas por Webern, de modo a produzir novas perspectivas para a composição musical.

Segundo Metzger, o problema é que a posição de Adorno teria estabelecido o que chamou de "bloqueio em um estágio histórico particular" [*Blockierung auf einer bestimmten historischen Stufe*],¹⁹¹ ou seja, teria se fixado no estado do material tal como apreendido por Schoenberg. Nessa medida, Metzger faz coro à crítica de Boulez às inconsistências da técnica schoenberguiana, como vimos, afirmando que Adorno não conseguiu ver que Webern já havia dado um passo na direção da superação dessas inconsistências.¹⁹²

Para Metzger, o principal indício dessa incapacidade de Adorno em reconhecer o progressismo da nova geração estava na quase total ausência de

¹⁹¹ METZGER, H. K., Ed. Cit., 1980, p. 64.

¹⁹² Nesse mesmo sentido, Metzger afirma que, já na *FMN*, a subsunção de Webern sob o polo de Schoenberg, bem como a subsunção de Varèse sob o polo de Stravinsky sinalizariam essa fixação de Adorno em um estágio do material que compromete a "iniciativa filosófica" do livro. Cf. METZGER, H K. Ed. Cit., 1980, p. 64

menção ao repertório em sua conferência. A crítica de Adorno à música de Darmstadt era demasiado generalista e extrínseca, contrariando a exigência de proceder sempre de modo *imanente*, tal como afirmou na *FMN*. Usando as palavras do próprio Adorno no livro de 1949, Metzger afirma que “a ‘autoconsciência crítica sedimentada no próprio fenômeno’ é contradita a partir do momento em que a crítica é dirigida a partir de fora, sem consideração pelos fenômenos”.¹⁹³ Baseado no fato de que Adorno não menciona nenhuma peça específica em sua conferência de 1954, tampouco apresenta argumentos fundamentados em análises musicais concretas de obras do serialismo, Metzger critica Adorno por omitir as “principais fontes primárias e secundárias”, e levanta a suspeita se ele de fato conhecia as obras às quais dirigiu sua crítica.¹⁹⁴

A resposta de Adorno a essa objeção não deixa de dar razão a Metzger. Por um lado, ele defende de que as críticas avançadas em sua conferência foram baseadas em experiências concretas com a música da jovem geração – o episódio com a peça de Goeyvaerts de 1951 é lembrado por Adorno como exemplo da “experiência fundamental” [*Grunderfahrung*] com o serialismo.¹⁹⁵ Além disso, prossegue Adorno, havia uma tendência do meio musical de vanguarda dos anos 1950, observável de modo exemplar em um artigo recente do maestro Hermann Scherchen, de afirmar que a música teria adentrado um estágio científico através do serialismo, ou melhor, “ela própria teria se tornado ciência”.¹⁹⁶ Diante da absurdidade dessas pretensões, corroborada pelos próprios compositores seriais, segundo Adorno, seu diagnóstico de uma tendência positivista ao *fetichismo do material* na Música Nova e sua consequente perda de potencial crítico seria plenamente justificável.¹⁹⁷

Entretanto, Adorno admite sua falta de familiaridade com os detalhes técnicos e com as partituras das obras à época em que escreveu o *Envelhecimento*. Segundo ele, muitas das “mais importantes obras das escolas serial e eletrônica”, que permitiam, por exemplo, reconhecer o “significado composicional de Boulez” – algo que depois ele mesmo reconheceria –, haviam

¹⁹³ Idem, p. 66.

¹⁹⁴ Idem.

¹⁹⁵ ADORNO, Th.; METZGER, H. K. *Disput*, In METZGER, H. K., Ed. Cit., 1980, p. 96.

¹⁹⁶ Idem.

¹⁹⁷ Idem.

sido compostas ou publicadas posteriormente à sua crítica.¹⁹⁸ Além disso, mesmo no caso de obras anteriores à conferência, havia grande dificuldade de acesso a esse material, já que muitas das partituras não tinham edições comerciais e circulavam, de fato, apenas de modo restrito.¹⁹⁹

Neste ponto, observa-se uma sutil, mas significativa, mudança de posição de Adorno. Sua menção às “mais importantes obras” do serialismo, dentre as quais estavam peças de Boulez, sinaliza uma recepção mais nuançada em relação ao diagnóstico do *Envelhecimento*. E quando observamos a correspondência entre Adorno e Metzger a esse respeito, a relevância da contribuição do jovem musicólogo para tal mudança de recepção de Adorno parece ficar evidente. Em carta de julho de 1957, Metzger menciona o fato de que, no *Envelhecimento*, Adorno dirige sua crítica aos “construtivistas do pontilhismo”, fazendo referência explícita unicamente a Boulez, algo que considerava “essencialmente incorreto”.²⁰⁰ Além disso, prossegue Metzger, “o fato de que a maioria das obras desses compositores ainda aguardava publicação” reforça sua crítica de que Adorno deveria “ter sido cauteloso em sua apreciação”.²⁰¹ Ele reconhece a dificuldade de acesso às partituras e gravações, mas reafirma sua opinião de que o texto de Adorno só poderia ter sido realizado com base nesse material, e não apenas na experiência negativa com Goeyvaerts ou na posição de Scherchen.²⁰²

Após reforçar que a intenção de seu texto não era atacar pessoalmente Adorno, mas debater objetivamente os problemas de sua da conferência, Metzger elabora, na mesma carta, uma lista das obras que considerava a produção mais relevante dos últimos anos, e que na sua opinião deveria ser tomada como base para discussão que ocorreria poucos dias depois no programa da rádio WDR. Dentre as peças listadas, estavam *Gesang der Jünglinge* (1954) e *Zeitmaße* (1955-56), de Stockhausen, e *Le marteau sans maître* (1954) de Boulez, obras que seriam mencionadas positivamente por Adorno em seus textos tardios.²⁰³

¹⁹⁸ Idem, pp 96 -97.

¹⁹⁹ Idem, p. 95

²⁰⁰ Carta de Metzger a Adorno de 02/07/1957 Br 1005

²⁰¹ Idem.

²⁰² Cf. METZGER, H. K. Ed. Cit., 1980, p. 97.

²⁰³ A lista completa de Metzger continha, além das obras citadas: *Klavierstücke VII e XI* (1956), de Stockhausen; *Klangfiguren II* (1955-56) de Gottfried M. König; *Poliphonie X* (1950-51) e *Le visage*

Adorno recebeu a carta de Metzger alguns dias antes de sua participação no festival de Darmstadt daquele ano, no qual ministraria a série de palestras *Critérios da música nova*.²⁰⁴ Sua intenção nesse curso seria tratar justamente das objeções levantadas contra o *Envelhecimento*. A lista de Metzger surgia, assim, em momento oportuno para tal propósito. Na carta de resposta, ele reconhece a necessidade de ater-se às obras mais relevantes mencionadas por Metzger, além de justificar sua mudança de sua posição em relação a Boulez:

A aparente contradição em relação a Boulez pode ser explicada simplesmente pelo fato de que apenas no ano passado tomei conhecimento de duas de suas obras que me impressionaram completamente quando as ouvi, a saber, a Sonata para flauta [*Sonatine pour flûte et piano* – 1949], contra a qual se pode dizer qualquer coisa, mas de cuja genialidade só o ouvido mais estúpido poderia duvidar; e, obviamente, *Le marteau sans maître* [1954]. [...] É claro que ainda estou ansioso por ver como a música de Stockhausen soaria como música. Posso apenas repetir que o que ouvi de sua música eletrônica (não conheço o *Gesang der Jünglinge*) me impressionou tão pouco quanto as *Klavierstücke*. É evidente que se trata de uma pessoa excepcional e séria, e me deixaria instruir com prazer.²⁰⁵

É importante notar como o repertório com o qual Adorno toma agora contato não se restringia às peças mais recentes, posteriores à primeira aparição do *Envelhecimento*. Muitas das obras indicadas por Metzger e também aquelas reconhecidas agora por Adorno como significativas foram escritas antes de ou durante 1954, como as peças de Boulez mencionadas nessa passagem. Além de reforçar a tese de Metzger da pouca familiaridade de Adorno com as “fontes primárias” à época em que escreveu a conferência, esse descompasso aponta também para a segunda objeção levantada pelo crítico: a negligência com relação às “fontes secundárias”, ou seja, a falta de consideração com os desenvolvimentos teóricos do próprio círculo de Darmstadt que procuravam refletir sobre as novas possibilidades do material musical desde o início da década de 1950.

nuptial (1947), de Boulez; *Quintette à la mémoire d'Anton Webern* (1955), de Henri Pousseur; *Schlagfiguren* (1956), de Bo Nilsson; *Music of Changes* (1951), de John Cage; *Octet I – para oito alto-falantes* (1953), de Earle Brown (Carta de Metzger a Adorno de 02/07/1957; TWAA Br 1005).

²⁰⁴ Trataremos mais detidamente desta série de palestras no Capítulo 3.

²⁰⁵ Carta de Adorno a Metzger de 05/07/1957. TWAA Br 1005.

Nesse sentido, a crítica de Metzger ao *Envelhecimento* não poderia ser mais direta. Em seu texto, ele escreve que Adorno questiona o serialismo baseando-se em “argumentos de um arsenal arcaico, que não teve nenhum acréscimo nos últimos cinquenta anos”, além de “dispor sumariamente de um movimento musical (mesmo que dificilmente se possa chamá-lo assim), ignorando a evidente diversidade no desenvolvimento de cada compositor, bem como as divergências que os colocam em posições opostas”.²⁰⁶ A objeção de Metzger aponta para a incoerência de Adorno de submeter uma produção musical heterogênea – tanto em sua exploração do material musical, quanto em seus resultados práticos – a esse arsenal “teórico arcaico” e homogeneizante, medido apenas a partir do dodecafonismo da geração de Schoenberg.

Dada a heterogeneidade de práticas composicionais, Metzger sustenta que a crítica no *Envelhecimento* de que o serialismo submeteria a composição musical a uma lógica extrínseca, por exemplo, não poderia ser dirigida ao serialismo como um todo, mas apenas a algumas experiências restritas ao pontilhismo do início dos anos 1950. Ele admite, por exemplo, que *Mode de valeurs* de Messiaen se aproxima de um ‘sistema decretado’ – como disse Adorno sem especificar a qual obra se referia – obra cujas regras não apenas “parecem inadequadas às relações estruturais do decurso musical, mas acabam também por impedir tais relações”.²⁰⁷ Contudo, Metzger atenta para o fato de que o gesto pioneiro do compositor francês teve o mérito de colocar em evidência dimensões do material musical que a partir de então se tornaram então acessíveis à composição. Para ele, em *Mode de valeurs* “lampeja pela primeira vez a possibilidade de tomar o som isolado como relação contrapontística de seus próprios parâmetros”.²⁰⁸ A possibilidade de conceber cada parâmetro como um estrato musical a ser, ele também, passível de composição, demonstra que o potencial do experimento não pode ser negligenciado.

Desse modo, ao contrário do que afirma Adorno em sua conferência sobre o pensamento paramétrico e o pontilhismo, Metzger defende que, na técnica serial, “a disposição sem sentido dos elementos” em certas peças “não significa a impossibilidade de uma [outra] disposição composicional

²⁰⁶ METZGER, H. K. Ed. Cit., 1980, p. 74.

²⁰⁷ Idem, p. 73

²⁰⁸ Idem.

significativa”.²⁰⁹ Dito de outro modo, os procedimentos elaborados pelo serialismo não bloqueariam *a priori* a possibilidade de uma composição significativa do novo material parametrizado, embora o pontilhismo dos primeiros anos tenha procedido muitas vezes de modo arbitrário. De maneira análoga, prossegue Metzger, ainda que a rigidez da primeira peça das *Structures I* de Boulez seja evidente, algo reconhecido pelo próprio compositor, a crítica de Adorno não atingiria o todo da composição, tampouco atingiria as *Klavierstücke* de Stockhausen.²¹⁰

A própria noção de *pontilhismo*, segundo Metzger, sob a qual a heterogeneidade do serialismo como um todo é reduzida na conferência de Adorno, ignoraria o estado da reflexão teórica até aquele momento. O musicólogo se refere principalmente aos trabalhos de Stockhausen que, a partir de 1953 quando passou a trabalhar com música eletrônica em Colônia, começou a investigar a relação entre as dimensões perceptiva e temporal dos fenômenos sonoros. É desse período, por exemplo, a elaboração de sua “teoria dos grupos” [*Gruppentheorie*], que pretende superar os impasses da aparente indiferenciação perceptiva da textura musical pontilhistas e a sensação de estaticidade dela resultante.²¹¹ Mais uma vez, prossegue o autor, se por um lado a crítica de Adorno à “concepção estática do tempo” se mostra pertinente em alguma medida, por outro ela está limitada a uma quantidade pouco significativa da produção musical do período. De modo algum seria lícito estendê-la ao serialismo como um todo; tampouco seria lícito acusar os compositores de ignorar os problemas derivados de tal concepção, como fez Adorno.²¹²

Por fim, no que diz respeito ao problema da limitação da liberdade composicional, Metzger afirma que a conferência de Adorno gira em falso ao desconsiderar os debates do período entre os próprios compositores de Darmstadt. As dificuldades geradas pela determinação prévia do material musical e pelo automatismo da forma no serialismo integral não eram ignoradas pelos

²⁰⁹ Idem.

²¹⁰ Idem.

²¹¹ Idem, p. 72. Sobre a *Gruppentheorie* de Stockhausen e sua relação com o “pontilhismo”, Cf. MACONIE, R. *Stockhausen. Sobre a Música. Palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie*. Trad. Saulo Alencastre. São Paulo: Madras, 2009, p. 38-39. Na medida em que essa teoria de Stockhausen tem impacto nos escritos tardios de Adorno, voltaremos a ela de modo mais detalhado no Capítulo 3.

²¹² METZGER, H. K. Ed. Cit., 1980, p. 74.

compositores em suas reflexões teóricas. Em diversos artigos surgidos a partir de 1952, Boulez demonstra insatisfação com a rigidez de seu próprio procedimento pontilhista, como aquele empregado em *Structures Ia*. Em *Pesquisas atuais*, por exemplo, o compositor francês faz a seguinte autocrítica:

[O] estilo “pontual” apresentava outro inconveniente, e não dos menores. Os planos e as estruturas se renovam paralelamente de modo idêntico; a cada nova altura, nova duração dotada de nova intensidade. A variação perpétua – na superfície – gerava ausência total de variação a um nível mais geral. Uma monotonia exasperante tomava posse da obra musical, pondo em jogo, a todo momento, todos os meios de renovação. [...] O grande esforço, no domínio que nos é próprio, é procurar, atualmente, uma dialética que se instaure a cada momento da composição entre a organização global rigorosa e uma estrutura momentânea submetida ao livre-arbítrio.²¹³

A passagem evidencia um dos aspectos centrais da reflexão dos compositores de Darmstadt depois das primeiras obras do serialismo integral: a relação entre níveis diferentes de determinação na composição musical – a necessidade de uma “organização rigorosa”, de um nível, mas “submetida ao livre-arbítrio” em outro. Conforme Metzger, no *Envelhecimento* Adorno “difícilmente demonstra estar a par do fato de que compositores como Stockhausen, Boulez, Cage e outros que hoje têm relevância histórica perseguem há muito tempo a maior imprevisibilidade da forma, sem no entanto sacrificar a unidade”.²¹⁴ Se é certo que *Structures Ia* de Boulez pode ser apontada como uma obra excessivamente rígida, resultado da determinação prévia quase das estruturas musicais, como vimos, trata-se de uma peça experimental, cujos problemas foram imediatamente detectados pelo próprio compositor, direcionando suas investigações posteriores.²¹⁵ Esse direcionamento ficaria evidente, segundo Metzger, já em obras como *Le Marteau sans maître* (1953-55) e, sobretudo, na mais recente *Terceira Sonata* (1957).

²¹³ BOULEZ, P. “Pesquisas atuais”. In *Apontamentos de aprendiz*. Ed. Cit., 1995, p. 33

²¹⁴ METZGER, H. K. Ed. Cit., 1980, p. 73. [grifo nosso].

²¹⁵ Cf. BOULEZ, P. *Alea* In: Ed. Cit., 1995, p. 280. O tema da indeterminação também será um eixo central das reflexões sobre o material musical nos anos 1960. Voltaremos a ele no Capítulo 3.

Das inconsistências apontadas por Metzger a respeito da conferência de Adorno, a que nos parece mais decisiva, no entanto, diz respeito ao diagnóstico de dissolução do potencial crítico da Música Nova no serialismo, e a consequente defesa incontestada da técnica musical de Schoenberg contra a geração do pós-guerra. Conforme visto na seção anterior, esse diagnóstico está baseado sobretudo no problema das contradições que surgem entre o material musical pós-tonal e as categorias tradicionais construção da forma musical, também denominadas por Adorno de categorias linguístico-musicais [*musiksprachliche*] ou de sintaxe musical, ainda presentes na técnica schoenberguiana. Retomando brevemente o argumento, Adorno afirma que, se por um lado tais categorias são dificilmente adequadas a um contexto não-tonal, por outro lado “é somente por meio dessa e de outras categorias semelhantes que a coerência [*Zusammenhang*] musical, seu sentido [...] foi preservada em meio à técnica dodecafônica”.²¹⁶ O problema da perda de sentido e da perda de liberdade no serialismo segundo o diagnóstico de Adorno, como vimos, é o resultado da negação abstrata dessa contradição: junto com os elementos linguístico-musicais da tradição, o serialismo teria eliminado a própria possibilidade de intervenção do compositor sobre aquilo que seria composto, rompendo a mediação entre a expressão subjetiva e o material.

De modo a contestar esse diagnóstico de Adorno, Metzger afirma que o problema nas obras do Schoenberg tardio não é meramente a incompatibilidade entre os procedimentos tradicionais de construção da forma musical – tema, antecedente, consequente etc. – e o material dodecafônico. Medido pelos próprios critérios do Adorno de *FMN*, o problema é que Schoenberg teria recuado, em suas obras “neotonais tardias”, segundo Metzger, diante do “movimento histórico do material” que ele mesmo pôs em marcha.²¹⁷ Para ele, esse recuo não pode significar que *outros modos de construção da forma musical não sejam possíveis, mas apenas que Schoenberg se absteve de persegui-los*. Com isso, Metzger toca no cerne da polêmica envolvendo Adorno, Goeyvaerts e Stockhausen em 1951, ao afirmar que “existe sentido musical além de todo antecedente e consequente, e

²¹⁶ ADORNO, Th. *Das Altern der neuen Musik*, GS 14, Ed. Cit., p. 150.

²¹⁷ METZGER, H. K. Ed. Cit., 1980, p. 71.

existe coerência musical enfática além de relações temático-motívicadas, vislumbradas por Adorno como as únicas relações linguístico-musicais”.²¹⁸

A passagem não poderia ser mais clara. O argumento de Metzger sobre aquilo que chamou de “extraordinária regressão” da posição de Adorno no *Envelhecimento* é que ela resulta de um diagnóstico equivocado sobre o serialismo e da incompreensão sobre as novas possibilidades abertas no material musical, para além das categorias linguístico-musicais de Schoenberg. Mencionando o exemplo da “teoria de grupos” [*Gruppentheorie*] de Stockhausen, que veremos mais detidamente no próximo capítulo, Metzger afirma que os compositores do serialismo são justamente aqueles que se apropriaram das contradições do dodecafonismo “e as absorveram conscientemente ao tentar resolvê-las de um modo progressista”.²¹⁹

No debate radiofônico entre Adorno e Metzger de 1958 – e, portanto, já mediado pela intensa correspondência entre os dois –, a resposta do filósofo a tais objeções procura nuançar suas declarações, desfazendo o que ele considerava ser um mal-entendido. Por um lado, ao mencionar as categorias tradicionais em sua conferência, ele jamais pretendeu defender a posição de que “o sentido musical só pode ser articulado com os meios formais da era tonal”.²²⁰ Queria, antes, enfatizar que Schoenberg “não havia tirado todas as consequências da relação entre material musical e meios linguístico-musicais. E que seus sucessores tentavam resolver o problema através de uma abordagem radical”, que “por muito tempo renunciou a tais meios”.²²¹ O problema, segundo Adorno, não estaria no uso ou não daquelas categorias e procedimentos composicionais, mas na dificuldade em diferenciar a mera ordenação prévia do material, por mais avançada tecnicamente que fosse, da articulação efetiva dos elementos musicais particulares na construção da obra. Se essa articulação era até então alcançada apenas com os meios tradicionais, isso não significaria uma posição dogmática de sua parte com relação à preservação desses meios.

Os esclarecimentos de Adorno a esse respeito, que encerram o debate sobre o *Envelhecimento*, apontam para uma decisiva mudança de perspectiva,

²¹⁸ Idem, pp. 71-72.

²¹⁹ Idem, p. 74.

²²⁰ Idem, p. 101.

²²¹ Idem.

que não escapou a Metzger. Por um lado, Adorno mantém o argumento de que o sentido musical não pode ser pretensamente garantido pela ordenação prévia do material – do contrário, essa ordenação se tornaria fetichista –, argumento com o qual Metzger afirma estar plenamente de acordo. Por outro lado, Adorno precisa admitir, segundo o jovem crítico musical, que essa ameaça de fetichismo não se confirmava como uma tendência do serialismo como um todo, tampouco seria capaz, como categoria teórica, de caracterizar os desenvolvimentos musicais mais recentes, afastando decisivamente o diagnóstico apresentado no *Envelhecimento*. Os compositores mais relevantes de Darmstadt, segundo Metzger, não apenas estavam cientes das dificuldades resultantes do serialismo em sua forma mais rígida, como investigavam, em suas práticas e em suas obras, novas dimensões do material musical que buscassem superar tais dificuldades.

Por fim, podemos recorrer mais uma vez à correspondência para exemplificar esse novo direcionamento da posição de Adorno, já indicando um dos caminhos que serão perseguidos nos escritos tardios, e sobre os quais trataremos no capítulo seguinte. Se na carta de julho de 1957, citada anteriormente, o filósofo afirmou não estar totalmente convencido a respeito de Stockhausen, embora reconheça os méritos das obras mais recentes de Boulez, em setembro de 1958 as coisas já parecem andar em uma outra direção, inclusive no que diz respeito às categorias linguístico-musicais debatidas com Metzger. Conforme Adorno:

Nesse meio tempo ouvi *Gruppen* [de Stockhausen, 1957] em Colônia e fiquei extremamente impressionado, não só com o nível formal [*Formniveau*], que é realmente indiscutível, mas também com a linguagem musical [*Musiksprache*] totalmente nova e, à sua maneira, *extremamente articulada*. Claro que só posso me referir à minha impressão imediata - não conheço a partitura, nem sequer a li. Mas, no fim das contas, as reações nervosas são o que há de mais decisivo.²²²

Essa nova posição de Adorno, mais aberta e receptiva aos novos desenvolvimentos da música de Darmstadt se mostra também nas publicações. No novo prefácio à segunda edição de *Dissonâncias*, Adorno menciona peças como o *Marteau* de Boulez e *Zeitmaße* de Stockhausen como exemplos da produção mais recente que não se enquadram no diagnóstico do

²²² Carta de Adorno a Metzger de 15/09/1958 (TWAA Br_1005).

Envelhecimento.²²³ Para nós, essa mudança de posição, juntamente com os argumentos reconstruídos no debate com Metzger, significam nada menos que um reconhecimento dos limites do primeiro modelo crítico. Pois, se é certo Adorno tem razão de que a ameaça de um fetichismo do material permanece no horizonte – algo reconhecido também pelos compositores – não se trata mais de um diagnóstico inequívoco e sem falhas. Além disso, as contra-tendências que surgem no interior da música de Darmstadt, como indicou Metzger, não devem ser lidas como algo que está aquém do serialismo, mas que aponta para além dele. Isso significa também que as categorias teóricas capazes de apreender essas tendências não podem mais ser aquelas de *FMN* – ou, ao menos, não podem ser compreendidas *no mesmo sentido* que antes. Reconhecer os limites do modelo crítico de *FMN* significa reconhecer que os problemas do material musical já estão postos além desses limites. E o esforço dos escritos musicais tardios de Adorno será o de encontrar uma constelação teórica que faça justiça ao novo material.

²²³ Cf. ADORNO, Th. *Vorrede*, GS 14, Ed. Cit., 2003, p. 12.

PARTE 2

O modelo crítico da música informal (1957-1969)

Capítulo 3

O material da música informal: novas categorias

[Boulez]: Há uma dialética entre o inesperado e o planejado. Pode-se planejar uma composição, mas a todo momento algo inesperado deve acontecer...

[Adorno, interrompendo]: L'imprevu!

[Boulez]: L'imprevu!

“Avantgarde und Metier”. Transmitida na *NDR* em 14/01/1968.²²⁴

3.1 - O programa da música informal

No capítulo anterior, procuramos mostrar que um dos resultados principais do debate em torno do diagnóstico de Adorno sobre o envelhecimento da Música Nova foi colocar em evidência as limitações do próprio modelo crítico adorniano. Isso não significou, como vimos, que o problema do fetichismo do material, como resultado da integração paramétrica no serialismo integral, deixou de estar no horizonte. Significou apenas que a resposta a essa ameaça de fetichismo não poderia ser mais uma resposta schoenberguiana, já que os próprios compositores de Darmstadt buscavam superar as limitações do

²²⁴ TWAA Ta_010-021 [[Boulez]: „Es gibt eine Dialektik zwischen Unerwartet und Vorgeplant. [...] Man kann eine Komposition [vorplanen], aber es muss immer an jedem Moment etwas unerwartet kommen. [Adorno]: „L'imprévu!" [Boulez]: „L'imprévu!"

serialismo integral através de novos experimentos. Neste capítulo, nosso objetivo é tratar das consequências desse novo estado de coisas para a compreensão dos escritos musicais tardios de Adorno, sobretudo para a década de 1960. A hipótese que nos orienta, detalhada mais à frente, é a do surgimento de um novo modelo crítico neste período.

É certo que tais consequências já se anunciavam, como vimos, na correspondência entre Adorno e Metzger e na mudança de posição do filósofo com relação a Boulez e Stockhausen, registrada em *Kriterien der Neuen Musik* [Critérios da Música Nova] e no prefácio à segunda edição de *Dissonanzen* [Dissonâncias]. Mas é na conferência proferida em Darmstadt em 1961, *Vers une musique informelle* [Por uma música informal, doravante *Vmi*], que Adorno torna explícito, segundo nossa perspectiva, o propósito de buscar um novo arranjo teórico capaz de fazer frente aos problemas postos à composição musical depois da crítica ao serialismo integral. Logo no início da conferência, Adorno justifica o caráter de manifesto de sua intervenção nos seguintes termos:

Hoje, torna-se absolutamente necessário ao pensamento teórico sobre a música refletir mais uma vez sobre si mesmo [...]. É nesse espírito, que alguém que já não é mais tão jovem, se propõe a falar de um dos conceitos mais vulneráveis, o conceito de uma *musique informelle*, ou, para usar a expressão de Metzger, da música *a-serial*. Tendo em vista o *prestíssimo* dos últimos anos, o momento para tal propósito talvez não seja inadequado. As próprias tendências de desenvolvimento do trabalho composicional parecem convergir com o desiderato de uma libertação musical, desiderato tão caro para mim. Inventei a expressão francesa *musique informelle* como um pequeno sinal de gratidão ao país no qual a tradição de vanguarda coincide com a coragem de produzir manifestos.²²⁵

Deixando por ora de lado a questão do sentido específico do termo “informal” na expressão cunhada por Adorno – algo que esperamos tornar claro no decorrer deste capítulo –, o que fica evidente nesta primeira apresentação de seu programa-manifesto é que ele toma como ponto de partida uma posição muito distinta daquela do diagnóstico do *Envelhecimento*. Pois, ao afirmar que as

²²⁵ ADORNO, Th. W. *Vers une musique informelle* (1962). Ed. Cit., 2018, p. 378-379. Como veremos no Capítulo 4, essa dimensão retrospectiva não se restringe apenas ao período do atonalismo livre, mas se estende até um compositor determinante para a Escola de Schoenberg: Gustav Mahler.

“tendências de desenvolvimento do trabalho composicional parecem convergir com o desiderato de uma libertação musical”, Adorno reconhece que a nova situação da música aponta para uma direção oposta à rigidez absoluta do material e à perda de liberdade que caracterizavam o serialismo integral. Esse reconhecimento de um novo horizonte da composição musical indica aquilo que podemos chamar de dimensão *prospectiva* do programa adorniano dos anos 1960.

Por outro lado, há também na conferência de Adorno um aspecto marcadamente *retrospectivo*. Em primeiro lugar, porque a maioria dos exemplos musicais mobilizados por Adorno em *Vmi* são do repertório do chamado período heroico da Música Nova.²²⁶ Em segundo lugar, porque Adorno se refere explicitamente à relação da música informal com esse período heroico nos seguintes termos: “A perspectiva de tal música informal já esteve aberta por volta de 1910. A data não é casual; remete a uma época anterior aos anos 1920, e estes foram excessivamente valorizados”.²²⁷

Essa dupla dimensão de *Vmi* produz uma dificuldade para a interpretação sobre seu papel no quadro mais amplo dos escritos musicais de Adorno. A depender do peso que se atribui ao caráter retrospectivo e prospectivo, a compreensão sobre o programa adorniano da música informal muda. Quando não totalmente desconsiderada na literatura, o que indica a pouca relevância atribuída ao texto de 1961 por parte dos comentadores,²²⁸ *Vmi* tem sido interpretada muitas vezes como reafirmação de um ideal do passado heroico do atonalismo livre, mesmo que modulado pelas experiências posteriores. Para Zenck, por exemplo, peças de Schoenberg como *Erwartung* Op. 16 (1909) e os *Drei Klavierstücke* Op. 11 (1909) são fundamentais porque “Adorno atribui a elas o *ideal* de uma música informal”, e “mesmo que ele rejeite a restituição da *musique informelle* no estágio da atonalidade livre”, ela “permanece como padrão de

²²⁶ Sobre a caracterização deste período no quadro mais amplo do “modernismo heroico”, cf. PATRIOTA, R. *Theodor Adorno e a construção do modernismo artístico*. Tese (doutorado). 2021. UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

²²⁷ ADORNO, Th. *Vers une musique*, Ed. Cit., 2018, p. 380.

²²⁸ Sobretudo na bibliografia mais antiga, como Sziborsky (Ed. Cit., 1979); ZUIDEVAART, Lambert. *Adorno's Aesthetic Theory: the Redemption of Illusion*. Cambridge: MIT Press, 1991 e LA FONTAINE (Ed. Cit., 1990).

medida [*Maßstab*] para a avaliação da composição musical".²²⁹ Na mesma chave, Paddison afirma que "o conceito de uma *musique informelle* pode ser compreendido tanto como um julgamento crítico à música serial e pós-serial, como um tipo ideal, no sentido weberiano do termo".²³⁰

Embora certamente lastreada na conferência de Adorno, acreditamos que esse tipo de interpretação que enfatiza a dimensão retrospectiva do texto tende a desconsiderar as discontinuidades em relação ao diagnóstico do *Envelhecimento*, o que significa também minimizar a relevância das mudanças de posição de Adorno diante do novo cenário. Ao comparar *Vmi* com o *Envelhecimento*, por exemplo, Zagorski afirma que, embora o "tom [da conferência de 1961 seja] mais brando e a cadência menos conclusiva", "a reprise é inequívoca".²³¹ No limite, esse tipo de leitura leva a uma interpretação que nos parece conservadora, ao subsumir o texto tardio de Adorno a um núcleo conceitual fixo, estabelecido paradigmaticamente em *FMN*. Para Mahnkopf, por exemplo:

Vers une musique é a metateoria de Filosofia da Música Nova, [livro] no qual o diagnóstico da racionalização antecipa o problema do serialismo a partir da generalização do princípio da série dodecafônica; é também um texto filosófico fundamental, pois se empenha em *reafirmar* as principais categorias de seu pensamento musical: tempo, forma, material, sujeito, construção, composição, lógica, expressão, sentido.²³²

Ainda que se possa reconhecer que a crítica de Adorno ao dodecafonismo em *FMN* tenha antecipado em certa medida o "problema do serialismo" dos anos 1950, como por exemplo o fetichismo do material, interpretar *Vmi* como "metateoria" do livro de 1949 e como mera reafirmação "das principais categorias de seu pensamento musical" nos parece problemático sob muitos aspectos. É uma interpretação musicalmente problemática porque tende a

²²⁹ ZENCK, M. "Auswirkungen einer "musique informelle" auf die neue Musik: zu Theodor W. Adornos Formvorstellung". In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 10, n. 2, 1979, p. 140.

²³⁰ PADISON, M. Ed. Cit., 1993, p. 182

²³¹ ZAGORSKI, M. 2020. P. 59.

²³² MAHNKOPF, C. "Adornos Kritik der neueren Musik". In: KLEIN, R. MAHNKOPF. C.S. *Mit den Ohren denken: Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, p. 259 (tradução e grifo nossos).

desconsiderar a ruptura representada pela geração de Darmstadt em relação à Segunda Escola de Viena. Como se uma produção musical tão distinta como *Gruppen* (1957) de Stockhausen, a *Terceira Sonata* (1957) de Boulez, o *Concerto para piano e orquestra* (1958) de Cage ou ainda *Atmosphères* (1961) de Ligeti – todas mencionadas nos textos tardios de Adorno no contexto da música informal – , pudesse ser tomada em mera continuidade em relação à música da geração de Schoenberg.

Além disso, esse tipo de interpretação nos parece problemática também de uma perspectiva teórico-crítica, porque supõe algo como um primado da teoria sobre os desenvolvimentos musicais concretos. Tudo se passa como se as categorias teóricas formuladas e mobilizadas por Adorno fossem indiferentes às mudanças efetivas na própria situação da música de vanguarda e aos problemas técnicos e estéticos que surgem a partir dessas mudanças. Essa posição nos parece contrariar tanto o pressuposto fundamental do núcleo temporal dos modelos da Teoria Crítica, quanto a historicidade constitutiva da própria categoria de material musical de Adorno.

Há muitas passagens no próprio texto de Adorno que afastam esse tipo de leitura. Contra a ideia de que o período atonal dos anos 1910 pudesse ser tomado como uma espécie de "era de ouro" da Música Nova e como modelo a ser retomado, Adorno é enfático ao afirmar que, embora a música informal devesse retomar o impulso de libertação que conduziu ao atonalismo naquele período, não há como ignorar as mudanças efetivas do material musical a partir do serialismo. Para ele, não se trata

de repetir o estilo de 1910. Não se pode continuar compondo como naquela época das obras mais ousadas de Schoenberg, em sua fase mais produtiva. [...] Resíduos do passado, a exemplo dos cromatismos da atonalidade livre, hoje não são mais toleráveis, como ainda o eram na época em que a exigência imanente dos meios não se fazia sentir por completo. [...] Toda arte contém elementos que, no instante de sua produção, parecem naturais, óbvios. É somente depois, no curso dos desenvolvimentos posteriores, que o caráter transiente e histórico desses elementos se

evidência, que aquilo que parecia natural então se revela uma "segunda natureza". E isso muda tudo.²³³

No programa da música informal, a dimensão *prospectiva* das novas tendências da composição musical não deve ser meramente reduzida à dimensão *retrospectiva*, como nas interpretações mais conservadoras dos escritos tardios de Adorno. Pois, como mostra a passagem, é somente no "curso dos desenvolvimentos posteriores" da música do pós-guerra, que certos elementos que pareciam "naturais" no material musical da geração de Schoenberg são postos em questão na prática composicional do serialismo. Em outras palavras, se a música informal retoma categorias teóricas do modelo crítico da *FMN*, ela o faz no quadro dos problemas colocados pelo serialismo e sua crítica a partir de meados da década de 1950. Mesmo que as categorias de tempo, forma, material, sujeito, expressão etc., permaneçam nos textos tardios, como afirma Mahnkopf, não se pode desconsiderar as mudanças de sentido dessas categorias diante das mudanças concretas do próprio objeto a que se referem, sob pena de ler a teoria adorniana em um grau de abstração que nos parece incompatível com os propósitos da Teoria Crítica.

Nessa medida, nos aproximamos da interpretação de Jean-Paul Olive, por exemplo, para quem o programa adorniano tardio deve ser compreendido como "uma música que *teria integrado* os aportes da música serial", "mas também os aportes da música temática herdada do passado".²³⁴ A questão importante para nós é saber em que medida essa integração dos aportes da música serial mencionada por Olive significa também uma mudança das próprias categorias teóricas retomadas nos escritos tardios de Adorno, ou seja, saber em que medida os aportes trazidos pelo serialismo e sua crítica são registrados também *como mudanças no material musical*, como indica a passagem citada acima.²³⁵

²³³ ADORNO, Th. *Vers une musique*, Ed. Cit., 2018, p 383, grifo nosso. Tal impossibilidade de qualquer pretensão restaurativa fica evidente também em uma passagem de outro texto dos anos 1960, "Dificuldades": "Mas a dificuldade mais séria é que, apesar de tudo, não há como voltar atrás. Se, em contraste com a técnica dodecafônica, com o princípio da série e com a música aleatória, se procurasse simplesmente obter uma renovada apreensão da liberdade substantiva, como a da atonalidade livre de Erwartung de Schoenberg, quase necessariamente se recairia em uma forma de reação. ADORNO, *Schwierigkeiten* (1965), GS16, Ed. Cit., 2003, p. 659.

²³⁴ OLIVE, J. P. Ed. Cit., 2009, p. 94.

²³⁵ Nesse sentido, nossa perspectiva se aproxima daquela de Borio (Ed. Cit., 2006), para quem o encontro de Adorno com a geração de Darmstadt é decisivo para a compreensão de seus escritos

Uma vez colocado o problema nestes termos, podemos detalhar a hipótese que orienta o presente capítulo. Por um lado, o programa da música informal contém um diagnóstico sobre a situação da música de vanguarda, cuja tendência, diferentemente do diagnóstico apresentado até o *Envelhecimento*, não aponta para uma fetichização sem falhas do material e para a consequente eliminação da liberdade subjetiva resultante da dominação da natureza.²³⁶ Por outro lado, na música informal a resistência ao fetichismo do material não deve ser lida em chave schoenberguiana, como na *FMN*, mas antes em uma chave pós-serial. Isso significa que, por mais que categorias como "tema", "expressão", "obra", "consistência" etc. sejam retomadas por Adorno em seus escritos tardios, elas precisam ser lidas a partir dos problemas trazidos pelos desenvolvimentos composicionais dos anos 1950 e 1960, que foram incorporados ao material musical. Trata-se portanto, de uma nova configuração da constelação teórica dos escritos musicais de Adorno, na qual categorias antigas entram em relação com outras emergentes, modificando seu significado.

Nas seções que seguem, procuraremos mostrar essa nova configuração a partir de duas categorias julgadas centrais para a compreensão do modelo crítico tardio de Adorno. Em 3.2, trata-se de investigar como a categoria de *campo de forças* (*Kraftfeld*) procura apreender as modificações na concepção de obra musical a partir do problema da relação entre a unidade da forma e a multidimensionalidade do material trazida pelo serialismo. Em 3.3, procuramos mostrar que a categoria de *métier*, ao lidar com o problema da contingência e da indeterminação na composição musical, tem consequências para a reformulação da categoria subjetiva de expressão.

tardios. Diferentemente de Borio, no entanto, nosso intuito não é observar como esse encontro se sedimenta no problema da relação entre música e linguagem na *Teoria Estética*, mas antes observar como a mudança no material musical significa também a emergência de novas categorias e de um novo arranjo teórico.

²³⁶ Ao comentar criticamente sobre os experimentos com o acaso de John Cage, por exemplo, Adorno afirma que o projeto do compositor estadunidense "e a música informal convergem em pelo menos um ponto: no protesto contra a teimosa cumplicidade da música com a dominação da natureza". ADORNO, Th. *Vers une musique*, Ed. Cit., 2018, p. 433.

3.2 – O polo objetivo: a forma musical como *campo de forças*

3.2.1 – O problema da unidade da forma musical nos escritos tardios

Como mencionamos anteriormente, a partir da conferência de Darmstadt de 1957, *Crítérios da Música Nova* (doravante *Crítérios*), os primeiros sinais de mudança na posição de Adorno em relação ao diagnóstico do *Envelhecimento* começam a apontar na direção de um novo modelo crítico. Um desses sinais é a incorporação de parte das críticas feitas pelos compositores serialistas às inconsistências presentes na técnica musical de Schoenberg, como aquelas levantadas por Boulez e Stockhausen em seus textos da década de 1950, e que foram lembradas por Metzger no debate com Adorno, como vimos.²³⁷ Com isso, a posição inequivocamente defensiva de Adorno no *Envelhecimento* – a favor de Schoenberg e contra os compositores de Darmstadt – dá lugar a uma postura mais nuançada.

Em *Crítérios* Adorno reconhece, por exemplo, que a dissolução da tonalidade tem implicações mais profundas sobre o material do que a técnica da geração de Schoenberg foi capaz de mostrar.²³⁸ Não apenas as escalas, acordes e esquemas formais da tradição perderam seu sentido vinculante após a emancipação da dissonância, mas também os procedimentos de construção do discurso musical em um nível mais elementar. Nesse sentido, Adorno retoma um argumento de Boulez, ainda que de modo apenas implícito, ao afirmar que o material emancipado da Música Nova mostrou que a própria “estrutura linguística da música”, as “categorias de linguagem e sintaxe musicais” através das quais a forma musical era construída, estavam impregnados de relações tonais.

A relação entre “antecedente” e “consequente”, por exemplo, um dos princípios de estruturação empregados mesmo na música atonal e dodecafônica, torna-se inadequada, segundo Adorno, pois está intimamente ligada à dinâmica

²³⁷ Cf. Seção 2.3.

²³⁸ “As consequências disso [da dissolução da tonalidade] vão muito além da simples proibição de melodias e acordes tonais. Como em um redemoinho, a tonalidade carrega consigo em seu destino as categorias que antes se pensava serem independentes dos materiais de composição particulares, mas cuja essência, no entanto, está enredada com a tonalidade” (ADORNO, Th. *Kriterien der Neuen Musik* (1957), GS 16, Ed. Cit., 2003, p. 172).

de tensão e resolução harmônica próprio ao material tonal.²³⁹ Se mantivermos a analogia com a linguagem verbal usada por Adorno, tudo se passa como se a descoberta de uma nova morfologia e de um novo vocabulário entrasse em contradição com a construção sintática segundo as regras de uma outra linguagem, mais antiga e ultrapassada. É por essa razão que, mesmo sem nomear explicitamente os compositores de Darmstadt, Adorno reconhece em 1957 a validade de suas críticas, ao declarar que não são exageradas as afirmações “de que que todas as categorias que fazem qualquer tipo de sentido musical perderam sua independência [em relação à tonalidade] e precisam ser repensadas e reformuladas”.²⁴⁰

Ora, se no *Envelhecimento*, como vimos, Adorno defendeu Schoenberg dos ataques da nova geração justamente porque em sua música o recurso às categorias tradicionais de construção evitaria a perda completa do sentido musical, esta passagem de *Critérios* sinaliza uma mudança de posição que não deve ser subestimada. A própria menção ao “antecedente” e ao “consequente” como categorias atreladas à linguagem tonal remete ao episódio polêmico envolvendo Goeyvaerts e Stockhausen, embora Adorno não se refira diretamente a ele.

Todavia, se essa mudança de posição é ainda relativamente tímida na conferência de 1957, ela se torna explícita quatro anos mais tarde em *Vmi*. Ao referir-se àquele episódio, Adorno reconsidera sua posição nos seguintes termos:

Certa vez, em Kranichstein [Darmstadt], observei criticamente, em uma partitura que procurava unificar todos os parâmetros, a falta de determinidade em relação à linguagem musical, fazendo a seguinte pergunta: “Onde estão o antecedente e consequente?”. É preciso corrigir isso. Mesmo categorias aparentemente tão genéricas quanto antecedente e consequente não podem ser aplicadas à música atual como se fossem imutáveis. Em nenhum lugar está escrito que a música deve conter *a priori* tais elementos.²⁴¹

De nossa perspectiva, para além da retratação evidente nesta passagem, o que nos parece fundamental na posição de Adorno nos escritos

²³⁹ Idem.

²⁴⁰ Idem, p. 173.

²⁴¹ ADORNO, Th. *Vers une musique informelle* (1961) Ed. Cit., 2018, p. 390-391.

musicais tardios – e que é determinante para o programa da música informal – é o reconhecimento da contribuição dos próprios compositores de Darmstadt para enfrentar os problemas postos pelos limites das categorias de linguagem musical da geração de Schoenberg. Em outras palavras, não se trata apenas de reconhecer que o diagnóstico do *Envelhecimento*, tributário do modelo crítico de *FMN*, mostrou-se equivocado ou, no mínimo, insuficiente. Trata-se de mostrar que a superação daqueles limites não pode ignorar os desenvolvimentos teóricos e práticos da música serial e pós-serial dos anos 1950, sobretudo depois da fase do serialismo pontilhista. É isso que fica evidente quando, em *Vmi*, já informado pelas reflexões mais recentes do serialismo, como aquelas indicadas por Metzger,²⁴² Adorno afirma o seguinte:

Devemos a Stockhausen a constatação de que, em certo sentido, toda estrutura rítmica e métrica da música atonal, assim como da música dodecafônica de Schoenberg, ainda permanecia tonal. Essa constatação não pode mais ser esquecida, para que inconsistências sejam evitadas. Desde então, as relações entre todas as dimensões composicionais têm sido metodicamente exploradas, cada dimensão afetando as demais, e isso hoje está tão arraigado no material quanto um dia estiveram as conquistas teóricas anteriores. Mesmo o trabalho temático, em sentido mais amplo, apresenta hoje um aspecto tonal, no sentido preciso da palavra.²⁴³

Há dois aspectos mencionados nesta passagem que nos ajudam a organizar o problema do material musical no modelo crítico tardio de Adorno. O primeiro deles é o reconhecimento tanto das contribuições de Stockhausen – “que não devem mais ser esquecidas” –, mas principalmente da *multidimensionalidade que caracteriza o material musical posto pelo serialismo*. Ao afirmar que a exploração metódica de “todas as dimensões composicionais” é algo tão sedimentado no material de hoje “como um dia estiveram as conquistas anteriores”, Adorno indica que a música informal não pode negligenciar esse fato. Dito de outro modo, por mais que os problemas do pontilhismo devam ser reconhecidos e enfrentados – o que, aliás, foi feito pelos próprios compositores, como veremos a seguir – os diferentes parâmetros musicais trazidos ao material

²⁴² Cf. Seção 2.3.

²⁴³ ADORNO, Th. *Vers une musique informelle*, Ed. Cit., 2018, p. 383-384.

musical de modo autoconsciente pelo serialismo permanecem contribuições incontornáveis para o trabalho composicional contemporâneo.

O segundo aspecto diz respeito à escrita temática, que, assim como as demais categorias de construção da sintaxe musical, se mostra agora limitada em meio ao material multidimensional do serialismo. Trata-se de um problema central, uma vez que, como vimos no Capítulo 1, a *variação em desenvolvimento* temático-motívica é tomada não apenas o princípio construtivo por excelência da tradição austro-germânica de composição, incluindo a Escola de Schoenberg, como também como a categoria-chave para a criação de uma forma musical objetivamente consistente [*Stimmig*]. Lembremos que, para Schoenberg, a unidade da forma musical deveria ser produzida a partir dos desdobramentos imanentes de um princípio construtivo único – uma forma básica [*Grundgestalt*] temático-motívica. Nos textos tardios, Adorno reconhece o viés classicista dessa concepção de forma. Primeiramente porque nela há um ideal orgânico que se mostra na relação entre o elemento particular gerador e o todo gerado²⁴⁴ Mas também porque, através desse ideal, Schoenberg pensou a forma musical como resolução de tensões – o reestabelecimento necessário de um equilíbrio posto de início.²⁴⁵ É por isso que, em *Forma na Música Nova* (1966), por exemplo, Adorno afirma que, “se Arnold Schoenberg exigiu da música um equilíbrio de tensões, a criação de uma homeostase, o ideal da segunda Escola de Viena confessou-se ainda como o [ideal] tradicional”. Dito de outro modo, a própria ideia da forma musical como desdobramento e resolução de um princípio único, revelava-se implicitamente devedora da dinâmica de tensão e resolução própria à linguagem tonal tradicional.

Por outro lado, Adorno reafirma em *Vmi*, como já havia feito no *Envelhecimento*, que não se trata de negar abstratamente o trabalho temático

²⁴⁴ Em *Fundamentos da composição musical*, Schoenberg define a forma musical nos seguintes termos: “Em um sentido estético, o termo forma significa que a peça é “organizada”, isso é que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo” (SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. 3a Ed. São Paulo: Edusp, 2015, p. 27).

²⁴⁵ Ainda em *Fundamentos*: “Cada sucessão de sons produz inquietação, conflito e problemas. Um único tom não traz problemas, porque o ouvido o define como tônica, ou seja, um ponto de repouso. Cada um dos sons subsequentes torna esta determinação questionável. Desse modo, cada forma musical pode ser considerada uma tentativa de resolver esse conflito” (Idem, p. 130, grifo nosso).

enquanto tal. Como princípio construtivo que realiza a conexão entre os elementos musicais particulares de um modo significativo – i. e., de um modo em que a articulação temporal de causa e efeito entre os elementos particulares se torna *compreensível* para a escuta – a mera abdicação da *variação em desenvolvimento* poria a perder a unidade da forma musical como um nexo de sentido [*Sinnzusammenhang*] objetivamente construído. Assim, a questão é saber se o trabalho temático pode ser suprimido/conservado [*aufgehoben*], de modo que ele perca seu caráter limitado e contraditório em relação à multidimensionalidade do material. Conforme Adorno afirma em *Vmi*,

para que a música seja mais do que mero aglomerado de sons, ela não pode prescindir de certas categorias da linguagem musical. [Na música informal] [n]ão se trata de restaurar velhas categorias, mas de elaborar equivalentes em conformidade com o novo material.²⁴⁶

No programa da música informal, portanto, o problema da forma musical poderia ser formulado da seguinte maneira: como atingir uma unidade da forma que seja ao mesmo tempo uma construção significativa entre elementos particulares e o todo – isto é, que alcance um nexo de sentido [*Sinnzusammenhang*] – sem sacrificar a multidimensionalidade do material? Como não submeter os diferentes parâmetros do novo material a um princípio construtivo único: seja a estrutura numérica da série como fórmula integral, seja a unidade posta pelo tema como forma básica [*Grundgestalt*] geradora?

Somente respondendo a essas perguntas podemos compreender que um dos significados do “informal” de Adorno não se deixa confundir com o “sem forma”; ele registra, antes, que a unidade da forma não pode mais ser reduzida à identidade prévia de um princípio construtivo. Ela deve ser o *resultado* de um processo que articule as diferentes dimensões do material, sem que essa articulação sacrifique a unidade da forma. Trata-se de algo que Adorno procurou apreender através da categoria de *campo de forças* [*Kraftfeld*]. Para compreendê-la, no entanto, é preciso observar como o próprio serialismo buscou escapar da rigidez pontilhista e pensar a construção da forma musical a partir de uma nova articulação dos diferentes parâmetros musicais. Nesse sentido, como indica a passagem acima, podemos tomar como ponto de partida a obra de Stockhausen.

²⁴⁶ ADORNO, Th. *Vers une musique informelle*, Ed. Cit., 2018, p. 391.

3.2.2 – *Material musical depois do serialismo pontilhista: os dois lados da teoria de grupos de Stockhausen*

Conforme argumentou Metzger no debate com Adorno, como vimos, os limites do serialismo integral e do pontilhismo do início da década de 1950 foram rapidamente reconhecidos pelos próprios compositores de Darmstadt. Para Stockhausen, por exemplo, tornou-se logo evidente que a limitação principal do pontilhismo é o resultado sonoro monolítico e indiferenciado produzido pela manipulação dos parâmetros musicais nota-a-nota. Se todos os parâmetros sonoros (altura, duração, intensidade, timbre etc.) são modificados *simultaneamente*, o discurso musical deixa de apresentar pontos de referência estáveis para a escuta, resultando em discurso amorfo e monótono. Dito de outro modo, mesmo que a unidade da obra seja estabelecida pela derivação consistente a partir das séries, a produção da diferença contínua entre os atributos paramétricos dos sons particulares resulta paradoxalmente na indiferença perceptiva da forma global.²⁴⁷

Com o reconhecimento desses limites, a partir de 1952 Stockhausen dá início a um conjunto de composições nas quais procura encontrar novos procedimentos no tratamento do material serial que evitem a indiferença formal provocada pelo pontilhismo. Em peças como *Klavierstücke I-IV (1952-1954)*, *Kontrapunkte (1953)*, *Zeitmaße (1955-1956)* e *Gruppen (1955-1957)*, consolida-se progressivamente um novo direcionamento de sua técnica composicional, que chamou posteriormente de *composição por grupos [Gruppenkomposition]*. Em 1954, Stockhausen descreve do seguinte modo essa mudança de direcionamento:

Minhas primeiras composições foram designadas como "música pontilhista". Tais obras musicais obviamente produzem uma impressão geral de unidade incomparável. Nos detalhes, não há variantes formais significativas ou diferenças articuladas entre as figuras. Todos os critérios tradicionais de coerência musical parecem ter sido abolidos. A unidade formal mais importante era, inicialmente, a nota isolada. [...] Mas isto aparentemente não satisfaz a necessidade de uma coerência como evidência sensível

²⁴⁷ Conforme Stockhausen: "A desvantagem da música pontilhista é que se se quiser que a música seja diferente o tempo todo, ela se torna muito monótona, porque tentar ser diferente de elemento em elemento torna-se algo que todos [os elementos] têm em comum" (STOCKHAUSEN In: MACONIE, Ed. Cit., 2009, p. 48).

imediate. *Não se deve confundir organização com composição. Ambas estão relacionadas. Mas é preciso ser capaz de reconhecer onde termina a organização e começa a composição.* Já passamos do "ponto morto". [...] Rapidamente eu ampliei a concepção exclusivamente "pontilhista" da forma. Descobri a composição por grupos. [Nela], séries de grupos reúnem as notas em função de certas propriedades de ordem superior que lhes são comuns.²⁴⁸

Não se trata aqui de apresentar de modo exaustivo a complexidade da teoria de grupos de Stockhausen, o que certamente nos desviaria de nossos propósitos neste capítulo. Queremos apenas observar de que forma essa nova concepção toca em problemas determinantes para o material musical no modelo crítico tardio de Adorno, sobretudo para os problemas da forma musical delineados na seção anterior. Nessa chave, podemos dizer que a composição por grupos de Stockhausen apresenta *dois lados*, um negativo e outro positivo, na relação com os problemas tratados no programa da música informal. O primeiro deles – o lado negativo ou crítico-imanente –, enfatizado na passagem acima, diz respeito ao gesto de afastamento do serialismo pontilhista e às possibilidades composicionais abertas por ele, sem no entanto abandonar aspectos relevantes da técnica serial. O segundo lado da teoria de grupos, tratado mais à frente, corresponde à tentativa de Stockhausen de buscar uma nova *unidade positiva* para o material multidimensional liberado pelo serialismo – algo que o compositor pretende ter encontrado nas propriedades físico-acústicas do próprio som. Como já se pode prever, Adorno tende a acolher em suas reflexões a dimensão negativa e crítica da proposta de Stockhausen, em detrimento de uma nova unidade paramétrica que lhe parecerá problemática. Vejamos como isso se dá.

Sobre o lado negativo da teoria de grupos, o primeiro aspecto importante que a passagem acima evidencia é a existência de uma tendência *imanente à própria técnica serial* que aponta na direção oposta ao que Adorno diagnosticou no *Envelhecimento*. Ao reconhecer a necessidade de enfrentar as limitações da composição pontilhista de sua primeira fase, Stockhausen buscou justamente a superação da *identidade entre organização prévia do material e a*

²⁴⁸ STOCKHAUSEN, K. *De Webern à Debussy* [1954], In: *Comment passe le temps. Essays sur la musique 1952-1961*. Trad. Christian Meyer. Genebra: Editions Contrechamps, 2017, p. 122, grifo nosso.

própria composição, que caracteriza o fetichismo do material para Adorno. Mesmo que se possa questionar se a realização dessa tarefa foi bem sucedida, é relevante notar que a rigidez composicional do serialismo integral se colocou como um problema para os compositores de Darmstadt ao menos desde 1952, quando das primeiras composições por grupos de Stockhausen. Como tendência, portanto, o diagnóstico do de um fetichismo *sem falhas* na Música Nova do pós-guerra já era problemático quando a conferência de Adorno foi publicada em 1954.²⁴⁹

Mas como a composição serial por grupos procura enfrentar as limitações do pontilhismo? De acordo com a passagem citada acima, podemos dizer que isso se dá por uma *mudança de perspectiva em relação à função composicional da série*. Ao propor um deslocamento da “unidade formal” centrada na “nota individual” para uma unidade centrada em grupos “que reúnem os sons em função de certas propriedades de ordem superior que lhes são comuns”, a nova técnica de Stockhausen cria um espaço para o trabalho de composição que antes estava bloqueado pela rigidez pontilhista. E isso porque a série deixa de ser pensada apenas como determinação de *valores paramétricos nota-a-nota*, e passa a determinar os limites de um ou mais grupos, no interior dos quais os elementos particulares podem ser *trabalhados segundo outras determinações* – incluindo processos que envolvem indeterminação, improvisação e acaso.²⁵⁰ Em outras palavras, na composição por grupos, tudo se passa como se a série fosse concebida como reguladora de um campo de operações possíveis – embora limitadas –, ao invés de determinar todos os parâmetros musicais de cada nota individualmente.²⁵¹

²⁴⁹ Isso reforça o argumento de Metzger de que Adorno estaria desconsiderando as obras mais relevantes do serialismo de Darmstadt no diagnóstico do *Envelhecimento*, como vimos no Capítulo 2 (Seção 2.3).

²⁵⁰ Discutiremos o problema do acaso e da indeterminação no item. 3.3.2. adiante

²⁵¹ Podemos compreender essa diferença entre a técnica pontilhista e a técnica por grupos através de um exemplo simples, adaptado de Toop. No pontilhismo, uma série numérica qualquer, como “6 4 5 2 1 3” tende a ser considerada, como vimos, como determinante de valores paramétricos nota-a-nota. Se tomarmos o campo das alturas, por exemplo, o valor “6” poderia corresponder à nota mais aguda e o valor “1” à nota mais grave. Assim, a ordenação serial determinaria previamente a sequência dos valores individuais apresentados na peça: primeiro os mais agudos (6 4 5), seguido dos valores mais graves (2 1 3). Na composição serial por grupos, no entanto, abre-se uma outra possibilidade. A mesma série pode corresponder, por exemplo, a uma sequência de grupos: o primeiro contendo seis notas, seguido de outro grupo de quatro

Vejamos brevemente um exemplo concreto do emprego da técnica de grupos de Stockhausen em uma das peças mencionadas por Adorno em *Vmi*. Trata-se de *Zeitmaße*, peça para quinteto de sopros composta entre 1955 e 1956. De acordo com a análise de Toop,²⁵² na qual nos baseamos aqui, a organização do parâmetro de durações (ritmo) nos primeiros compassos da peça é realizada a partir de duas séries de seis valores permutados entre si: “3 5 4 1 2” e “5 2 1 3 4”.²⁵³ Diferentemente do pontilhismo, em que cada um desses valores de duração corresponderia ao a uma figura rítmica específica, por exemplo, em *Zeitmaße* os valores das séries determinam os *intervalos temporais de entrada* de cada um dos elementos particulares apresentados na partitura. E esses elementos podem ser tanto notas isoladas, como no pontilhismo, como figuras que agrupam mais notas.

Conforme podemos ver na Figura 14, o valor “3” da primeira série indicada acima corresponde ao intervalo de entrada (I.E) de três unidades temporais entre o primeiro elemento apresentado (na flauta) e o segundo (na clarineta). Em seguida, o valor “5” corresponde ao intervalo de cinco unidades até a entrada do fagote, seguido de mais quatro unidades até a próxima figura do fagote, e assim sucessivamente, de acordo com a ordenação serial que delimita o primeiro grupo de durações “3 5 4 1 2”. O mesmo procedimento vale para o segundo grupo, “5 2 1 3 4”, como se pode ver na Figura 14.

Há nesse trecho da peça ao menos duas características relevantes da técnica por grupos de Stockhausen que se contrapõem à rigidez composicional do pontilhismo. A primeira delas é a possibilidade de construção de um discurso musical mais fluido e menos fragmentado, mesmo sob uma ordenação paramétrica serial. Pois embora a série de durações determine o intervalo de entrada (I. E.) entre os elementos que compõem esse trecho, as figurações rítmicas de cada elemento particular não é rigidamente definida *a priori*. Isso

notas, outro de cinco, outro de duas notas etc.; cada um desses grupos pode apresentar uma ou mais características paramétricas comuns, que permitem à escuta identificá-los enquanto conjunto. O primeiro grupo por exemplo, pode corresponder a um gesto melódico de seis notas em direção ao registro agudo, seguido do segundo grupo de quatro notas em direção contrária, seguido de um acorde de cinco notas correspondente ao terceiro grupo, e assim por diante. Esse tipo de agrupamento por gestos melódico-harmônicos é o que se observa, por exemplo, no início de *Klavierstück I*. Cf. STOCKHAUSEN, K. *Comment passe le temps*, Ed. Cit., 2017, p. 104.

²⁵² TOOP, R. “Group Composition”. In: *Six Lectures from the Stockhausen Courses Kürten 2002*. Kürten: Stockhausen Verlag, 2005, p. 30

²⁵³ Idem.

permite a *composição* das figuras particulares e o estabelecimento de relações de similaridade e diferença entre elas de acordo com propriedades comuns que se quer enfatizar, reunindo-as sob um mesmo grupo. No primeiro grupo, por exemplo, observa-se que há a predominância de uma figuração rítmica com poucas subdivisões [i.e. notas longas nas entradas da flauta e da clarineta (c. 1); e figurações em colcheias no fagote (c. 2)]. Essa característica rítmica do primeiro grupo é claramente contrastante com as do segundo, cuja figuração rítmica é mais subdividida – como vemos na figura ascendente da clarineta no final do c. 2, seguida de figurações em fusas e semicolcheias nos três instrumentos no c. 3.

Figura 14 - Análise da organização serial (durações) por grupos nos três primeiros compassos de *Zeitmaße* (1955) de Stockhausen.²⁵⁴

A segunda característica que nos parece relevante neste trecho é o modo como se dá a articulação dos diferentes parâmetros. Se olharmos para as intensidades, por exemplo, o que se percebe é uma interação entre os parâmetros muito distinta daquela do pontilhismo. Em vez de uma correspondência nota-a-nota de valores de intensidades, como em *Mode de valeurs* de Messiaen, por exemplo, o que se vê em *Zeitmaße* é a possibilidade da criação de curvas de intensidades, que podem reforçar ou contradizer as tendências dos demais parâmetros. No trecho acima, o que se observa é que os valores de intensidades do primeiro grupo (de valores suaves, entre *ppp* e *mf* nos c. 1 e 2) corroboram a

²⁵⁴ TOOP, R. Ed. Cit., 2005, p. 29.

figuração rítmica de notas longas do primeiro grupo. Isto é, Stockhausen deixa clara a articulação dos grupos de intensidades e durações como uma unidade discursiva de ordem superior: um grupo de ordem superior, se quisermos. Da mesma forma, o início do segundo grupo é marcado por um rápido crescendo em direção à máxima intensidade do trecho (*f* no comp. 3), acompanhando a figura central do clarinete, seguido de uma espécie de dissipação em direção a valores de menor intensidade (de volta ao *ppp-mf* no compasso 3). Assim, vê-se como a articulação entre os parâmetros musicais neste trecho produz um tipo de *direcionalidade* no discurso musical, algo claramente perceptível à escuta, e em clara oposição à estaticidade do serialismo pontilhista centrado na nota individual. No lugar da manipulação de variáveis paramétricas discretas (nota-a-nota), portanto, a composição por grupos permite o desenho de curvas e tendências segundo proporções delimitadas pelas séries.²⁵⁵

Por outro lado, a composição por grupos não apresenta apenas esse caráter crítico negativo, contraposto ao serialismo pontilhista. Conforme a definição de Stockhausen citada acima, uma vez que os grupos procuram “reunir os sons em função de certas propriedades de ordem superior que lhes são comuns”, é concebível que essa ideia possa ser expandida para agrupamentos cada vez mais abrangentes do material musical. No limite, pode-se pensar em um *denominador comum* o mais geral possível entre os diferentes parâmetros, a partir do qual o ordenamento serial por grupos possa se articular de modo consistente. Seria possível, por exemplo, encontrar uma característica ou propriedade comum que permitiria unificar os parâmetros de alturas e durações de um modo não arbitrário?

No influente ensaio *...Como o tempo passa...* (1957) – citado por Metzger na correspondência com Adorno,²⁵⁶ como vimos, e mencionado pelo próprio Adorno em *Vmi* –²⁵⁷ Stockhausen buscou dar uma resposta positiva a essa pergunta, ampliando ao mesmo tempo o alcance de sua teoria de grupos. Nesse ensaio, resultado de suas investigações com a música eletrônica em Colônia, o compositor alemão sustenta que o denominador comum às diferentes dimensões do material musical deve ser buscado na *natureza temporal do próprio fenômeno*

²⁵⁵ Cf. Idem, p. 3.

²⁵⁶ Cf. Seção 2.3.

²⁵⁷ ADORNO, Th. *Vers une musique informelle*, Ed. Cit., 2018, p. 398.

sonoro. Na medida em que todo som é, segundo um modelo *físico-acústico*, resultante de um movimento oscilatório, e que portanto se mede em termos de frequências (ciclos por unidade de tempo), é na dimensão temporal que se encontra o denominador comum entre os parâmetros musicais.

Para entender esse ponto, tomemos como exemplo a comparação entre durações e alturas: um ritmo simples regular, como uma pulsação fixa de 140 bpm (batidas por minuto), e uma altura fixa qualquer, como a nota *Lá₄*.²⁵⁸ Na medida em que a altura *Lá₄* corresponde, de um ponto de vista acústico, a uma frequência de 440Hz,²⁵⁹ ou seja, a um movimento oscilatório de 440 impulsos por segundo, nota-se que a diferença entre os parâmetros de altura e duração se mostra na realidade uma diferença de escala: o mesmo *Lá₄* poderia ser descrito como um "ritmo" (uma pulsação) extremamente rápido de 440 batidas por segundo; ao passo que o ritmo constante de 140 bpm nada mais seria do que uma "altura" (uma frequência) extremamente lenta. Dito de outro modo, alturas e durações não seriam distintas, segundo Stockhausen, quanto à natureza do fenômeno, mas apenas quanto à capacidade do ouvido humano de percebê-los como dimensões musicais distintas.²⁶⁰

É com base nessa constatação que Stockhausen propõe uma nova concepção da *unidade do material musical* segundo um *contínuo* do tempo musical mensurável. Ao invés de alturas e durações, os diferentes parâmetros seriam concebidos temporalmente como *fases-durações* localizadas em segmentos distintos desse contínuo.²⁶¹ Com isso, a correlação entre os diferentes parâmetros pode ser estabelecida de um modo não arbitrário, posto que regulado pelo denominador comum do tempo mensurável, fornecendo novas possibilidades composicionais para a construção da unidade da forma.

²⁵⁸ Pressupõe-se aqui uma altura pura, produzida, por exemplo, por sintetizadores de ondas senoidais, tais como empregados por Stockhausen nos estúdios de música eletrônica de Colônia.

²⁵⁹ Segundo o padrão de afinação corrente na música ocidental moderna.

²⁶⁰ De um ponto de vista psico-acústico, frequências entre 20Hz e 20kHz são aquelas que o ouvido humano percebe como alturas (do registro mais grave ao mais agudo). Para frequências entre um impulso a cada oito segundos (0,125Hz) e 16Hz, o ouvido humano as percebe como pulsações.

²⁶¹ Para Stockhausen, essa totalidade corresponderia ao campo de frequências entre aproximadamente 0,125Hz (a pulsação mais lenta discernível enquanto tal) e 4200Hz (correspondente à altura mais aguda do piano).

Em *Gruppen* (1957), por exemplo, para mencionar apenas um aspecto dessa obra imensamente complexa, Stockhausen parte de uma série de doze alturas a partir da qual ele deriva grupos de *fases-durações* em diferentes níveis. Conforme as análises de Harvey e König, um desses níveis seria a tradução dos intervalos de alturas da série em valores temporais equivalentes: cada intervalo corresponde, de modo mensurável e proporcional, a um valor temporal de andamento de cada grupo da peça.²⁶² A complexidade rítmica que esse procedimento gera, incluindo a sobreposição de tempos distintos (ou andamentos distintos) em um mesmo momento, é um das características de *Gruppen* que justificam a necessidade de três orquestras dirigidas por três regentes simultaneamente para sua execução. Por outro lado, essa complexidade é resultado de uma unidade de base que se pretende consistente: a unidade paramétrica de acordo com o contínuo temporal das fases-durações.

Ora, embora Adorno tenda a concordar com o caráter negativo da crítica de Stockhausen à arbitrariedade no tratamento do parâmetro de durações, a positividade de uma nova unidade paramétrica baseada no tempo acusticamente mensurável lhe parece extremamente problemática. Na versão original da palestra de Adorno em Darmstadt, publicada recentemente como parte dos escritos póstumos [*Nachgelassene Schriften*], podemos ler o seguinte comentário a respeito da proposta de Stockhausen:

O que me parece mais difícil é que as alturas e durações são equiparadas sob o nome do tempo; e eu considero o maior mérito autocrítico que o desenvolvimento musical recente alcançou, que Stockhausen, no trabalho já muitas vezes mencionado [o artigo "...*Como o tempo passa...*"], realmente pela primeira vez, ao procurar tomar a sério essa unificação, tenha também expressado as enormes dificuldades envolvidas aqui [...]. Há uma antinomia entre o parâmetro de duração e de altura, que Stockhausen, creio que muito corretamente, apontou como o problema central do ideal da música integral; que essa antinomia, na verdade, decorre do fato de que duas *dimensões* diferentes estão em jogo, a saber, a qualificação temporal que objetivamente todo fenômeno musical tem, por um lado, e, por outro lado, o momento da experiência viva do tempo [*lebendige*

²⁶² Cf. HARVEY, J. *The music of Stockhausen*. Berkeley: Univ. of California Press, 1975. Cf. KÖNIG, G. M. "Commentary", In EIMERT, H.; STOCKHAUSEN, K. *Die Reihe* nº 8 (1962) English Edition. Pennsylvania: Theodor Press & Co., 1968, pp. 80-98.

Zeiterfahrung]. [...] No tempo, os iguais não são iguais, e nem mesmo conceitos proporcionais e logarítmicos devem ser suficientes para conduzir a esta igualdade.²⁶³

A passagem mostra que a ambiguidade na recepção de Adorno da teoria de Stockhausen se sustenta em um argumento a respeito da não-identidade paramétrica que nos parece central. É certo que o êxito de Stockhausen, ao investigar a fundo as possibilidades de unificação paramétrica de altura e duração, foi colocar em evidência de modo autocrítico o problema do "ideal" do serialismo integral: a unidade abstrata desses mesmos parâmetros segundo a série. Por outro lado, o conceito acústico de tempo sob o qual durações e alturas são igualadas, ou seja, o contínuo temporal medido cronometricamente, desconsidera a diferença que existe entre o tempo objetivamente medido e o tempo da experiência de escuta de uma obra musical.²⁶⁴ Essa diferença corresponde ao fato que a percepção temporal dos eventos musicais em uma determinada obra não é idêntica à disposição cronométrica desses eventos no tempo. Pois, se esse fosse o caso, seria como se um evento que ocorresse primeiro não afetasse a percepção do evento seguinte, ou o inverso: como se um evento posterior não resignificasse perceptivamente a compreensão do anterior.

No entanto, uma passagem musical pode ser percebida como mais "lenta" ou mais "rápida", a depender tanto da densidade (quantidade) de eventos musicais nela apresentados, quanto da confirmação ou frustração de expectativas criadas pela experiência de escuta da obra. Isso significa que o tempo percebido na escuta musical deve variar de acordo com o que é escutado. Mesmo se tratando de uma repetição "literal" de elementos, como por exemplo notas iguais tocadas sucessivamente, essa repetição é sempre *mediada* pelo decurso temporal. O simples fato de que o segundo elemento seja ouvido "depois" do primeiro tem consequências para escuta musical, já que há um regime de expectativa e confirmação da escuta implicada nessa aparente repetição do "mesmo". Esse é o sentido da passagem acima, quando Adorno afirma que "no

²⁶³ ADORNO, Th. *Vers une musique informelle* (1961). In: *Kranichsteiner Vorlesungen* (NSIV: Bd17). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014, p. 426. (grifo nosso).

²⁶⁴ A referência de Adorno aqui é explicitamente à filosofia de Henri Bergson, notadamente sua diferenciação entre o tempo e a duração (*durée*) (Cf. Adorno, *Vers une musique informelle*, Ed. Cit., 2018, p. 429-30). Sobre esse ponto cf. SOCHA, Eduardo. *Tempo musical em Theodor Adorno*. Tese de doutorado. FFLCH/ USP, São Paulo, 2015.

tempo [musical], os iguais não são iguais". De modo análogo, aqueles elementos tidos como "verticais", ou cronometricamente simultâneos, como as notas de um acorde tocadas ao mesmo tempo, são percebidos "horizontalmente" no tempo musical. A percepção desse acorde como um evento mais "rápido" ou mais "lento" pode variar de acordo com condução das vozes que o compõem, por exemplo, independentemente de sua duração cronométrica.²⁶⁵

Assim, a não-identidade entre o tempo cronométrico acústico e o tempo musical experienciado no decurso da obra indica também, segundo Adorno, a impossibilidade de uma unidade paramétrica buscada por Stockhausen.²⁶⁶ É essa impossibilidade que Adorno explorará mais detidamente ao refletir sobre uma outra dimensão do material que se tornou relevante na música do pós-guerra: a dimensão do timbre. Como veremos, é através de uma investigação sobre a função composicional do timbre que a possibilidade de articulação entre unidade da forma musical e multiplicidade do material surgirá.

3.2.3 – A função composicional do timbre

Assim como no caso da relação entre alturas e durações, a dimensão cor [*Farbe*] – ou timbre [*Klangfarbe*] – é colocada novamente na ordem do dia pelos desenvolvimentos posteriores ao serialismo integral, sobretudo pela intersecção entre as técnicas seriais e as descobertas da música eletrônica. Ao contrário de sua primeira avaliação negativa da música eletrônica no *Envelhecimento*,²⁶⁷ Adorno passa a reconhecer a relevância das investigações realizadas nos estúdios de música eletrônica do círculo de Colônia, do qual Stockhausen fazia parte, bem como da relação dessas investigações com a música instrumental em sentido mais amplo. Como afirma em 1960, tornou-se "acima de qualquer dúvida" que "a eletrônica converge com os desenvolvimentos internos da música" instrumental, pois, através da investigação dos meios

²⁶⁵ Na música tonal, por exemplo, o acorde de dominante sobre o qual o solista executa uma *cadenza* pode produzir esse efeito de suspensão temporal do discurso musical.

²⁶⁶ "Mas tal identidade dos parâmetros, em virtude de sua temporalidade, permanece abstrata: eles também são não-idênticos ao mesmo tempo. [...] a obra de arte técnica torna-se falsa onde ignora essa não-identidade, tratando o que não é idêntico como idêntico; laranjas multiplicadas por máquinas de escrever." (ADORNO, Th. *Musik und Technik* [1960] GS16, Ed. Cit., 2003, p. 237.

²⁶⁷ Cf. ADORNO, Th. *Das Altern der neuen Musik* (1954) GS 14, Ed. Cit., 2003, pp. 160-161.

eletrônicos, colocou-se à disposição dos compositores "ao menos em tese, um contínuo de alturas, dinâmicas e durações", além da promessa, ainda não totalmente realizada, de incluir nesse contínuo o domínio dos timbres.²⁶⁸ Além disso, ao avaliar a peça eletroacústica de Stockhausen *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) como o "experimento mais vigoroso" nas investigações recentes "com o novo material", Adorno conclui que os resultados "da música eletrônica vão ao encontro da necessidade que existiu desde o início da Música Nova instrumental, em particular na ideia de "melodia de timbres" [*Klangfarbenmelodie*]"²⁶⁹.

Dentre as contribuições de Adorno para a reflexão sobre os problemas composicionais e teóricos do timbre no novo material, tem destaque o ciclo de três palestras intitulado *A função do timbre na Música Nova*, proferida nos cursos de Darmstadt em 1966.²⁷⁰ Partindo da constatação sobre a música eletrônica de que o timbre, dentre as dimensões "descobertas" no novo material musical, é a mais "recente" e que ainda carece de uma reflexão detida, Adorno define o objetivo das palestras como o de investigar o problema da "equalização de todas as dimensões musicais" para a composição. À semelhança do que fora apontado anteriormente sobre a unificação dos parâmetros por Stockhausen, Adorno afirma que

o mais importante hoje é não deixar que as diferenças qualitativas [entre os parâmetros] desapareçam indiscriminadamente em uma unidade não articulada da composição a partir de cima, mas que tais diferenças sejam ao mesmo tempo salvas [*zugleich erretet*] em uma *unidade composta a partir delas*.²⁷¹

Para Adorno, portanto, o problema da *integração dos parâmetros individuais* na composição não pode ser solucionado a partir de um "conceito de unidade abstrato" [*einen abstrakten Begriff der Einheit*], mas deve refletir sobre o momento irrevogável [*unaufhebbaren*] das diferenças qualitativas entre as dimensões individuais da composição. A exploração da dimensão composicional

²⁶⁸ ADORNO, Th. "Música e nova música" [1960], In: *Quasi una fantasia*, Ed. Cit., 2018, p. 371.

²⁶⁹ Idem, p. 373.

²⁷⁰ Cf. ADORNO, Th. *Funktion der Farbe in der Musik* (1966). In: *Kranichsteiner Vorlesungen*, Ed. Cit., 2014, pp. 447-540. Parte do conteúdo deste ciclo de palestras pode ser encontrado em uma primeira formulação na palestra proferida no Conservatório Superior de Música de Frankfurt em 1961 *Die Funktion des Klanges in der neuen Musik* (TWAA Vt 169).

²⁷¹ ADORNO, Th. *Funktion der Farbe in der Musik*. Ed. Cit., 2014, p. 452.

do timbre é entrevista por Adorno não apenas na música eletrônica, como no caso do *Gesang* de Stockhausen apontado acima, mas sobretudo na produção mais recente da música instrumental. É o caso de *Atmosphères* (1961) de György Ligeti, por exemplo, que Adorno considera ser

a primeira peça na qual a construção da cor [*Farbe*] torna-se de fato totalmente um evento [*Ereignis*], ou seja, torna-se algo totalmente autônomo e posto no centro; uma composição na qual, por conta precisamente da preponderância [histórica] da altura sobre o timbre, as notas particulares são ao mesmo tempo postas em questão; uma pura composição timbrística [*Farbkomposition*] na qual, dito exageradamente, não há absolutamente algo como "notas". [...] Em *Atmosphères* de Ligeti, isso foi realizado de modo extremamente consequente.²⁷²

O exemplo de Ligeti permite observar que no centro do problema investigado por Adorno nessas palestras está a pergunta pela possibilidade do timbre adquirir uma *função composicional autônoma*: a "construção da cor" como um "evento", para além da mera função "colorística" acidental em relação às demais dimensões musicais. Para tornar esse problema compreensível, Adorno propõe uma reconstrução histórica da técnica de orquestração na música ocidental, de modo a colocar em evidência a emergência dessa função composicional do timbre no que denominou "orquestração construtiva" (*konstruktive Instrumentation*).²⁷³ Tal reconstrução significa nada menos que uma *outra história do processo de racionalização do material musical ocidental*, alternativa e paralela àquela apresentada em *FMN*. Ao invés de centrar-se na dimensão das *alturas* – i. e., na emancipação da dissonância como resultado da racionalização do material musical segundo o desenvolvimento da harmonia –, o ciclo de palestras de Adorno dá lugar à centralidade do timbre, e do modo como ele foi articulado de maneiras diferentes na composição musical, tornando-se disponível como dimensão autônoma da composição. Nessa história da Música Nova segundo o timbre, compositores antes pouco considerados por Adorno,

²⁷² Idem, p. 454.

²⁷³ Optamos por traduzir "*Instrumentation*" por "orquestração" para manter a diferença entre o trabalho de escolha e distribuição dos elementos musicais entre os diferentes grupos e combinações da paleta de timbres da orquestra e a mera instrumentação (*Instrumentenkunde*): o conhecimento técnico das capacidades timbricas dos instrumentos individuais, tessituras, produção sonora etc. cf. Idem, p. 483.

sobretudo Debussy, por exemplo, tornam-se relevantes para a compreensão da situação do material musical dos anos 1960.

O ponto de partida para Adorno é a passagem do período barroco ao classicismo, quando se observa pela primeira vez uma mudança de função do recurso de orquestração em relação à estrutura do discurso musical. Se no período barroco a relação entre a instrumentação e a composição poderia ser considerada em grande medida como algo contingente e dependente das circunstâncias de execução, a partir do classicismo vienense do século XVIII a orquestração passa a assumir uma maior relevância técnica e composicional. A determinação precisa dos instrumentos empregados nas peças sinfônicas clássicas, segundo Adorno, reflete uma conexão mais evidente entre a estrutura musical e o timbre em comparação com a prática do barroco. Para Adorno, esse tipo de emprego da paleta orquestral clássica mostra-se, "em um sentido bastante preciso, *concordante* com a composição".²⁷⁴ Isso significa que a escolha da orquestração responde a uma necessidade de clareza da forma – como a mudança de orquestração como algo que enfatiza o contraste entre os temas na sinfonia clássica, por exemplo. Tal "concordância", por outro lado, não significa uma atribuição funcional *independente* ao timbre. Nos termos de Adorno, não se pode dizer que, na orquestração do classicismo, o timbre tenha uma função *propositiva* em relação à estrutura musical, ele não "se sobressai à composição, não se emancipa, não contribui com a composição a partir de si mesmo".²⁷⁵ A orquestração apenas contribui para a clareza e articulação do discurso musical já posto, tornando evidente a estruturação da forma.

É na música instrumental programática e no drama musical do século XIX que Adorno identifica de fato um salto qualitativo em relação à função do timbre orquestral. Nas peças sinfônicas de Berlioz – e o exemplo de Adorno é a *Sinfonia Fantástica* (1830) –, observa-se que a composição musical voltada à realização do programa literário leva o compositor a buscar soluções novas no tratamento da orquestração. Cenas musicais como a execução do protagonista no quarto movimento da obra, a *Marche au supplice* – na qual o acionamento da lâmina da guilhotina é representada musicalmente pelo *tutti* orquestral seguido do

²⁷⁴ Idem, p. 461.

²⁷⁵ Idem.

impacto da cabeça no chão como notas no registro grave em pizzicato²⁷⁶ – ou o emprego dos tímpanos em dinâmica progressivamente decrescente representando uma trovoada que se afasta ao final do terceiro movimento,²⁷⁷ *Scène aux Champs*, indicam explorações do timbre para além da prática da orquestração típicas no classicismo vienense.

Segundo Adorno, as inovações orquestrais de Berlioz podem ser entendidas como o primeiro momento na música ocidental em que o "timbre se separa da composição", tornando-se uma "dimensão produtiva" [*produktive Dimension*] e independente, disponível ao domínio técnico composicional: "a cor acidental torna-se substância" [*das Akzidenz Farbe wird zur Substanz*].²⁷⁸ Por outro lado, é certo que tal emancipação do timbre na orquestração de Berlioz, segundo Adorno, alcança seu limite justamente em razão da vinculação com o programa literário. Pois se o timbre orquestral se livrou de sua função meramente colorística em relação à prática musical sinfônica clássica, abrindo possibilidades técnicas de orquestração inovadoras, tal separação se deu às custas de uma vinculação ilustrativa do programa, externo à construção musical imanente.²⁷⁹

Já no caso do drama musical de Wagner, Adorno considera que essa limitação é superada. O tratamento do timbre orquestral pelo compositor alemão, ao mesmo tempo em que assume e utiliza todas as conquistas técnicas de Berlioz quanto à invenção com o timbre, escapa ao caráter meramente figurativo de um programa externo à forma musical. Se Berlioz desvincula a dimensão do timbre da submissão ao discurso musical do classicismo, Wagner procura refazer essa vinculação, mas de uma nova maneira, mediada por sua técnica composicional e seu programa da obra de arte total.²⁸⁰

A vinculação entre uma orquestração tecnicamente apurada e a "realização do composto" [*Realisierung des Komponisten*] é exemplificada por Adorno através do tratamento timbrístico de Wagner no *Prelúdio de Tristão e Isolda* (1859). Nele, a técnica wagneriana de conexão melódica por aproximação cromática – i. e. a ligação por intervalo de semitom – é articulada na peça por

²⁷⁶ Marcação de ensaio 95 da partitura.

²⁷⁷ Marcação 49.

²⁷⁸ ADORNO, Th. *Funktion*, Ed. Cit., 2014, p. 481.

²⁷⁹ Idem.

²⁸⁰ Idem, p. 489.

meio de uma transição contínua do timbre orquestral. Esse tipo de conexão melódica por aproximação cromática tende a produzir um discurso musical sem interrupções e cesuras – uma "melodia infinita" [*unendliche Melodie*], cuja transformação contínua se reflete também na transição da paleta de timbres orquestrais.²⁸¹ Podemos ilustrar esse argumento de Adorno recorrendo a um excerto do início do *Prelúdio*. Entre os compassos 19 e 25 pode-se observar como a passagem cromática que conecta as sequências da melodia principal “infinita” é articulada pela transição sutil da orquestração entre, por um lado, madeiras e cordas graves em *pizzicato* e, por outro lado, o naipe de cordas completo com execução de arco (Figura 15).

The image shows a musical score for Wagner's *Prelude to Tristan and Isolde*, measures 19-25. The score is annotated with color-coded regions: yellow for the main melody, red for chromatic passages, blue for woodwinds and strings in pizzicato, and orange for strings on arco. Performance markings include "poco rall. (auf dem G)", "riten. a tempo.", and various dynamics like "cresc.", "dim.", "p", and "f".

Legend:

- Yellow: Melodia principal
- Red: Passagem cromática
- Blue: Sopros + Cordas (pizzicato)
- Orange: Cordas (arco)

Figura 15 - Excerto do *Prelúdio* de *Tristão e Isolda* de Wagner (comp. 19-25). Em destaque a mudança de orquestração que marca a passagem cromática da melodia principal.

Segundo Adorno, essa técnica de orquestração composicional wagneriana, indica um uso consistente do timbre para a composição, cuja relação com os problemas do material do presente não pode ser negligenciada. A dissociação da melodia nas menores unidades, matizadas umas contra as outras,

²⁸¹ Idem, p.489.

realiza-se sonoramente como divisão melódica-instrumental [*instrumentalen Melodieteilung*], assim como há uma divisão melódica composicional em Wagner. Segundo Adorno, essa intenção wagneriana – o reflexo de transições melódicas mínimas em uma transição contínua de cores – permanece vinculante para o problema da *orquestração construtiva* contemporânea.²⁸²

Neste ponto, é importante notar como Adorno considera a função do timbre orquestral em Wagner em comparação com a técnica composicional da variação temático-motívica da escola de Schoenberg. No exemplo citado, não se pode falar em "tema" ou em "variação temática", uma vez que a técnica de construção melódica wagneriana é predominantemente sequencial. Dito de outro modo, os elementos musicais não se conectam por variação de uma figura temática apresentada inicialmente, como no desenvolvimento temático-motívico clássico. No caso do *Prelúdio* de Wagner, a conexão dos elementos pela sequenciação de fragmentos melódicos em uma contínua transposição cromática das alturas. Para Adorno, portanto, a função do timbre em Wagner é entendida como um tipo de compensação pela ausência de desenvolvimento temático-motívico: em um contexto melódico contínuo, sem cesuras, como no discurso musical wagneriano, o timbre contribui para a diferenciação e articulação das seções que compõem a forma musical; sem tal articulação, as seções permaneceriam indiferenciadas.²⁸³

A partir dessa consideração sobre Wagner, é possível compreender como Adorno avalia a contribuição fundamental de Claude Debussy para o desenvolvimento do material musical da perspectiva do timbre. Como em Wagner, a técnica musical do compositor francês não se enquadra no paradigma da escrita temática. Por outro lado, a música de Debussy também não se articula em um discurso musical contínuo por sequências melódicas conectadas entre si de modo ininterrupto, como na técnica wagneriana. Para Adorno, a função de articulação da forma, tanto pelo tema, quanto pela sequência melódica, é implodida em partículas menores na música do compositor francês:

Debussy por fim dissociou a matéria [*Materie*] temático-motívica em minúsculas partículas colocadas uma ao lado da outra, segundo o modelo do impressionismo pictórico. Com

²⁸² Idem, p. 491 (grifo nosso).

²⁸³ Idem, p. 492.

isso, transferiu para o som [*Klang*] aquela tarefa de organização que fora removida da figura melódica particular [*melodischen Einzelgestalt*] e do trabalho temático-motívico. [...] O processo de subjetivação extrema da música libera pela primeira vez o som como puro material disponível [*verfügbares Material*] – e, portanto, apto para sua objetivação através da composição construtiva [*konstruktiven Komponierens*]. Pela primeira vez, o som se torna independente não como meio de estímulo [*Reizmittel*], mas como evento composicional [*kompositorisches Ereignis*]. Isto poderia ser demonstrado detalhadamente nas obras orquestrais de Debussy, sobretudo em "*Jeux*", como de fato já foi feito pelo círculo da escola serial de Colônia.²⁸⁴

Apesar da pouca atenção dada a esse ponto pela literatura secundária,²⁸⁵ a avaliação de Adorno sobre a importância de Debussy para se compreender a função composicional do timbre, sintetizada nesta passagem, não pode ser subestimada. Em primeiro lugar porque retoma, com diferenças sutis mas significativas, o comentário sobre o compositor francês presente na *FMN*. Naquele contexto, Debussy aparecia como protótipo da *pseudomorfose* de música em pintura, cuja inconsistência composicional acabaria por se concretizar plenamente na música de Stravinsky, como vimos no Capítulo 1. Promovendo a "dissociação" do tempo musical, tanto a abordagem de Debussy como a de Stravinsky foram tomadas como regressivas por Adorno naquele momento.²⁸⁶

Na passagem citada acima, no entanto, a perspectiva é outra. Trata-se de compreender a contribuição da técnica composicional de Debussy, sobretudo do tratamento da orquestração e do timbre, *para o problema de uma articulação da forma para além da unidade da escrita temática*, ou seja, no interior das discussões sobre o material postas pelo serialismo no pós-guerra. Dito de outro modo, Adorno está considerado Debussy do ponto de vista de um problema que é próprio da situação contemporânea, e isso é fundamental, segundo procuramos sustentar aqui, para a compreensão do projeto de uma música informal.²⁸⁷ A

²⁸⁴ Idem, p. 496.

²⁸⁵ A exceção é, mais uma vez, o comentário atento de Borio (Ed. Cit., 2006) sobre a importância do problema do timbre nos escritos tardios de Adorno.

²⁸⁶ Cf. ADORNO, Th. *Philosophie der neuen Musik* GS 12, Ed. Cit., 2003, p. 172-175.

²⁸⁷ Nesse sentido, concordamos com Borio ao comentar a reavaliação tardia de Debussy feita por Adorno: "é particularmente interessante que a ideia de "*Pseudomorphose an Malerei*" (pseudomorfose em pintura), um dos momentos mais virtuosos da crítica a Stravinsky na *Filosofia da Música Nova* (uma ideia formulada principalmente tomando Debussy como ponto de partida),

referência ao ballet *Jeux* (1912) torna esse ponto ainda mais evidente, pois se trata de uma peça de Debussy profundamente discutida pelos compositores do círculo de Darmstadt – seja pelas análises de Eimert e Stockhausen – a "escola serial de Colônia" mencionada acima²⁸⁸, seja pelas considerações sobre os princípios de uma "forma musical não rígida" identificadas em Debussy por Boulez.²⁸⁹

Nesse contexto, segundo Adorno, Debussy figura como o compositor cuja técnica musical, ao mesmo tempo em que implode a unidade temática em pequenos fragmentos motivicos, libera "o som orquestral como puro material disponível" para uma "objetivação através da composição construtiva". Podemos dizer que, na reconstrução histórica alternativa do material segundo a dimensão do timbre, o compositor francês ocupa um lugar análogo àquele de Schoenberg para a emancipação da dimensão das alturas. Assim como Schoenberg emancipou o material musical cromático das exigências harmônicas de resolução das dissonâncias, Debussy o fez para o tratamento do timbre como uma dimensão independente do material.

No caso de *Jeux*, por exemplo, não há uma melodia principal ou tema como unidade básica a partir da qual os demais elementos são derivados e à qual esses elementos devem remeter. Ao contrário, a construção musical é articulada por pequenos fragmentos motivicos de caráter proeminentemente rítmico e timbrístico – e não intervalar-melódico, como na tradição musical austro-germânica –; fragmentos esses que reaparecem no decorrer da peça de modo descontínuo, como instantes fugazes que a memória auditiva conecta, sem no entanto configurar um desenvolvimento unidirecional. Seguindo a análise de Pasler, por exemplo, vemos que o pequeno motivo de semicolcheias em *staccato*

seja agora tratada decididamente mais positivamente, isto, presumivelmente, também estimulado por eventos recentes na composição. Adorno não lê mais a reversão da dinâmica em *stasis* como um sintoma da perda da dimensão temporal (e portanto como um fenômeno de rigidez [rigidification], mas sim como parte de um processo de longo prazo de crítica da forma orgânica. O "princípio construtivo", que funciona subdividindo o material de forma semelhante à pintura de Pissarro, aparece agora como uma alternativa à variação em desenvolvimento, que deve ser levado a sério tão somente porque antecipa a composição por campos sonoros [sonic fields] na segunda metade do século XX" (BORIO, G. Ed. Cit., 2006, p. 65).

²⁸⁸ Cf. STOCKHAUSEN, K. "De Webern à Debussy". In *Comment passe le temps*, Ed. Cit., 2017, pp. 119-132.

²⁸⁹ Cf. BOULEZ. "Claude Achille Debussy". In: *Apontamentos de aprendiz*. Ed. Cit., 1995, pp. 293-310.

que aparece primeiramente nas violas no início da primeira seção da peça, é proliferado pelos demais instrumentos, preservando sua qualidade rítmico-timbrística percussiva (ver Figura 16). Da mesma forma, outro pequeno motivo em *tremolo* executado pela primeira vez pelos sopros na passagem da nona para a décima seção da peça, reaparece de modo disperso mas cada vez mais presente nas demais seções, ao ponto de assumir a função de marcador formal na seção 46, quando executado simultaneamente por vários instrumentos em dinâmica *pianíssimo* (Figura 17). Trata-se de um modo de construção da forma musical através daquilo que Barraqué denominou “temas-objetos”,²⁹⁰ articulando motivos rítmico-timbrísticos em vez de uma construção baseada no primado de temas melódico-harmônicos. Para Eimert, isso significou também o abandono das categorias tradicionais de construção formal. Segundo ele, em *Jeux*, “conceitos como os de antecedente e consequente não são mais aplicáveis. Se tentarmos aplicá-los, teríamos de dizer que os temas de *Jeux* são inteiramente feitos de antecedentes”.²⁹¹

²⁹⁰ BARRAQUÉ, J. *Debussy*. Paris: Seuil, 1994, p. 181.

²⁹¹ EIMERT, H. “Debussy’s *Jeux*”. In. EIMERT, H; STOCKHAUSEN, K. *Die Reihe*, nº 5 (1959). English Edition. Pennsylvania: Theodor Press & Co., 1961, p. 10.

A contribuição decisiva de Debussy para a "emancipação do timbre" no contexto da Música Nova, permite compreender agora o problema da "orquestração construtiva" de acordo com o que Adorno denominou "dupla função": uma *analítica* e outra *sintética*.²⁹² Na primeira função, a orquestração contribui para evidenciar a estrutura formal da obra musical, bem como seus elementos constitutivos. Ao "tornar visível uma diferença no interior do composto [das *Komponierten*] por meio da diferença de cores",²⁹³ a orquestração é tomada como ferramenta de *análise que reforça uma lógica de conexão dos elementos musicais preexistentes*. Assim, conforme visto anteriormente, no âmbito da música tonal, a função *analítica* do timbre seria observável no classicismo, cuja orquestração evidencia o contraste temático exigido pelo esquema da forma sinfônica. Analogamente, embora em um contexto não mais constricto pelas exigências formais do classicismo, no drama musical de Wagner as variações contínuas do timbre orquestral tornam claras as "transições mínimas" cromáticas que conectam as sequências melódicas em um discurso musical igualmente contínuo. No caso de Berlioz, por sua vez, a função analítica da orquestração se desprende da estrutura composicional imanente da peça, tornando a dimensão do timbre independente do decurso musical. Entretanto, tal independência é apenas parcial, uma vez que a função *analítica* do timbre em relação à composição é substituída pela função de representação do programa literário.

Em um contexto pós-tonal, por sua vez, como é o caso da música a partir de Debussy, a função meramente *analítica* do timbre torna-se extremamente problemática, pois a dissociação dos elementos musicais pela orquestração soma-se à ausência de coesão da forma pela linguagem tradicional tonal.²⁹⁴ Os esquemas formais da tradição musical e também a lógica hierárquica do discurso musical baseada na distinção entre melodia principal e acompanhamento – ou mesmo entre tema e desenvolvimento –, são colocados em causa em uma música que prescinde da polarização harmônica segundo a tonalidade. Nesse contexto, Adorno observa que a função meramente analítica do timbre corrobora com uma desagregação formal da música pós-tonal, isto é, corrobora para a dissolução da composição em "particulares desconectados (*Unverbundenen*) uns dos outros".

²⁹² Cf. ADORNO, Th. *Funktion der Farbe in der Musik*, Ed. Cit., 2014, p. 478.

²⁹³ Idem.

²⁹⁴ Cf. Idem, p. 478

Levada ao extremo, portanto, a função analítica da orquestração como separação e particularização dos elementos se dá às custas da unidade formal da obra.²⁹⁵

A técnica musical de Debussy, no entanto, permite o reconhecimento de uma outra função, que opera na direção oposta à desagregação dos elementos particulares da forma. Para Adorno, a *função sintética* do timbre em Debussy indica a possibilidade de que os elementos antes "diferenciados, dissociados" possam ser novamente trazidos a uma unidade de novo tipo. Na ausência de uma lógica de desenvolvimento propriamente temática, e também na ausência de hierarquização dos elementos musicais segundo princípios tonais, o recurso ao timbre como articulador formal, como se vê em *Jeux*, por exemplo, permitiria entrever um outro modo de conceber a unidade da forma musical. Nisto consiste a atualidade de Debussy para a música do pós-guerra, especialmente para a tentativa de superar os impasses do serialismo integral. Nas palavras de Boulez,

Jeux marca o aparecimento de uma forma musical que, renovando-se *instantaneamente*, implica um modo de audição não menos *instantâneo*. A instrumentação traz uma consequência lógica das pesquisas realizadas em *La Mer* [1905] ou *Images* [1905 / 1907] quanto à individualização do timbre, e à concepção acústica do conjunto orquestral. A orquestração-vestimenta, esta noção primária, desaparece em benefício da orquestração-invenção; a imaginação do compositor não se limita a compor sucessivamente o texto musical para depois adorná-lo com mágicas instrumentais; o próprio ato de orquestrar dará a direção não só das ideias musicais como do modo de escrita destinado a expressá-las; alquimia original, e não química posterior. Enfim, a organização geral da obra é, a um tempo, mutável no momento e homogênea no desenvolvimento.²⁹⁶

São muitas as afinidades entre esta passagem de Boulez e os argumentos desenvolvidos por Adorno sobre a função do timbre. Pois a orquestração na peça de Debussy não se reduz meramente ao trabalho colorístico de um discurso musical previamente composto – ou seja, não se reduz a um tipo de "orquestração-vestimenta", como denominou Boulez. Ao contrário, como "orquestração-invenção", na qual o próprio "ato de orquestrar" se mistura ao ato de compor, a peça de Debussy evidencia a dupla função da orquestração

²⁹⁵ Cf. Idem.

²⁹⁶ BOULEZ, P. *Apontamentos de aprendiz*, Ed. Cit., 1995, p. 307.

construtiva conceituada por Adorno: a um só tempo, o timbre contribui para a diferenciação (analítica) dos elementos musicais particulares e fornece um tipo de coerência orquestral que produz uma unidade (sintética) da forma. Mas essa unidade, na medida em que não resulta de um *princípio único* de derivação dos elementos, como na escrita temática tradicional, abre-se a uma percepção *descontínua*.

Essa possibilidade não se mostra apenas na música de Debussy, mas nos desenvolvimentos da própria Escola de Viena, como em *Farben* de Schoenberg²⁹⁷ e nas *Drei Orchesterstücke* Op. 6 (1915) de Berg, e sobretudo nas tendências mais recentes, como em Ligeti e Boulez. Ao comentar a função estrutural da dimensão do timbre em *Le Marteau sans maître* (1954), por exemplo, Adorno afirma que a peça seria um exemplo de como os elementos musicais "devem adquirir uma força de impacto semelhante ao tematismo [*themenartige*]", sem que esse "caráter temático se limite à dimensão melódica. *Em qualquer dimensão, portanto, tal caráter se deixaria formular*".²⁹⁸

Para Adorno, portanto, a dimensão sintética do timbre indica uma solução possível para o problema da construção significativa da unidade da forma musical em meio a um material multidimensional. Se as dimensões musicais, como o timbre, "podem e devem se tornar produtivas para a composição", como afirma Adorno, *elas precisam adquirir no interior do trabalho composicional uma função sintética, construtiva, análoga àquilo que antes era realizado pelo trabalho temático tradicional*. Por outro lado, esse "tornar-se" produtivo deve ser o *resultado da construção da forma de cada obra particular, e não ser tomado como um pressuposto imediato do material*, como na solução da unidade paramétrica de Stockhausen, vista na seção anterior. Conforme Adorno, a Música Nova mais recente

lida sobretudo com a ideia ou o ideal de uma tal unidade [paramétrica], isto é, com a identidade entre o som (*Klang*) e a estrutura; e o que de fato é controverso, é se tal ideal deve ser realizado de maneira imediata (*unmittelbare*) ou se pode

²⁹⁷ Terceiro movimento das *Fünf Orchesterstücke* Op. 16 (1909).

²⁹⁸ ADORNO, Th. *Vers une musique informelle*. Ed. Cit., 2018, p. 432/433 (trad. modificada).

ser realizado somente como *unidade de uma multiplicidade (Einheit eines Mannigfaltigen)*.²⁹⁹

3.2.4 – A unidade da forma na multiplicidade de suas dimensões: a categoria de campo de forças

As considerações sobre a função composicional do timbre permitem retomarmos agora o problema da forma musical no contexto da música informal, de modo a compreender também a solução encaminhada por Adorno. Como colocado no início deste capítulo, sustentamos que a crítica ao serialismo nos anos 1950 e seus desdobramentos na década seguinte colocaram o problema da *unidade da forma musical* em uma nova chave, resultante tanto da obsolescência das categorias tradicionais de sintaxe musical quanto da necessidade de articulação dos diferentes parâmetros musicais incorporados ao material musical pelo serialismo. Daí a emergência de uma categoria *multidimensional de forma musical*, que subjaz ao programa da música informal.

Por um lado, observamos como a crítica dos compositores de Darmstadt às inconsistências do material musical da geração de Schoenberg foi primeiramente reconhecida em sua pertinência e acolhida no modelo crítico de Adorno. Como ele afirmou em *Vmi*, as críticas de Stockhausen aos princípios composicionais de Schoenberg, sobretudo quanto à unidade arbitrária de ritmo e altura no contexto de uma escrita temática tradicional, não podem ser ignoradas, mesmo que a solução fornecida pelo próprio Stockhausen não possa ser acolhida sem críticas.³⁰⁰ Do ponto de vista do material da música informal, isso significou a necessidade de supressão [*Aufhebung*] da própria escrita temática e da *variação em desenvolvimento* como princípios unidimensionais de construção da forma musical. Tal supressão tem ao menos duas consequências, uma sobre o trabalho temático como articulador do discurso musical no nível da microforma, e outra

²⁹⁹ ADORNO, Th. *Funktion der Farbe in der Musik*. Ed. Cit., 2014, p. 503 (grifo nosso). E ainda: “Eu diria que esta identidade [de som e estrutura], que é reivindicada aqui, é um ideal; que é, portanto, aquilo que deve *ser alcançado pela composição*, mas que não pode ser simplesmente assumido positivamente como uma característica do material musical [...]. Embora eu não possa imaginar uma altura sem um timbre e um timbre sem altura, também não posso imaginá-los *sem mediação*. [...] A unidade entre altura e timbre ou, para dizer mais amplamente, a unidade entre a construção e o timbre – que é importante para que haja algo como uma música bem articulada – só é possível como unidade de algo que é, ao mesmo tempo, diferente entre si” (Idem, p. 539).

³⁰⁰ Cf. ADORNO, Th. *Vers une musique informelle*, Ed. Cit., 2018, p. 383.

sobre no nível da macroforma: a unidade da obra como consequência da *identidade* posta pelo tema.³⁰¹

No primeiro nível, trata-se de reconhecer que as categorias de articulação da escrita temática, como o antecedente e o consequente, estão calcadas em uma dinâmica de tensão e resolução própria à tonalidade. Como afirma Adorno em *Vmi*, reconsiderando sua própria posição no episódio envolvendo Goeyvaerts e Stockhausen, essas categorias não devem ser colocadas como um *a priori* necessário da composição musical.³⁰² No nível da macroforma, por sua vez, a técnica schoenberguiana (e brahmsiana) da *variação em desenvolvimento* – cujo exigência de economia dos meios impõe o estabelecimento do máximo de conexões possíveis a partir de um princípio gerador único –³⁰³, também representa a persistência de um ideal da forma musical próprio à tonalidade. A necessidade de alcançar uma unidade da forma como equilíbrio das tensões postas inicialmente, que Adorno denominou *homeostase*, revela-se um vestígio do classicismo austro-germânico, presente ainda na geração de Schoenberg.³⁰⁴

Por outro lado, observamos também que, para Adorno, a crítica à unidade da escrita temática não pode conduzir à procura de uma outro princípio de unidade abstratamente imposto ao novo material. É o que se observa nas reservas de Adorno quanto à pretensão de *unificação paramétrica* a partir de uma concepção físico-acústica do tempo musical, tal como proposta por Stockhausen. Dito de outro modo, se a descoberta composicional dos diferentes parâmetros trazida pelo serialismo está “hoje tão arraigada no material quanto um dia estiveram as conquistas técnicas anteriores”,³⁰⁵ disso não se segue, para Adorno, que uma nova unidade possa ser pressuposta a partir da *imediatez* físico-

³⁰¹ Mais precisamente, na terminologia de Schoenberg, pela função temática da *forma básica* [*Grundgestalt*]. Cf. Seção 1.2.2. deste trabalho.

³⁰² Idem, p. 384.

³⁰³ “Mas é preciso acrescentar que essa condensação de relações e a tensão imposta aos meios técnicos não necessariamente tornaram mais denso ou tenso o próprio resultado musical, a composição. [...] A totalidade de conexões, como tal, sua profusão ou falta, não é um fator para o teor de verdade das obras, não diz nada quanto ao valor das obras. O número de conexões não fornece automaticamente um sentido musical. Anos depois, essa constatação estaria presente também na reação contrária à música marcada pela totalidade de relações: a música aleatória” (ADORNO, Th. *Vers une musique informelle*, Ed. Cit., 2018, p. 401).

³⁰⁴ Cf. ADORNO Th. *Form in der neuen Musik* (1966), GS 16, Ed. Cit., 2003, p. 608.

³⁰⁵ Idem.

acústica do som musical. A dificuldade é, portanto, que a unidade dos diferentes parâmetros não pode ser *nem pressuposta a partir do material, nem ignorada composicionalmente para a construção da forma*. Conforme Adorno, no material musical do pós-guerra, trata-se de buscar uma outra "ideia de forma integral", "não mais [*nicht länger*] independente com relação às diferentes dimensões, mas em uma unidade com elas" [*Eins mit ihnen*].³⁰⁶ Tal unidade não seria alcançada pela "mera aglomeração de parâmetros", mas pela "consumação viva da música, na qual as dimensões atuam umas sobre as outras em vez de serem reduzidas a um material originário [*Urmaterial*] comum".³⁰⁷

Como compreender, então, essa unidade da forma? Como entender o modo pelo qual as "dimensões atuam uma sobre as outras em vez de serem reduzidas a um material original comum? Como procuramos mostrar, o ciclo de palestras de Adorno sobre a função composicional do timbre nos anos 1960 indica uma possível resposta. Ao reconstruir historicamente a ideia de uma "orquestração construtiva" [*konstruktive Instrumentation*], tendo como ponto de fuga as descobertas recentes da música eletrônica, bem como a nova produção da música instrumental, Adorno colocou em evidência a dupla função, analítica e sintética, do timbre. Nesse sentido, a dimensão do timbre revelou seu potencial construtivo não apenas como modo de reforçar (analiticamente) a estrutura do discurso musical, como também articulando ele mesmo a forma, na ausência de um princípio de unidade temático tradicional. Assim, se a relação entre as dimensões musicais, no caso a relação entre estrutura e timbre, não pode mais ser derivada univocamente do tema como unidade geradora, trata-se de reconhecer o modo pelo qual os diferentes parâmetros podem assumir, eles mesmos, uma *função* temática. Em uma palavra, Adorno inverte a perspectiva do problema de modo a encontrar uma solução: *em vez de subsumir a multiplicidade do material musical a um princípio gerador único, trata-se de multiplicar essa função geradora – antes atribuída ao tema – às diferentes dimensões do material*.

Da mesma forma, na música informal, não se trata de negar abstratamente a *variação em desenvolvimento* como procedimento composicional, mas antes de superar seu caráter limitado e unidimensional, vinculado à

³⁰⁶ Idem, p. 623/624.

³⁰⁷ ADORNO, Th. *Form in der neuen Musik* (1966), GS 16, Ed. Cit., 2003, p. 623/624.

identidade do tema, de modo a torná-la capaz de articular o material musical multidimensional posto pelo serialismo. Para Adorno, essa possibilidade não é apenas teórica, mas pode ser encontrada tanto na reconstrução histórica alternativa do desenvolvimento do material da Música Nova a partir do timbre – encontrando em Debussy, por exemplo, um papel fundamental –, quanto nos desenvolvimentos musicais mais recentes, como o recurso ao timbre em Boulez e Ligeti.³⁰⁸

Tendo em vista esse conjunto de problemas, podemos compreender uma mudança fundamental nos escritos tardios de Adorno em comparação com o modelo crítico de *FMN*. O problema da unidade da forma em meio à multiplicidade dos parâmetros do material musical conduz a uma nova concepção da obra musical como *campo de forças* (*Kraftfeld*). Conforme Adorno:

A objetividade estética em si é um processo [*Prozeß*], que se torna consciente para quem compreende a obra como campo de forças [*Kraftfeld*]. Para tanto, não se requer nenhum ponto de orientação dogmático, mas sim o emprego daquela experiência subjetiva [*subjektive Erfahrung*], cuja eliminação é decretada pelo senso comum através de normas generalizantes. Todavia, a compulsão [*Zwang*] deixa-se ver na coisa [*Sache*]: a compreensão de por que algo em uma composição é assim e não pode ser de outro modo não se restringe à contingência individual. Sobre isso, pode-se julgar segundo o modelo de um compositor que, ao proceder de modo significativo e racional, decide precisamente sobre o correto [*das Richtige*]. Certamente, essa ideia permite algumas variações: pode haver várias soluções corretas [*richtige Lösungen*] em cada caso. [...] Para a Música Nova, tal conceito de correto [*Richtigkeit*] é de relevância central; é importante não confundi-lo com qualquer determinação pré-artística, pré-espiritual do material; [não confundi-lo] com ordenações abstratas do transcurso sonoro. *A música tem muitas camadas de correção* [*viele Schichten von Richtigkeit*]. Recentemente, também no círculo mais estreito da escola serial, a diferenciação e a espiritualização do conceito de correto tem sido cada vez mais impulsionadas.³⁰⁹

Essa passagem é fundamental porque coloca em evidência uma diferença sutil, mas decisiva, a nosso ver, entre modelo tardio adorniano e aquele

³⁰⁸ Como nas menções de Adorno a *Atmosphères* de Ligeti e *Le Marteau sans maître* de Boulez. Cf. ADORNO, *Funktion der Farbe in der Musik*, Ed. Cit., 2014., P. 529 e p. 537.

³⁰⁹ ADORNO, Th. *Kriterien der neuen Musik* (1957), GS 16, Ed. Cit., 2003, p. 174 (grifo nosso).

de *FMN*. Como vimos no Capítulo 1, a consistência [*Stimmigkeit*] musical como critério imanente do caráter progressista da Música Nova naquele modelo, mostrava-se no cumprimento das “exigências históricas do material”. Em *FMN*, Adorno formulou essas exigências nos seguintes termos: “o estado da técnica se apresenta como um problema em cada compasso; 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*”. Ora, ainda que Adorno também se refira na passagem citada mais acima a essa necessidade de uma “decisão precisa sobre o correto [*Richtige*]” no trabalho composicional, a mudança de sentido do conceito de correto não deve ser negligenciada. Pois, ao afirmar que “a música tem muitas camadas do correto” e que é possível pensar “várias soluções corretas em cada caso”, torna-se evidente que o modelo de consistência [*Stimmigkeit*] como “única resposta exata” às exigências do material deve ser modificado.

Além disso, como mostra a passagem acima, essa mudança não pode ser pensada à revelia dos desenvolvimentos musicais do pós-guerra, uma vez que “também no círculo mais estreito da escola serial, a diferenciação e espiritualização do conceito de correto têm sido impulsionada”. Isso não significa, é importante ressaltar novamente, uma mera adesão acrítica de Adorno às teorias do serialismo. Não se pode confundir o conceito de correto com qualquer determinação “pré-artística e pré-espiritual do material” – isto é, com uma ideia de unidade que seja pressuposta de modo não mediado, como na teoria do tempo musical de Stockhausen. No modelo crítico da música informal, a objetividade estética como *processo* – i. e., como algo *produzido* e não *pressuposto* – significa admitir “as várias dimensões do correto” sem pretender subsumi-las à univocidade do cálculo prévio. Dito de outro modo, a categoria de *campo de forças* é o esforço de acolher, na unidade da obra como resultado, a não-identidade das múltiplas dimensões do material que a constituem.

3.3 – O polo subjetivo: espontaneidade subjetiva como *métier*

3.3.1 – O problema da mediação subjetiva: a crítica ao ideal de expressão [*Expressionsideal*]

Do mesmo modo que os problemas postos pelo serialismo e sua crítica modificam a compreensão da unidade da forma musical e da própria concepção de obra no modelo tardio de Adorno, é compreensível que tais mudanças tenham implicações também para o outro lado da mediação dialética do material, isto é, para o polo subjetivo. Em *Vmi*, Adorno afirma que, assim como as categorias tradicionais de construção da escrita temática foram criticadas de modo pertinente por Stockhausen, sobretudo em relação à dimensão do ritmo, os "desenvolvimentos seriais e pós-seriais" também colocaram em causa o "ideal de expressão" [*Expressionsideal*] subjetiva, presente na música da geração de Schoenberg. Apesar de relativamente longa, vale a pena citar a passagem na qual Adorno registra essa mudança:

Não se deve compreender esta obsolescência do ideal de expressão [*Expressionsideal*] como se a expressão do sujeito tivesse sido substituída por algo como um acesso musical a uma ordem do ser, a uma ontologia musical, e certamente não se deve interpretar esse declínio da expressão no sentido da afirmação positiva de uma comunidade na qual os sujeitos individuais que se expressam seriam suprimidos [*aufgehoben*] [...]. Deve-se dizer, entretanto, que através de todo o desenvolvimento da realidade desde então, através de todo enfraquecimento do indivíduo que hoje podemos registrar em nossos próprios corpos em face da grande catástrofe [...], a tentativa de expressão imediata do sujeito tornou-se algo vaidosa, aparente, ideológica. [...] Por causa do que aconteceu no mundo e do que continua ameaçando a cada momento, uma arte em que a subjetividade se afirma como positiva é tão frágil e impotente como qualquer arte comunitária ou mesmo como as tentativas ideológicas hipócritas de uma arte dita ontológica. E a este respeito, é claro, a situação também muda fundamentalmente em comparação com a situação expressionista clássica, para a qual a categoria de expressão e, portanto, a categoria do

indivíduo como portador substancial da música ainda não era de forma alguma problemática.³¹⁰

Um primeiro aspecto do problema da mediação subjetiva no programa da música informal, portanto, é que a crítica ao ideal de expressão posta pelo serialismo no pós-guerra, embora pertinente, não pode se confundir com a pretensa eliminação dessa mediação, isto é, não pode postular um suposto "acesso musical a uma ordem do ser, uma ontologia musical". Como se observou anteriormente na crítica de Adorno presente no *Envelhecimento*, essa afirmação de um acesso imediato à um em-si musical e a conseqüente eliminação da mediação subjetiva consiste na contraparte do *fetichismo do material*, tal como no serialismo pontilhista do início dos anos 1950. Visando a eliminação de qualquer resquício da linguagem musical tradicional presente nos procedimentos composicionais da Escola de Schoenberg, e considerando tais resquícios como índice de um ideal de expressão subjetiva devedor do romantismo musical, o serialismo integral do jovem Boulez, por exemplo, pretendeu fazer *tabula rasa* da linguagem musical. Para Adorno, junto com a água do banho do ideal de expressão, o gesto de Boulez naquele momento significou desfazer-se também do bebê – a eliminação do sujeito musical e da liberdade composicional.

No entanto, como vimos no Capítulo 2, os debates com Metzger mostraram que o problema da liberdade composicional e o conseqüente *fetichismo do material* encontrava resistência no próprio desenvolvimento posterior do serialismo. Como sustentou Metzger, as dificuldades geradas pela determinação prévia dos elementos musicais e pelo automatismo da escrita musical no serialismo não eram ignoradas pelos compositores, mesmo em suas reflexões teóricas. Já em 1952, dois anos antes do aparecimento da crítica de Adorno, Boulez avalia os resultados com os primeiros experimentos do serialismo integral da seguinte forma:

[...] de tudo o que escrevemos acerca da descoberta de um mundo serial resalta e transparece, de forma assaz clara, a nossa recusa em descrever a criação como a única efetuação destas estruturas de partida; não pode satisfazer-nos uma certeza ou segurança assim alcançada, porque daria um aspecto condicionado ao ato de escrever. [...] A composição

³¹⁰ ADORNO, Th. *Vers une musique informelle* In: Kranichsteiner Vorlesungen, Ed. Cit., 2014 , pp. 392-393.

não pode revestir a aparência de uma elegante, ou até engenhosa, economia distributiva, sem se condenar à inanidade ou à gratuidade. [...] Após este tentame de teoria, que a muitos se afigurou como a glorificação do intelectualismo contra o instinto, concluiremos. O inesperado, ainda: *só há criação no imprevisível que se torna necessidade.*³¹¹

Nesse trecho autocrítico de Boulez, pode-se ver como a dimensão "gratuita" do procedimento do serialismo integral – a aparência "engenhosa" da "economia distributiva" da série – é reconhecida como insatisfatória, pois limita a liberdade composicional ao produzir um "aspecto condicionado ao ato de escrever". Por outro lado, a necessidade de superação do determinismo total do serialismo integral não é buscada na recuperação de uma expressividade subjetiva substantiva, como aquela da geração de Schoenberg. O caminho apontado pelo compositor francês, e que dominará boa parte das discussões do círculo de Darmstadt a partir de meados da década de 1950, leva à pergunta por um modo de criação em que o "imprevisível" torna-se necessidade, isto é, a pergunta pelo papel do contingente e do indeterminado em meio à determinação precisa da construção composicional.

A discussão em torno da indeterminação e a resistência ao excesso determinístico do serialismo também se mostra na importância do papel de John Cage no contexto musical do pós-guerra. Conforme Adorno reconhece em seus textos tardios, a dificuldade enfrentada pelo serialismo integral explica o "extraordinário efeito" causado pelo aparecimento de Cage, uma vez que "seu princípio do acaso [*Zufallsprinzip*]" buscou "romper com o determinismo total, com o ideal integral e obrigatório da música da escola serial".³¹² Nessa mesma chave, pode-se compreender a seguinte afirmação de Adorno, que indica claramente a mudança na situação da música depois do serialismo integral: "a fascinação que o princípio da indeterminação tem exercido ultimamente sobre os compositores pode ser um sintoma de que, afinal, o primado da série desperta dúvidas: ou

³¹¹ BOULEZ, P. "Eventualmente..." (1952) In: *Apontamentos de aprendiz*. Ed. Cit., 1995, p. 160 (grifo nosso)..

³¹² ADORNO, Th. *Schwierigkeiten* (1964), GS 17, Ed. Cit., 2003, p. 270.

porque já não confiam mais em sua força de organização ou porque desejam evitar a organização integral".³¹³

Para os propósitos perseguidos neste capítulo, poderíamos formular o problema sobre da mediação subjetiva no modelo crítico tardio de Adorno da seguinte maneira: se os desenvolvimentos musicais do pós-guerra apontaram para a inconsistência de um ideal de expressão da geração de Schoenberg – irrecuperável, segundo o próprio Adorno, porque dependente de um conceito de sujeito que há muito se tornou problemático –, por outro lado a objetividade pretensamente absoluta da versão integral do serialismo mostra-se também uma via bloqueada, pois reforça o fetichismo do material. Diante desse impasse, o surgimento das investigações com o acaso e a indeterminação indica algo novo, que aponta para um modo de contraposição à eliminação subjetiva. Trata-se da necessidade de encontrar espaço para aquilo que não está determinado previamente, “o acaso que se torna necessidade” ou o *imprevisto* a que se refere Boulez na epígrafe deste capítulo. Assim, a pergunta que nos parece fundamental é saber se tal disposição pode indicar um modelo de subjetividade musical alternativo àquele do ideal de expressão. *Sustentamos que a relevância dada por Adorno à categoria de métier nos escritos musicais tardios indica essa possibilidade.* Para compreendê-la, é preciso antes reconstruir brevemente as diferentes concepções de Cage e de Boulez sobre o papel da indeterminação na composição musical, de modo a verificar como a posição de Adorno se distancia do primeiro e se aproxima do segundo.

3.3.2 – Acaso e indeterminação entre Cage e Boulez

Como mostra a literatura sobre Darmstadt, ainda que as ideias musicais de John Cage fossem conhecidas dos compositores do festival desde ao menos 1954,³¹⁴ sua primeira participação efetiva como palestrante ocorreu na edição de 1958. Nessa ocasião, o compositor norte-americano realizou uma série de

³¹³ ADORNO, Th. "Inovações da técnica composicional em Berg". In *Quasi una fantasia*. Ed. Cit., 2018, p. 268.

³¹⁴ Segundo Martin Iddon, a primeira palestra em Darmstadt na qual havia referências à música de Cage foi proferida por Wolfgang Rebner em 1954, com o título "American experimental music". Cf. IDDON, M. *New music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*. New York: Cambridge Univ. Press, 2013, p. 167.

intervenções, na forma de palestras-concertos, intitulada "Composição como processo".³¹⁵ Para nossos propósitos, destacamos a segunda palestra do ciclo, "Indeterminação", na qual se encontra uma reflexão crítica sobre os experimentos composicionais mais recentes que recorrem a procedimentos aleatórios ou indeterminados em sentido amplo, e da qual se pode depreender de modo mais preciso aquilo que Cage compreende por uma prática musical de fato "experimental e indeterminada".³¹⁶

Conforme ele reitera diversas vezes no decorrer de sua intervenção, o objetivo da palestra é considerar os diferentes modos de recurso a procedimentos com acaso tendo como ponto de fuga o problema da "composição musical indeterminada quanto à sua performance". Segundo este crivo, pode-se observar na palestra uma distinção de ao menos três tipos desses recursos nos exemplos mobilizados por Cage. O primeiro deles é a consideração da indeterminação, tal como aparece na tradição da música ocidental, e que alcança inclusive a produção mais recente da música contemporânea.

Nesse primeiro tipo discernido por Cage, diferentes aspectos da obra musical são entendidos como elementos determinados, sobretudo pelo desenvolvimento da partitura como registro de composição e performance. No entanto, há alguns elementos que são deixados (intencionalmente ou não) a cargo do intérprete no momento de execução da obra. Nesse sentido, Cage observa que na *Arte da Fuga* de J. S. Bach, por exemplo, a "estrutura, que é a divisão do todo em partes; o método, que é o procedimento de nota-a-nota; e a forma, que é o conteúdo expressivo, a morfologia do decurso contínuo; todos esses elementos são determinados".³¹⁷ No entanto, prossegue Cage, se há uma determinação precisa das alturas e durações, o timbre e as intensidades permanecem indeterminados, o que possibilita, ao menos em tese, que cada performance da *Arte da fuga* apresente uma combinação *única e contingente do resultado musical quanto a performance dessas dimensões*. Dito de outro modo, a composição de Bach pode ser dita indeterminada, ainda que de modo limitado, segundo Cage, na

³¹⁵ CAGE, J. "Composition as process" (1958). In *Silence. Lectures and Writings*. London: Marion Boyars, 2015.

³¹⁶ Cf. CAGE, J. "Indeterminacy", Idem, p. 39.

³¹⁷ Idem, p. 35.

medida em que possui certo grau de abertura relevante para a intervenção do instrumentista no momento da performance.

O recurso ao exemplo da obra de Bach na palestra de Cage, no entanto, tem por objetivo evidenciar que mesmo muitos dos compositores contemporâneos se mantêm presos a essa concepção limitada de "indeterminação", própria à tradição da música ocidental. Essa é a leitura que Cage faz, por exemplo, ao recurso à indeterminação em uma peça como o *Klavierstück XI* (1956), de Stockhausen. Nessa peça, dezenove fragmentos musicais de tamanhos distintos são dispostos sobre a mesma folha de partitura, como uma espécie de mapa. O intérprete pode iniciar a execução a partir de qualquer um dos fragmentos e proceder deste a qualquer outro, de acordo com sua escolha no momento da performance. Segundo as instruções de execução de Stockhausen, a obra termina quando qualquer um dos fragmentos for tocado pela terceira vez. É importante dizer que todos os fragmentos são precisamente notados quanto aos parâmetros de altura, duração, intensidade e modos de ataque.

Para Cage, embora se possa argumentar que a peça de Stockhausen seja indeterminada no que diz respeito à forma musical, que em última instância depende da escolha do performer que a executa, trata-se de uma concepção muito limitada de indeterminação. Segundo ele, em razão da presença de aspectos "convencionais mais essenciais da música europeia", como "as doze notas da oitava e a regularidade do pulso", em *Klavierstück XI* o performer é obrigado a trazê-los à forma musical em sua execução, o que conferirá um caráter convencional também à execução.³¹⁸ "Essas instâncias convencionais" da tradição europeia "vão predominar sobre aquelas que são desconhecidas onde quer que o performer deseje agir consistentemente de acordo com a composição tal qual escrita".³¹⁹ Assim, conclui Cage, os

aspectos indeterminados da composição de *Klavierstück XI* não removem a obra em sua performance do corpo de convenções musicais da Europa. E, no entanto, o propósito da indeterminação é ocasionar uma situação imprevista [*unforeseen*]. No caso de *Klavierstück XI* o uso da

³¹⁸ Idem, p. 36

³¹⁹ Idem.

indeterminação é, nesse sentido, desnecessário, uma vez que é inefetivo.³²⁰

A definição do "propósito da indeterminação" como aquele de "ocasionar uma situação imprevista" permite a Cage diferenciar um segundo tipo de recurso à indeterminação na composição musical daquele período, que chamou de "operações com o acaso" [*chance operations*].³²¹ O exemplo é sua própria peça *Music of Changes* (1952), para piano solo. Nela, Cage explora processos composicionais derivados de princípios presentes no *I Ching*. Na peça, o compositor estabelece uma vinculação prévia entre elementos musicais (notas, valores rítmicos etc.) e os hexagramas do Livro da Mutação (*Book of Changes*) do *I Ching*. A partir desta vinculação, o compositor lançava moedas ao acaso de modo a obter uma sequência da ordem dos hexagramas e, assim, obter também a ordem dos elementos musicais que são transcritos na partitura.³²²

Na palestra de 1958, no entanto, Cage faz uma autocrítica às limitações deste procedimento. Para ele, "embora duas performances" de *Music of changes* "nunca sejam idênticas", elas "permanecerão relacionadas de modo próximo" entre si. Mesmo que as "operações de acaso tenham provocado as determinações da composição" sem a interferência direta do compositor, não se trata de fato de um caso de indeterminação musical, pois, na medida em que foram transcritas na partitura, "essas mesmas operações [de acaso] não estão disponíveis no ato de performance". Para Cage, "a função do performer em *Music of Changes* é aquela do empreiteiro que, seguindo a planta de um arquiteto, constrói o prédio".³²³ A liberdade da obra no plano da composição não alcança o performer, uma vez que este que não pode agir a "partir de seu próprio centro, mas deve se identificar ao máximo ao centro da obra tal qual escrita". Assim, nas palavras de Cage, se *Music of changes* escapa do tipo de controle do compositor próprio à tradição musical europeia, a obra acaba por assumir um aspecto "mais inumano do que humano": "como o monstro *Frankenstein*", os elementos contingentes que

³²⁰ Idem.

³²¹ Idem.

³²² Para uma análise mais detida de *Music of Changes*, Cf. TERRA, V. *Acaso e aleatório na música. Um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: Educ, 2000, pp. 92-95.

³²³ CAGE, J. Ed. Cit., 2015, p 36.

determinam a peça são agora empregados para "controlar um ser humano", o performer.³²⁴

A comparação entre esses dois tipos de recurso ao acaso, insuficientes segundo Cage, permite compreender a concepção mais ampla e radical de "indeterminação" visada pelo compositor. Pois não basta livrar-se das restrições do material musical da tradição ocidental através de operações de acaso que ponham em causa o papel do compositor, como em *Music of changes*. Tampouco basta contar com a decisão contingente do intérprete em um contexto largamente pré-determinado pelas mesmas convenções da música ocidental, como no caso da peça de Stockhausen. Trata-se antes de buscar uma situação musical na qual composição e performance permaneçam conectadas em um mesmo nível de indeterminação, ou seja, uma situação em que a própria atuação do performer sobre os elementos básicos dispostos em operações de acaso produza, *em ato*, o evento musical único e irrepetível.

O exemplo mais próximo dessa concepção pode ser dado a partir da peça *Variations I* (1958), do próprio Cage, composta para "qualquer quantidade de performers e para qualquer fonte sonora". Os materiais para a performance consistem em seis transparências, uma delas contendo vinte e sete pontos de diferentes tamanhos, e as outras cinco contendo retas em diferentes ângulos e com diferentes comprimentos. Os pontos correspondem a "eventos sonoros" de qualquer natureza, sejam sons instrumentais, vocais ou obtidos a partir de qualquer outra fonte sonora. A diferença de tamanho dos pontos significa maior ou menor complexidade do som, sendo o menor ponto referente a um som único, como uma nota, por exemplo. Os traços das demais transparências se referem, conforme a escolha do performer, a quaisquer parâmetros sonoros diferentes entre si, como intensidade, frequência (altura), duração, complexidade tímbrica etc. Na performance, deve-se sobrepor as transparências em uma disposição qualquer, de modo que a figura resultante será executada de acordo com as fontes sonoras e a relação paramétrica decidida pelo performer. Assim, por exemplo, pode-se decidir que, um dos pontos ocorre de estar próximo da linha referente ao parâmetro "frequência", executa-se um som de frequência grave; por oposição, se o ponto está distante, ele será agudo; da mesma forma, um ponto

³²⁴ Idem, p. 36.

próximo da linha de durações pode ser extremamente breve e, conforme apareça mais afastado, será mais longo, e assim por diante.³²⁵ A Figura 18 exemplifica duas configurações possíveis da sobreposição das transparências:

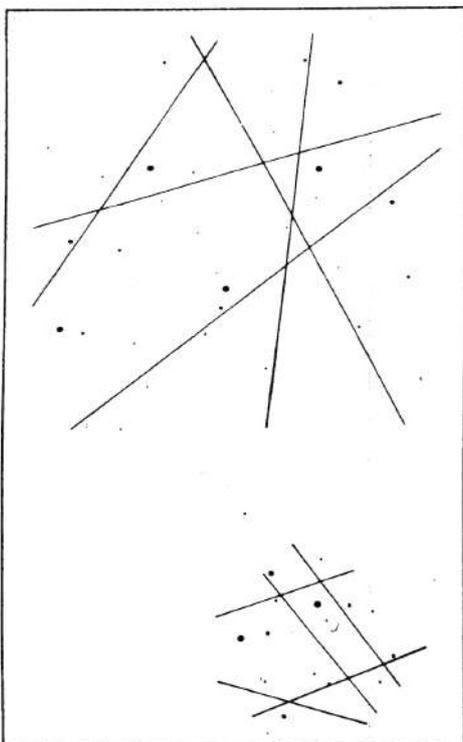


Figura 18 - Representação de duas configurações possíveis de disposição das transparências de *Variations 1* de Cage.³²⁶

Por meio deste exemplo pode-se compreender como o conceito de indeterminação musical proposto por Cage afeta profundamente a relação composição-performance. Por um lado, a função tradicional do compositor deixa de existir, uma vez que este não mais controla praticamente nenhum dos aspectos da configuração final da obra musical, seja do seu conteúdo seja de sua forma. Por outro lado, a função de compositor é em parte transferida para o performer que, através de suas escolhas, delimita o campo de elementos musicais possíveis para cada performance, mesmo que o resultado final lhe seja também imprevisível dada a interação com as operações de acaso. No limite, trata-se da busca de Cage por um outro conceito de obra musical, ou mesmo da abolição desse conceito, que se afasta da tradição ocidental da música de concerto, conforme a passagem:

³²⁵ Para um comentário mais aprofundado sobre as *Variations* cf. PRITCHETT, James. *The music of John Cage*. New York: Cambridge University Press 1993, pp. 118-119.

³²⁶ Extraída de PRITCHETT, J., Ed. Cit., 1993, p. 118.

Essa é uma palestra sobre a composição que é indeterminada quanto a sua performance. Essa composição é necessariamente experimental. Uma ação experimental é aquela cujo resultado não é previsto. Sendo imprevisto, essa ação não está comprometida com uma justificação [*an excuse*]. Como a terra, como o ar, ela não precisa de uma. A performance de uma composição que é indeterminada quanto a sua performance é necessariamente única. Ela não pode ser repetida. Quando performada pela segunda vez, o resultado é diferente do que foi o da primeira. Assim, nada é alcançado [*accomplished*] em tal performance, uma vez que ela não pode ser apreendida como um objeto no tempo. Uma gravação de uma tal obra não tem valor maior do que um cartão-postal; ele fornece um conhecimento de algo que aconteceu, ao passo que a ação foi um não-conhecimento de algo que ainda não havia acontecido.³²⁷

Segundo a palestra de 1958, portanto, a concepção de indeterminação de Cage adquire um caráter radicalmente não intencional. Ao afirmar que a “ação experimental” deve ser por definição “imprevista”, e nesse sentido que não ela não possa ser passível de uma intenção criadora, que não precise de uma “justificação” para existir, Cage pretende questionar radicalmente o papel da subjetividade na relação com o trabalho artístico. Por outro lado, na medida em a composição e performance deixam de se diferenciar, reunindo-se no próprio ato da performance, algo não repetível, há também a pretensão de escapar ao conceito tradicional de obra musical como um "objeto apreensível no tempo". Essas duas características da concepção cageana de indeterminação estão no foco posição crítica de Boulez ao recurso ao acaso em música, posição essa que reverbera também nos escritos tardios de Adorno.

Para Boulez, o problema da função do acaso e da indeterminação em música não pode estar separado da relação com o aspecto criativo da composição musical, com o momento de "invenção" que emerge do confronto do compositor com os meios técnicos disponíveis. Nesse sentido, a pretensão cageana de abster-se desse confronto, deslocando a necessidade de escolha totalmente para o intérprete, mostra-se extremamente problemática para o compositor francês. Na conferência apresentada na edição de 1958 de Darmstadt, intitulada *A/ea*, Boulez faz uma crítica às diferentes abordagens recentes a respeito da utilização de procedimentos composicionais que envolvem indeterminação e acaso. Sem

³²⁷ CAGE, J. Ed. Cit., 2015, p. 39.

mencionar diretamente Cage, mas claramente dirigindo parte de sua dura crítica ao compositor norte-americano,³²⁸ Boulez afirma em tom polêmico que a pretensa abdicação de toda intencionalidade composicional seria uma forma de encobrir uma "fraqueza fundamental na técnica de composição", através do recurso a uma "filosofia colorida de orientalismo".³²⁹ Uma tal experiência, prossegue o compositor, na qual o indivíduo, "não se sentindo *responsável* por sua obra", simplesmente se atira "por fraqueza inconfessada, por confusão e por alívio temporário em uma espécie de magia pueril" deveria ser qualificada como "*acaso por inadvertência*".³³⁰ Nesse tipo recurso ao acaso, segundo Boulez, haveria uma contradição entre, por um lado, a pretensão de abster-se voluntariamente das escolhas no domínio técnico da composição musical e, por outro, a determinação prévia de uma "trama meticulosa de acontecimentos prováveis", conferindo àquela pretensão um aspecto gratuito e frívolo.³³¹

A crítica de Boulez não se restringe, em *Alea*, à concepção de indeterminação de Cage, voltando-se também ao problema do acaso no interior da própria música serial à qual se filia. Em uma autocrítica ao serialismo integral, Boulez considera que o resultado deste procedimento produziu um resultado semelhante ao "acaso por inadvertência". Seu argumento, muito próximo daquele de Adorno sobre o fetichismo do material no *Envelhecimento*, consiste no reconhecimento de que a predeterminação rígida do serialismo total "substitui a invenção. A imaginação, subserviente, limita-se a dar origem a um mecanismo complexo", que engendra todas as estruturas musicais "até chegar ao esgotamento das combinações possíveis, que indica a conclusão da obra".³³² Assim, prossegue o compositor de modo irônico, a "imaginação" é expulsa da composição, na medida em que sua interferência "poderia perturbar o caráter absoluto do processo de desenvolvimento, introduzindo o erro humano no

³²⁸ Como bem notam IDDON, M. Ed. Cit., 2013, p. 184; e TERRA, V. Ed. Cit., 2000, p. 34.

³²⁹ BOULEZ, P. *Alea* In: *Apontamentos de aprendizagem*, Ed. Cit., 1995, p. 43.

³³⁰ Idem, p. 43 (grifo nosso).

³³¹ Segundo Boulez, "a inadvertência é engraçada no começo, mas a gente se cansa depressa tanto mais depressa quanto é certo que ela está condenada a não se repetir nunca. Então nossa preferência vai, sem sombra de dúvida, para a inadvertência natural, aquela que não precisa de *instrumentos* para se manifestar". Idem, p. 44.

³³² Idem.

desenrolar de um conjunto também perfeitamente deduzido: fetichismo do número que conduz ao fracasso puro e simples".³³³

A conclusão dessa autocrítica de Boulez é que, assim como o "acaso por inadvertência" de Cage confere ao procedimento composicional algo de arbitrário, o serialismo integral produz um "acaso por automatismo" igualmente problemático. Nas palavras do compositor francês, a "busca desesperadamente estéril da força combinatória" da série visando uma objetividade total, livre do arbítrio subjetivo, representa um "fragmento de acaso tão justificável (ou quase) como qualquer outro". Novamente, segundo Boulez, trata-se de uma pretensa "recusa da escolha" composicional, com a diferença de que, dessa vez, é a recusa pelo recurso fetichista "ao número".³³⁴

Essa dupla crítica ao caráter arbitrário dos procedimentos cageanos e do serialismo, no entanto, não desfaz para Boulez a necessidade de considerar o papel da indeterminação e do acaso para uma prática composicional que não abdique da invenção e da criação. Por um lado, Boulez defende a rejeição de uma estruturação musical fixa em favor da possibilidade de construção de uma forma móvel, "uma espécie de labirinto com vários circuitos";³³⁵ por outro lado, é também justo, segundo o compositor, "o desejo de criar uma complexidade em movimento, renovada; especificamente característica de uma música executada, *interpretada*, por oposição à complexidade fixa e não-renovável da máquina".³³⁶ Trata-se, portanto, de recusar dois dos resultados mais criticados do serialismo integral – a fixidez da forma e a homogeneidade da textura musical pontilhista – através recurso a uma concepção de acaso que ao mesmo tempo amplie as possibilidades de estruturação da forma musical e admita a intervenção ativa do intérprete.

Na *Terceira sonata* (1956-57) para piano de Boulez, uma das peças mencionada positivamente por Adorno em *Vmi*, podemos encontrar um exemplo do recurso produtivo à indeterminação descrito em *Alea*. A peça é constituída por cinco seções (ABCDE), ou "formantes", conforme denomina Boulez. A ordem de execução dos formantes pode ser decidida pelo intérprete, desde que

³³³ Idem.

³³⁴ Cf. Idem, p. 44-45.

³³⁵ Idem, p. 46.

³³⁶ Idem.

consideradas as seguintes restrições: a seção "C", intitulada *Constellation-mirroir* (*Constelação-espelho*, em tradução livre), deve sempre ser executada como formante central da peça. Também os formantes "B" e "D" devem estar equidistantes da seção central "C", produzindo um tipo de esquema combinatório entre os formantes semelhante a um móbile, conforme a Figura 19.

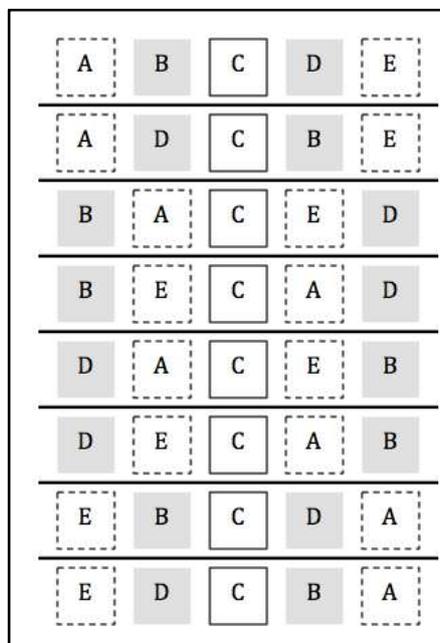


Figura 19 - Esquema de configurações possíveis da forma musical da *Terceira Sonata* de Boulez

No interior de cada um dos formantes também se observa a alternância entre um princípio de escolha do intérprete no nível local e um direcionamento global controlado. No formante "B", por exemplo, há uma seção intitulada *Parenthese* [*Parêntese*], na qual um trecho musical "obrigatório" é intercalado por pequenos fragmentos literalmente escritos entre parênteses na partitura (ver Figura 20), cuja execução pelo intérprete é opcional. A parte obrigatória é construída segundo conexões por motivos e variações, de modo que a decisão de executar os fragmentos entre parênteses produz um efeito de interferência à percepção da coerência entre os motivos que compõem o formante como um todo. Isso significa que a seção pode ser executada de diversas maneiras e com diferentes intenções, visando desde um discurso musical mais progressivo e linear, sem interrupções, até um discurso que, embora coerente globalmente, é descontínuo e não-linear. Há, portanto, um espectro de possibilidades de

execução que, mesmo interferindo localmente na forma, respeita sua estrutura mais geral.³³⁷

The image shows a musical score for the Third Sonata by Pierre Boulez. It is divided into three sections. The first section is marked 'Tempo exact' and 'Nettement au dessous de Lent (♩ = 40)'. It contains the lyrics 'un peu précipité' and 'un peu cédé'. The second section is marked 'Libre' and 'Très large', with the lyrics 'ac-ce-le-ran-do'. It features dynamic markings 'ff sonore' and 'subitement assez large'. The third section is marked 'Tempo' and contains the lyrics 'un peu précipité' and 'un peu cédé'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 20 - Excerto de *Parenthèse* da *Terceira Sonata* de Boulez. A mudança de caráter do fragmento entre parênteses é evidente tanto no que diz respeito ao tempo (tempo livre vs. tempo exato) quanto no que concerne à dinâmica (predominantemente forte).³³⁸

Pode-se compreender, portanto, como a concepção móvel da forma musical de Boulez, exemplificada aqui pela *Terceira sonata*, pretende alcançar uma "nova noção de desenvolvimento que seria essencialmente descontínua, mas uma descontinuidade previsível e prevista; através da necessária introdução de "formantes" de uma obra".³³⁹ Pois as noções de formantes (no nível da forma global) e de parênteses (no nível da microforma) permitem quebrar tanto a estrutura rígida da forma musical tradicional, segmentada em seções dispostas de modo estanque, quanto o determinismo cego do serialismo integral. Ao mesmo tempo, Boulez não abdica nem de procedimentos seriais empregados localmente, nem da unidade da forma, ainda que admita níveis diferentes de imprevisibilidade e de descontinuidade no discurso musical. Compreende-se assim aquele recurso a um tipo de *indeterminação controlada* mencionada por ele em *Alea*, algo que torna possível a construção de um "labirinto de possibilidades", sem, no entanto, perder de vista certa direcionalidade do todo. Essa interação entre acaso local e forma global dirigida é descrita nos seguintes termos por Boulez:

Partindo de uma sigla inicial, um princípio, e chegando a um signo exaustivo, conclusivo, a composição consegue pôr em

³³⁷ Para uma análise mais aprofundada, cf. HARBINSON, W. "Performer indeterminacy and Boulez's Third Sonata". In: *Tempo*, No. 169, (Jun., 1989), pp. 16-20. Cf. também O'HAGAN, P. "Alea and the concept of work in progress". In: O'HAGAN, P; CAMPBELL, E. *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2016, p. 171-192.

³³⁸ GRIFFITHS, P. *Modern music and after*. 3ª Ed. New York: Oxford Univ. Press, 2010, p. 112.

³³⁹ BOULEZ, *Alea*, Ed. Cit., 1995, p. 52.

jogo aquilo que procurávamos no começo de nosso trabalho: um "percurso" problemático, função do tempo – certo número de acontecimentos aleatórios inscritos numa duração móvel – , que tem no entanto uma lógica de desenvolvimento, um sentido global dirigido – onde as cesuras podem ser intercaladas: cesuras por silêncio ou planos – formas sonoras –, percurso que parte de um começo e chega a um fim.³⁴⁰

Esse tipo de indeterminação musical, que "cria um percurso problemático" – uma "lógica de desenvolvimento" dirigida em sentido global, mas que é permeável a acontecimentos locais "aleatórios inscritos em uma duração móvel" –, fornece uma resposta de Boulez às dificuldades apontadas tanto na prática composicional de Cage, quanto do serialismo integral. Para o compositor francês, se é preciso admitir o "fracasso puro e simples" do empreendimento serial em sua forma mais rígida, que procura eliminar o arbítrio do compositor através de um recurso fetichista ao "número", a resposta pela via do "acaso por inadvertência", tal como o compositor francês denomina o procedimento de Cage, não escapa ao problema: em ambos, abdica-se pretensamente ao arbítrio composicional subjetivo em um acontecimento alegadamente não intencional.

Diferentemente tanto do serialismo quanto de Cage, portanto, a tentativa de Boulez de responder ao problema da relação entre indeterminação e determinação na composição musical consiste em considerar o elemento imprevisto como algo *imanente* ao próprio processo criativo. Segundo ele, "compor é o resultado de uma escolha constante", o "impulso de optar, indo de solução e solução no interior de certas tramas e possibilidades". Entretanto, "por mais genial que seja o compositor em sua visão premonitória", ou seja, na pretensão de imaginar e produzir uma obra plenamente coerente e fechada, "é impossível prever todos os meandros e todas as possibilidades contidas no material"; além disso, mesmo que tal previsibilidade fosse possível, "o ato de compor ficaria privado de sua mais eminente virtude: a surpresa".³⁴¹

Consequentemente, é preciso reconhecer que, não obstante a pretensão composicional de buscar "desesperadamente dominar um material", o acaso subsiste e intervém no processo, uma vez que "o que existe de arbitrário no compositor", na escolha de uma dada "possibilidade como mais vantajosa" em

³⁴⁰ Idem.

³⁴¹ Idem, p. 46.

determinado contexto, é resultado de um julgamento subjetivo. A escolha do compositor não é absoluta: ao ser elaborada no processo composicional, revela sempre outras vias possíveis de desenvolvimento da obra que não haviam sido anteriormente percebidas. Para Boulez, portanto, é preciso refletir sobre esse elemento contingente que aparece no processo composicional, de modo a acolher o acaso, ou seja, de modo a torná-lo produtivo para própria composição.³⁴²

A conclusão de Boulez em *Alea* tem implicações mais amplas para a relação entre a subjetividade do compositor e a técnica musical, que serão investigadas em textos posteriores através da categoria de *métier*. O problema central tratado por essa categoria é a interação entre, por um lado, o *domínio técnico sobre o material musical e sua transmissão* e, por outro lado, *a capacidade do compositor para responder às possibilidades técnicas não previstas que emergem justamente no processo de composição da obra particular*. Quanto ao primeiro aspecto, o *métier* responde a uma necessidade composicional de coerência e justificação técnica dos procedimentos usado, algo que gera "previsão da escritura, do trabalho formal, de soluções pragmáticas", e que leva o compositor "a resolver problemas múltiplos que se colocam na dedução de uma nota em relação a outra, de uma linha em relação a outra, de um acorde em relação a outro". Trata-se, segundo Boulez, de uma capacidade técnica ligada à "transmissão", não apenas da formação tradicional do conservatório e instituições educacionais, mas principalmente através da análise detida das obras, do estudo da técnica musical e das possibilidades do material tais como elas aparecem objetivamente em obras particulares.³⁴³ Para Boulez, análise e composição devem ser pensadas como dois momentos de uma mesma atividade, que coloca em interação a subjetividade do compositor com a de outros sujeitos, mediada pela técnica e pelo material. Ao analisar uma obra, toma-se contato não com o material bruto, mas com as escolhas composicionais que foram tomadas, de modo mais ou menos justificado, em meio às múltiplas possibilidades técnicas postas pelo material. A necessidade de coerência aparece não apenas como um imperativo técnico, mas também em sua dimensão comunicativa em relação a uma alteridade.

³⁴² Idem, pp. 46-47.

³⁴³ Cf. BOISSIÈRE, Anne. "Technique et transmission: le métier selon Pierre Boulez". In: *Rue Descartes*, nº30, Dezembro 2000, pp. 73-82.

Essa necessidade de coerência como um dos aspectos do *métier* corresponde ao que Boulez denominou "responsabilidade", que se contrapõe ao "acaso por inadvertência" de tipo cageano. Segundo ele, "assim que introduzimos elementos aleatórios e também o puro acaso" na composição, e o "material não é mais escolhido, mas aceito a partir do exterior, esquecemos esse dado fundamental da linguagem que é a responsabilidade de cada elemento em relação a um outro em um sistema coerente".³⁴⁴ Tal responsabilidade, no entanto, não significa igualar a coerência musical a um princípio unívoco de conexão entre os elementos; ela não se deixa reduzir a uma causalidade lógica e meramente dedutível. Conforme argumenta Boulez, recorrendo ao exemplo da *Terceira Sonata*, "a responsabilidade não necessita estabelecer uma relação única, monovalente, de um elemento a outro". "Ao invés de se aplicar a uma solução, a necessidade se aplicaria a um conjunto de soluções possíveis".³⁴⁵

Desse modo, a noção de responsabilidade técnica do *métier* se liga ao tipo de *indeterminação controlada* proposta na peça de Boulez. Ao invés de meramente afirmar a indeterminação e o acaso de modo abstrato, externo ao trabalho composicional, trata-se de reconhecer, no interior mesmo da construção coerente da obra musical, as diferentes possibilidades latentes que emergem no processo. Numa palavra, podemos dizer que na concepção de *métier*, a indeterminação não é o outro da determinação; ambas se relacionam de modo imanente no trabalho composicional. Nisto, evidencia-se também o caráter *inventivo* da categoria de *métier*. Para Boulez, "é preciso considerar o *métier*" também como capacidade de resposta ao não previsto, ou seja, como "como o correspondente da invenção":

Desde que a inventividade esteja subjacente a toda atividade do compositor, o que provavelmente é o caso, sua existência está cheia de acidentes que podem corroborar ou destruir suas previsões, a mudar sua visão para outras soluções. [...] O *métier* é assim um conceito multifacetado que mediatiza o gesto do compositor na invenção"³⁴⁶

³⁴⁴ BOULEZ, P. "Idée, réalisation, métier". In: *Leçons de musique (Points de repère III)*. Paris: Christian Bourgeois, 2005, p. 88.

³⁴⁵ Idem, p. 91

³⁴⁶ Idem, p. 88.

O conceito de *métier* de Boulez reúne, assim, tanto a uma necessidade técnica de construção da obra de modo coerente – embora não unidimensional –, isto é, seu lado previsível e determinado, quanto a necessidade de um comportamento subjetivo não rígido, mas aberto e responsivo ao elemento imprevisto que aparece necessariamente no trabalho inventivo – "os acidentes" que podem corroborar ou destruir suas previsões, a mudar sua visão para outras soluções.

3.3.3 – *Métier e a espontaneidade subjetiva*

A comparação entre as posições de Cage e Boulez sobre o problema da indeterminação musical permite agora compreender a importância destas experiências para os escritos musicais tardios de Adorno. Por um lado, é preciso dizer que Adorno reconhece o impulso crítico da proposta de Cage, seu momento de verdade, contra a rigidez de uma música calcada no domínio técnico absoluto do material, sobretudo no serialismo. Nesse sentido, Adorno afirma em *Vmi* que "o projeto de Cage e a música informal convergem em pelo menos um ponto: no protesto contra a teimosa cumplicidade da música com a dominação da natureza".³⁴⁷ Por outro lado, a pretensa abdicação da intervenção subjetiva entrevista por Cage em favor de uma indeterminação quase absoluta, e, no limite, a supressão do conceito de obra, é criticada por Adorno como uma atitude ilusória, como se "a fuga da reificação [da dominação do material] estivesse na adesão imediata a uma imediatidade não existente"³⁴⁸.

Nesse sentido, podemos dizer que a posição de Adorno se aproxima da crítica de Boulez, para quem, como vimos, o momento de mediação subjetiva – a escolha inerente a todo ato composicional que se sedimenta na obra – não pode ser pretensamente abolido. A ideia de alcançar um estado de não intencionalidade já seria, ela mesma, dotada de intenção, mesmo que se trate de uma intenção por "inadvertência", para usar a terminologia de Boulez. Assim, o resultado musical do acaso absoluto se aproxima em sua arbitrariedade ilusória do resultado da

³⁴⁷ ADORNO, Th. *Vers une musique informelle*. Ed. Cit., 2018, p. 433.

³⁴⁸ Idem.

determinação absoluta do serialismo integral: ambas eliminam a mediação subjetiva na obra e reforçam o fetichismo do material.³⁴⁹

Entretanto, não se pode descartar a relevância dos experimentos com a indeterminação musical para a compreensão do modelo crítico da música informal. Se a absolutização do acaso é tão prejudicial e ilusória quanto o determinismo da série, somente o reconhecimento e a incorporação do elemento imprevisto, não planejado pelo compositor, parecem indicar um caminho possível para a superação da rigidez e do fetichismo do material. Segundo Adorno, a música informal indica que "a única chance de sobrevivência de uma obra está em não procurar segurança. Com isso, o conceito de experimental também se modifica".³⁵⁰ Contra a falsa segurança que se encontra nos procedimentos e construções seriais, prossegue Adorno, é preciso

uma música que pegue o compositor de surpresa, do mesmo modo que o químico diante de uma nova substância no tubo de ensaio. Já não basta à música experimental o desvio dos caminhos batidos; *ela deve permanecer imprevisível no processo mesmo de produção*".³⁵¹

De nossa perspectiva, fica evidente como essa mudança no conceito de "experimental" – não meramente como exploração do novo artístico no sentido do não usual e desconhecido, mas como o "imprevisível" que aparece "no processo mesmo de produção – permite aproximar o programa da música informal das reflexões sobre a indeterminação controlada de Boulez. Pois, como enfatizou o compositor francês, não se trata meramente de recorrer a procedimentos de acaso que sejam externos ao processo de composição, mas antes de ser capaz de responder e incorporar as descobertas não previstas que se mostram apenas *através* desse processo. Não se trata, portanto, de adicionar elementos não previstos a um "plano" inicial, mas de observar e incorporar as fraturas e possibilidades não previstas que o próprio trabalho composicional revela no processo de construção da obra. Nesse mesmo sentido, Adorno afirma que a

³⁴⁹ "Mesmo o princípio aleatório lançado por Cage permaneceu tão estranho ao eu quanto seu aparente oposto, a série; ele também pertence à categoria de alívio do ego enfraquecido. O acaso puro pode quebrar a necessidade obstinada e sem saída, mas é tão externo ao ouvido vivo quanto esta" (ADORNO, Th. *Schwierigkeiten* (1964), GS 17, Ed. Cit., 2003, p. 270.

³⁵⁰ Adorno, *Vers une musique informelle* (a). Op. cit. , p. 417.

³⁵¹ Idem, p. 417.

incorporação pelo compositor de "todo fenômeno que lhe ocorreu anteriormente contra sua vontade, é tão produtiva ao processo composicional", quanto "é necessária a atuação do ouvido imaginativo; o momento do *imprévu*, no sentido enfático do novo, não deve escapar dele".³⁵² A música informal seria a "imaginação de algo não completamente imaginado: a absorção e o controle por parte do ouvido do sujeito composicional daquilo que não se poderia imaginar a partir de cada nota".³⁵³

Assim, nos parece evidente também de que modo esse tipo de mediação subjetiva descrito por Adorno, que acolhe o elemento não previsto tornando-o produtivo para a composição, se aproxima da categoria bouleziana de *métier*. Para nós, a importância que essa categoria adquire nos escritos tardios de Adorno demonstra não apenas que ele estava a par dos novos desenvolvimentos teóricos e práticos da música mais recente, mas sobretudo que o programa da música informal indica uma mudança de tendência no estado da composição musical em relação ao diagnóstico do *Envelhecimento*. Embora subestimada na literatura sobre os escritos musicais adornianos, a categoria de *métier* procura apreender as consequências dessa mudança para a própria concepção de sujeito e de mediação subjetiva em música. Vale a pena citar a longa passagem na qual isso se mostra de modo mais evidente. Ao avaliar o contraste entre os "exponentes mais talentosos" da música recente, isto é, os compositores de Darmstadt no início dos anos 1960, e a geração de Schoenberg, Adorno afirma o seguinte:

O ponto central não é a eliminação de características tradicionais da Escola Vienense – características que não estavam simplesmente no ar, mas que cumpriam determinada função, tanto no caso de Berg quanto em certo conservadorismo formal do Schoenberg tardio. Na verdade, o ponto central é a eliminação daquele provincianismo que se manifestava não apenas na escolha dos textos por parte de Schoenberg e do Webern tardio. Enquanto os melhores compositores da jovem geração se servem do conforto de um objetivismo puro, *o conceito de sujeito musical se transforma*. [...] Em seu estudo sobre "Problemas do ensino da arte", Schoenberg, o grande inovador da técnica, polemizou contra a concepção independente de técnica, difundida nas escolas

³⁵² Idem, p. 418.

³⁵³ Idem, p. 418-419 (tradução modificada).

neogermânicas, para defender a pura necessidade de expressão. Hoje, com certa distância, podemos caracterizar o estado atual da consciência musical pela *recusa da antítese entre expressão e técnica*. As duas categorias encontram-se completamente mediadas, e dessa vez com plena consciência, ao contrário de sua fusão involuntária na prática composicional dos vienenses. O conceito francês de *métier* agora adquire importância, conceito que a metafísica idealista alemã da arte sempre desprezou. O *métier* consciente de si mesmo revela-se a força produtiva do conteúdo musical, da mesma maneira que, para os vienenses, a necessidade de expressão inspirava uma preocupação com a técnica.³⁵⁴

Esta passagem coloca em evidência novamente o problema do "ideal de expressão" apontado no início, agora colocado em nova chave pela categoria de *métier*. Na comparação com a situação atual da composição, Adorno identifica que o ideal de expressão, presente ainda na geração de Schoenberg, tornou-se inadequado. Mesmo que esse ideal tenha sido mobilizado pelos compositores vienenses "contra a concepção independente de técnica", trata-se de reconhecer agora sua dependência a uma noção de indivíduo calcada no *pathos* da personalidade. Como Adorno afirma em *Vmi*, esse conceito de "indivíduo como portador substancial da música", tornou-se profundamente problemático para a situação atual. Por outro lado, essa obsolescência da ideia de indivíduo, e conseqüentemente do ideal de expressão, não deve ser tomada como um ponto final; como a reificação absoluta da técnica e do material em detrimento da mediação subjetiva. Para Adorno, diferentemente de seu próprio diagnóstico no *Envelhecimento*, o declínio daquele modelo de expressão subjetiva na Música Nova não significa necessariamente o fetichismo sem falhas do material, pois o próprio "conceito de sujeito musical se transforma". Conforme a passagem acima, se na prática dos compositores vienenses a relação entre "expressão e técnica" se encontrava em uma fusão involuntária, os desenvolvimentos recentes significaram também uma maior diferenciação dessas categorias e a plena consciência de sua mediação através da categoria de *métier*.

De nossa perspectiva, esse ponto é fundamental para o modelo crítico tardio de Adorno. Ao contrário da concepção de um sujeito musical que se expressa através do domínio técnico do material musical, a categoria de *métier* indica, como vimos, a diferenciação entre um momento técnico de construção, que

³⁵⁴ ADORNO, Th. *Viena* (1960). In *Quasi una fantasia*, Ed. Cit., 2018, p. 314.

Boulez se refere pelo termo "responsabilidade" e o momento responsivo do compositor às possibilidades não previstas no processo composicional que podem ser incorporadas à obra. Da mesma forma, ao contrário da *univocidade* de um planejamento soberano sobre a composição, reconhece-se, assim, a dimensão contingente e a plurivocidade inerente a todo ato de criação artística. Ao mesmo tempo, esse reconhecimento não significa a conversão da indeterminação no outro abstrato da determinação. Conforme afirma Adorno na *Teoria Estética*: "em muitas das situações particulares nas quais a obra confronta seu autor, uma multiplicidade de soluções está disponível, mas tal variedade de soluções é finita e controlável. O *métier* estabelece o limite contra o mau infinito na obra".³⁵⁵

Tendo em vista todos esses aspectos, fica evidente para nós como a incorporação da categoria de *métier* nos escritos tardios de Adorno, assim como a categoria de *campo de forças*, demonstra a formulação de um novo modelo crítico que responde às novas tendências da música do pós-guerra. A concepção de *métier* como um tipo de comportamento subjetivo que incorpora ao trabalho composicional o elemento contingente modifica a própria noção de mediação subjetiva inerente à dialética do material. Pois ela deixa de significar apenas uma resposta ativa do indivíduo que se expressa aos problemas objetivos do material tecnicamente mais avançado, como em *FMN*. Como *métier*, a mediação subjetiva passa a lidar também com a dimensão *passiva e espontânea* do trabalho composicional, na qual o momento de não-identidade do material em relação ao domínio técnico subjetivo é reconhecido e acolhido. Assim, como modelo de *espontaneidade subjetiva* distinto daquele da geração de Schoenberg, o *métier* aponta também para a possibilidade de resistência à dominação da natureza em música e ao fetichismo do material. Conforme Adorno:

Musique informelle seria uma música na qual o ouvido perceberia, no contato vivo com o material, o que este se tornou. Pois aquilo que o material se tornou envolve o processo de racionalização, de modo que o resultado do processo se conserva. Ao mesmo tempo, graças ao caráter involuntário (*Unwillkürlichkeit*) da reação subjetiva, estaria livre da violência de sua atividade. Nesse movimento, o sujeito portador de racionalização, é negado e salvo. Deixa de ser excesso sobre a composição, deixa de moldar o material, de atribuir intenções arbitrárias a ele. Mas os atos

³⁵⁵ ADORNO, Th. *Ästhetische Theorie*, GS 07, Ed. Cit., 2003, p. 71.

através dos quais tudo isso ocorre se efetua pela *espontaneidade da escuta*. Esse seria o limiar de uma música informal.³⁵⁶

³⁵⁶ Adorno, *Vers une musique informelle* (a). In *Quasi una fantasia*, op. Cit., p. 438. Tradução modificada.

Capítulo 4

O olhar retrospectivo: música informal e a crítica ao progresso do material

"Enfim! O primeiro livro importante escrito sobre Berg e mesmo sobre os três vienenses! [...] O significado de Berg é enfim visto em sua totalidade, e com profundidade - o que não é o caso destas pequenas incursões superficiais com as quais temos estado fartos até agora. Quando nos encontrarmos novamente, gostaria de discutir com você alguns dos pontos para os quais nunca achei uma solução teórica e prática"

Carta de Boulez a Adorno, 15/11/1968³⁵⁷

4.1 – Qual o sentido da retrospectiva nos escritos musicais tardios de Adorno?

No capítulo anterior, tratamos fundamentalmente da dimensão *prospectiva* do programa adorniano da música informal, isto é, de como a crítica ao serialismo integral apontou para uma nova direção na situação música de vanguarda e também para a necessidade de buscar uma nova constelação teórica que fosse capaz de enfrentar os novos problemas do material. Neste capítulo, o objetivo é retomar o fio deixado anteriormente, investigando a dimensão

³⁵⁷ TWAA Br 181. "Enfin ! le premier livre important, écrit sur berg et même sur les trois viennois ! [...] La signification de Berg est enfin vue dans son entièreté, et avec profondeur – ce qui n'est pas le cas de ces petites promenades à la lorgnette dont on nous a repus jusqu'à présent. Si un jour nous nous voyons, j'aimerais discuter avec vous de certains points dont je n'ai jamais trouvé la solution théorique et pratique."

retrospectiva do modelo crítico tardio de Adorno. De início, podemos dizer que essa retrospectiva não se volta apenas para período heroico da música atonal de Schoenberg, como se discute amplamente na literatura secundária.³⁵⁸ O que nos parece mais relevante, da perspectiva da música informal como programa e como consolidação de um novo modelo crítico, é a leitura tardia de Adorno sobre Alban Berg e Gustav Mahler, registrada sobretudo nas duas monografias musicais publicadas na década de 1960: *Mahler: uma fisionomia musical* (1960)³⁵⁹ e *Berg. O mestre da transição mínima* (1968).³⁶⁰

Para além dos aspectos contingentes que envolvem a publicação desses trabalhos tardios de Adorno,³⁶¹ nosso intuito é investigar em que medida eles adquirem um sentido particular à luz da situação da composição musical nos anos 1960. Mais ainda: se, como afirma Boissière, os trabalhos sobre Mahler e Berg “revelam-se de fato uma porta de acesso privilegiado para entender os termos” do “debate ocorrido nos anos cinquenta em diante com a vanguarda musical”,³⁶² nosso interesse se volta justamente para essa porta de acesso. Quais as implicações da técnica composicional de Mahler e Berg para os problemas do material no contexto da música informal? Como as obras desses compositores mostram caminhos alternativos à rigidez da forma e ao fetichismo do material – alternativas que ao mesmo tempo dialogam com as tendências mais recentes da composição?

Em *Inovações da técnica composicional em Berg* (1962), podemos encontrar indicações relevantes para a resposta a essas perguntas. Ao relacionar

³⁵⁸ Já mencionamos no capítulo anterior as referências de Adorno a obras de Schoenberg como *Erwartung Op. 17* (1909) e *Die glückliche Hand Op. 18* (1013), bem como as razões pelas quais não consideramos justificada a leitura de que essas referências seriam uma espécie de reafirmação de uma “era de ouro” da Música Nova nos escritos tardios de Adorno.

³⁵⁹ ADORNO, Th. W. *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* [1960], GS 13, Ed. Cit., 2003.

³⁶⁰ ADORNO, Th. W. *Berg. Der Meister der kleinsten Übergangs* [1968], GS 13, Ed. Cit., 2003. Tradução para o português consultada: ADORNO, Th. W. *Berg. O mestre da transição mínima*. Trad. Mário Videira. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

³⁶¹ A monografia sobre Berg, por exemplo, foi realizada a partir do convite de Elizabeth Lafite para uma contribuição de Adorno para a série *Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts* (Compositores austríacos do século XX). Cf. ADORNO, *Berg*. Ed. Cit., 2010, p. 29. Já o trabalho sobre Mahler foi publicado no contexto das comemorações do centenário de nascimento do compositor.

³⁶² BOISSIÈRE, A. Ed. Cit., 1999, p. 7.

explicitamente a obra de Berg à situação da composição musical nos anos 1960, Adorno afirma o seguinte:

Hoje, a música pontilhista e as maneiras de Webern desapareceram das práticas composicionais desses jovens. Desapareceram não tanto porque aquelas peças pontilhistas não se diferenciavam muito umas das outras. [...] Tal abandono ocorre por motivos muito mais fortes do que a preocupação com a originalidade, que já está perdida a partir do momento em que só se pensa nela. O *habitus* da música exige, para que ela possa expirar, uma abordagem composicional diferente do inspirar weberniano. Com isso, modifica-se o lugar de Alban Berg: ele se torna relevante para as técnicas composicionais da atualidade.³⁶³

Algo semelhante ao reconhecimento dessa atualidade de Berg também pode ser observado na conferência de Adorno em homenagem ao centenário de nascimento de Mahler, realizada pouco antes da publicação da monografia, em 1960. Nas palavras de Adorno, “Mahler tirou consequências de algo que apenas hoje se tornou evidente: a ideia ocidental de uma música unificada, fechada sobre si mesma, de certo modo *sistemática*, e cuja unidade deve ser idêntica a seu sentido, não se sustenta mais”.³⁶⁴ Mais à frente, no mesmo texto, Adorno complementa o raciocínio: “o fato de, recentemente, o próprio acaso ser incorporado à construção reflete criticamente essa situação. Mahler seria a base de tal tendência”.³⁶⁵

A partir do que indicam essas passagens, podemos formular a hipótese que nos orienta neste capítulo nos seguintes termos: o caráter *retrospectivo* dos textos tardios de Adorno sobre Berg e Mahler – e, de um modo distinto, também do texto tardio sobre Stravinsky, como se verá –, não deve ser compreendido apartado da dimensão *prospectiva* do programa da música informal. Pois não se trata meramente de reafirmar a autoridade histórica e a qualidade estética da obra desses compositores, retomando aquela aparente fixação obstinada de Adorno no período heroico de surgimento da Música Nova, como nas interpretações mais conservadoras que mencionamos anteriormente.³⁶⁶ Ao contrário, da perspectiva

³⁶³ ADORNO, Th. W. “Inovações da técnica composicional em Berg” (1961), In: *Quasi una fantasia*. Ed. Cit., 2018, p. 267.

³⁶⁴ ADORNO, Th. W. “Mahler” (1961) In: *Quasi una fantasia*, Ed. Cit., 2018, p. 154

³⁶⁵ Idem, p. 155.

³⁶⁶ Cf. Item 3.1 deste trabalho.

de uma teoria crítica da música, seria preciso considerar que as próprias tendências diagnosticadas nos anos 1960 fornecem o foco a partir do qual a música do passado é novamente observada.

Nesse sentido, é preciso investigar, no caso de Berg, como sua técnica composicional indica uma via alternativa à concisão extrema resultante da técnica dodecafônica – concisão que, no limite, leva à rigidez e ao fetichismo do material, como vimos no Capítulo 1. No caso de Mahler, a questão é saber como sua música possibilita um tipo de resistência à "ideia ocidental de uma música unificada", ou seja, à concepção de obra musical como sistema fechado sobre si mesmo – algo que a aproxima, como Adorno indica na passagem citada acima, das tentativas recentes de exploração com a indeterminação e o acaso pela geração de Darmstadt.

Se nossa hipótese se mostrar correta, a visada retrospectiva sobre Mahler e Berg colocará em evidência uma mudança significativa quanto ao tratamento do material musical nos escritos tardios de Adorno: *a reconsideração do vínculo entre o caráter tecnicamente avançado do material musical e o potencial crítico da Música Nova*, algo que era fundamental no modelo crítico de FMN. Pois tanto a crítica ao aspecto sistemático da obra musical em Mahler, quanto a oposição à concisão do dodecafonismo em Berg, passam pelo emprego que esses compositores fazem do material musical tradicional “não avançado”. A consequência disso é a reformulação crítica, no interior do programa da música informal, da própria categoria de *progresso do material*; categoria que estava suspensa, como vimos, desde o diagnóstico do *Envelhecimento*.

Por fim, esse recurso aos materiais da tradição na obra de Berg e Mahler nos leva à justificativa da inclusão de um excursão neste capítulo, que procura lidar com o problema da interpretação do texto tardio de Adorno sobre Stravinsky.³⁶⁷ Trata-se da disputa, presente na literatura secundária, sobre se Adorno teria ou não mudado de posição quanto ao compositor russo nos anos 1960, e se o texto seria uma retratação à crítica feita em FMN. Para nós, se é fato que Adorno não relaciona explicitamente esse texto tardio ao programa da música informal, como faz no caso dos trabalhos sobre Mahler e Berg - e daí nossa justificativa para incluí-lo como excursão –, fica evidente que a reconsideração da

³⁶⁷ Trata-se do texto publicado em 1962, *Stravinsky: uma imagem dialética* (In: ADORNO, Th. W. *Quasi una fantasia*, Ed. Cit., 2018, p. 223-262).

obra de Stravinsky se insere também no quadro dos problemas colocados à composição musical *a partir do serialismo*.

Nessa medida, a disputa interpretativa sobre se houve ou não uma mudança de posição de Adorno com respeito ao compositor russo parece errar o alvo,³⁶⁸ pois perde de vista o fato de que *é a mudança na situação da composição musical do pós-guerra que permite a Adorno reconsiderar elementos da obra de Stravinsky sob um novo prisma*. E o núcleo dessa reconsideração se dá, como pretendemos demonstrar, na relação com o material tradicional e no problema da montagem.

4.2 – Mahler, Berg e a música informal

4.2.1 – A ‘caracterização’ como modelo para a música informal

A despeito de não haver referências diretas a obras específicas de Mahler e Berg em *Vmi*, a ligação desta conferência de Adorno com as reflexões sobre os dois compositores nos anos 1960 é um dos elementos centrais do modelo crítico tardio adorniano. No caso do compositor vienense, isso é tornado explícito em outros textos do mesmo período, como em *Inovações da técnica composicional em Berg* [*Bergs kompositionstechnische Funde*, 1961]. Nas palavras de Adorno, a obra de Berg mostra-se relevante para atualidade porque nela foram desenvolvidos “procedimentos que se aproximam daquele impulso primário da atonalidade, de uma *musique informelle*, do que daquilo que a atonalidade racionalizou posteriormente”,³⁶⁹ ou seja, da técnica dodecafônica e seus desdobramentos no serialismo integral. No caso de Mahler, tal proximidade com a música informal fica evidente quando referida ao problema da obsolescência das categorias tradicionais de sintaxe musical, considerado no capítulo anterior nas

³⁶⁸ Tal disputa interpretativa se observa, por exemplo, nas considerações de Bürger (Ed. Cit., 1998) sobre as mudanças de posição de Adorno a respeito de Stravinsky. Também na dificuldade que encontra Paddison (Ed. Cit., 2003) para delimitar o significado do texto tardio de Adorno em relação à obra anterior do filósofo.

³⁶⁹ ADORNO, Th. “Inovações da técnica composicional em Berg”. In: *Quasi una fantasia*, Ed. cit., 2008, p. 268-269.

críticas da geração de Darmstadt à música de Schoenberg.³⁷⁰ Se uma das tarefas do programa da música informal é encontrar novas categorias “em conformidade com o novo material”,³⁷¹ como vimos, Adorno indica explicitamente em *Vmi* que uma reflexão sobre Mahler pode indicar um caminho possível, em consonância com as tendências dos anos 1960. Tal reflexão é o que Adorno procurou realizar através do que chamou de “teoria material das formas” [*materiale Formenlehre*].³⁷² Na medida em que essa teoria é relevante para entendermos também a música de Berg na leitura de Adorno, vamos nos deter primeiramente sobre ela.

Na monografia sobre Mahler, Adorno procura caracterizar a teoria material das formas inicialmente por oposição à teoria acadêmica das formas musicais, que segundo ele procederia por “classificações abstratas” e estanques. Na concepção acadêmica das formas, distinções como tema principal e tema secundário, transição e conclusão seriam compreendidas de um modo esquemático, sem consideração pela particularidade de como os elementos musicais assumem essas funções no interior do decurso da obra.³⁷³ A teoria material das formas, por sua vez, busca encontrar categorias cuja validade deve poder ser verificada apenas na relação com o contexto concreto do que está *composto* na obra, ou seja, na lógica específica de encadeamento dos elementos musicais particulares, tais como se apresentam na composição. Trata-se, portanto, de uma inversão de perspectiva da análise: se a teoria tradicional parte dos esquemas formais estabelecidos *a priori* – como a estrutura ternária da forma-sonata clássica, por exemplo – para então verificar e classificar os componentes da obra segundo tais esquemas, a teoria material proposta por Adorno parte da experiência concreta daquilo que está composto na obra, para então, como que *a posteriori*, ser capaz de identificar os elementos que *exercem funções específicas* como articuladores da forma musical. Em uma palavra, se a teoria tradicional tende a ser rígida e esquemática, a teoria material pretende-se dinâmica e funcional.³⁷⁴

³⁷⁰ Cf. Seção 3.2.1. deste trabalho.

³⁷¹ ADORNO, Th. *Vers une musique informelle*, Ed. Cit., 2018, p. 391.

³⁷² Idem.

³⁷³ ADORNO, Th. *Mahler* (1960), GS 13, Ed. Cit., 2003, p. 193.

³⁷⁴ Adorno fala em “identidade arquitetônica” ao se referir aos esquemas formais tradicionais. Cf. Idem, p. 222.

Nesse modelo de concepção da forma musical, cada uma das seções que constituem o todo da obra adquirem sua função específica no próprio decurso temporal da peça, e nas relações que vão sendo construídas progressivamente entre um elemento e outro. O procedimento de composição fundamental para esse tipo de especificação, apontado por Adorno na obra de Mahler, é a *caracterização*. À semelhança do que foi mostrado anteriormente através da noção de *grupos* de Stockhausen,³⁷⁵ Adorno descreve a caracterização como um procedimento em que os elementos musicais particulares são postos em relação através de suas características comuns, e não de uma identidade estrutural das figuras musicais.³⁷⁶ Essas características comuns tornam-se evidentes conforme os elementos são repetidos ao longo da peça, de modo que sua função no interior da forma musical se revela na medida em que as partes semelhantes são postas em relação pela escuta. Como numa espécie de jogo de memória, a cada nova rodada as cartas semelhantes se destacam das demais e se agrupam em um mesmo conjunto. De modo análogo, aqueles elementos que aparecem inicialmente de modo disperso no discurso musical vão se agrupando em “campos” com características comuns. Segundo Adorno, na música de Mahler tudo se passa como se, em vez de construir seções musicais segundo um esquema prévio, os próprios campos assumissem uma função na forma musical ao se especificarem. Em outras palavras, tudo se passa como se, nesse processo, cada campo enunciasse seu próprio nome:

Em Mahler, cada campo individual é formulado da maneira mais determinada e inequívoca possível. Um campo diz “eu sou uma continuação”; outro diz “sou uma transição”, “sou um conseqüente”, “um *Abgesang*”. Todavia, através dessa caracterização drástica que faz de cada elemento individual – em virtude de sua função, de seu sentido formal no todo – aquilo que de fato é, esse mesmo elemento individual torna-se também mais do que é. Desse processo, surge uma totalidade cristalizada, que não é obtida a partir de um princípio externo aos caracteres.³⁷⁷

³⁷⁵ Cf. Item 3.2.2. deste trabalho.

³⁷⁶ Identidade motivico-temática, nos termos da “forma básica” [*Grundgestalt*] de Schoenberg. Cf. Item 1.2.2 deste trabalho.

³⁷⁷ ADORNO, *Mahler*. In *Quasi una fantasia*. Ed. Cit., 2018, p. 156 (trad. modificada).

Ora, como se dá essa caracterização das seções formais como campos? Um dos exemplos na obra de Mahler mencionados por Adorno é o que ocorre com o conhecido fragmento de fanfara da *Primeira Sinfonia*, executado já na introdução ao primeiro movimento por um conjunto trompetes posicionado fora do palco (compassos 22-26, ver Figura 21).

The image contains two musical excerpts, labeled 'a)' and 'b)', from Mahler's First Symphony. Excerpt 'a)' is a piano reduction of the opening brass fanfare. It features a bass line with chords and a treble line with a melodic line. Dynamics include *pp* (pianissimo), *ppp sempre* (pianissimissimo sempre), and *sf p* (sforzando piano). Tempo markings are *Tempo I.* and *Più mosso.*. Performance instructions include *(streng gebunden)* and *durch Pedal zu halten*. Excerpt 'b)' shows the same fragment in the finale. It is marked *Wieder vorwärts drängend.* and *ff* (fortissimo). Dynamics include *ff pp cresc. molto* and *ff*. Tempo markings are *Tempo I.* and *Più mosso.*. Performance instructions include *poco rit.* and *Pesante.*

Figura 21 – Dois trechos da Primeira Sinfonia de Mahler (redução para piano); em a) destaca-se o fragmento executado pelos metais no início da peça (c. 22-26 da partitura orquestral); em b) sua reaparição no *Finale* (c. 626) em *tutti* orquestral, evidenciando sua função característica de ruptura [*Durchbruch*]

Ao longo de toda a obra, esse fragmento reaparece de formas variadas em diversos momentos, de modo que apenas na parte final do último movimento [c. 623 – Figura 21 (b)], em um *tutti* orquestral com dinâmica em *fortíssimo*, sua caracterização como elemento de ruptura [*Durchbruch*] dentro da forma global se

torna definitivamente estabelecida.³⁷⁸ Tudo se passa, portanto, como se o significado musical dos elementos particulares fosse apreensível apenas a *posteriori*. Aquilo que inicialmente surgia como detalhe musical aparentemente pouco significativo no interior do discurso musical se revela, através do trabalho de caracterização, um elemento constituinte e essencial de articulação da forma global.

Para Adorno, esse procedimento de concepção da forma musical por caracterizações é também um traço marcante da técnica de Berg, cuja proximidade com a linguagem de Mahler, aliás, é uma das tônicas da monografia de 1968 de Adorno sobre o compositor austríaco. Na análise das *Drei Orchesterstücke* op. 6, por exemplo, Adorno sustenta que a caracterização em Berg é o procedimento por excelência de cada um dos três movimentos que compõem a obra. Na medida em que se trata de uma composição posterior ao rompimento com a tonalidade – e, portanto, que mobiliza um material distinto daquele de Mahler –, Adorno sustenta a tese de que os esquemas formais tradicionais aos quais cada um dos movimentos da obra faz referência, são transformados em sua própria caracterização. Vejamos brevemente como isso se dá no primeiro movimento, o *Prelúdio*.

Para Adorno, os seis primeiros compassos apresentam um gesto composicional que se tornará a chave da caracterização da peça como um todo, uma espécie de performance de sua própria função formal. Conforme podemos ver na Figura 22, o gesto de que fala Adorno procede da seguinte forma: ele se inicia nos instrumentos de percussão de altura indefinida [tam tam e pratos a partir do c. 01 (em amarelo claro)], passa a incorporar a percussão de altura definida [tímpanos no c. 3 (amarelo escuro)]. A seguir, entram (em laranja claro) as cordas em *pizzicato* e as flautas em *frulatto* – ou seja, em um tipo de execução

³⁷⁸ Conforme Monahan, a primeira vez que o fragmento assume a função como ruptura é no final do primeiro movimento (c. 352) Cf. MONAHAN, Seth. *Mahler's Symphonic Sonatas*. New York: Oxford University Press, 2015, p. 21. Conforme a análise de Buhler, seguindo as indicações de Adorno, a *ruptura* na Primeira Sinfonia de Mahler produz um efeito de bloqueio à reexposição segundo o esquema da forma-sonata, de modo que a confirmação (e reconciliação) sobre a tonalidade de origem é frustrada. Em vez de reexposição do grupo de temas em *Fá* menor, Buhler mostra como esse elemento no *Finale* da Sinfonia torna evidente, de modo retroativo, que a ruptura surgida no final seção de desenvolvimento era, na verdade, uma nova “exposição” de uma forma-sonata paralela em Ré maior, a tonalidade que conclui a obra. Cf. BUHLER, James. “Breakthrough’ as Critique of Form: The Finale of Mahler’s First Symphony”. In: *19th-Century Music*, v. 20, nº 2. 1996, pp. 139-140.

instrumental mais próximo aos sons percussivos –, além das trompas com surdina (c. 4). Por fim, depois de acrescentadas figurações nas harpas (c. 5, em laranja escuro), surge finalmente a primeira nota de fato sustentada – marcada pelo compositor como voz principal [*Hauptstimme*] no fagote (c. 6, em vermelho). Vê-se, que se trata de um gesto composicional que descreve a passagem de um som percussivo indefinido, no tam tam, a um som plenamente definido e “musical” segundo os parâmetros da música de concerto, no fagote. Esse mesmo gesto composicional é repetido no final do *Prelúdio*, mas em um sentido inverso: as alturas definidas vão se dissipando e se direcionando para os instrumentos de percussão de altura indefinida, com os quais a peça termina.

Adorno interpreta esse gesto composicional nos seguintes termos: uma vez que os esquemas formais não podem ser retomados de modo inalterado tal como se encontram no material tradicional, Berg procura *caracterizar a própria função introdutória típica de um “prelúdio” por meio da citação dessa função: trata-se do próprio “surgir musical”*. É o gesto composicional de um som indeterminado que emerge do silêncio e vai adquirindo determinação até se tornar um som “musical” que introduz a música que agora pode começar. Tudo se passa como se o *Prelúdio* de Berg assumisse seu papel dentro da obra ao *expressar* seu próprio *caráter introdutório*. E isso de um modo imanente ao discurso musical e, portanto, independentemente de todo esquema prévio. Segundo Adorno, através da caracterização as formas tradicionais são “citadas” em Berg, ao invés de meramente afirmadas *a priori* como tais:

O alvo visado por essas peças [as *Drei Orchesterstücke*] – após a liquidação da forma sonata, e sem olhar na direção desta – é a grande forma. É por isso que a forma é determinada pelos “caracteres”. Diferentemente de sua música anterior, essas peças possuem títulos que remetem a tais caracteres; [...] No caráter, os tipos formais preestabelecidos são retomados, mas não sem fraturas. Eles são citados; a forma citada, ao reaparecer, transforma-se em expressão. [...] As *Orchesterstücke* são caracteres deste tipo; sua concreção é aquela do caráter unívoco do nome e da denominação [*Benennung*] – não apenas nos títulos, mas, de maneira decisiva, na feitura interna [...].³⁷⁹

³⁷⁹ ADORNO, Th. *Berg* (1968), Ed. Cit., 2009, p. 167.

The image displays a musical score for the first seven measures of the Prelude from Berg's *Drei Orchesterstücke Op. 6*. The score is arranged in a vertical stack of staves, each representing a different instrument or section. The instruments listed are Flauta (Flute), Fagote (Bassoon), Trompas (1,2) (Trumpets), Perc. (Prtatos/Tam Tam) (Percussion), Tímpanos (1,2) (Timpani), Harpas (1,2) (Harp), Violino 2 (Violin II), Viola, and Cello. The music is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as *p*, *pp*, *mp*, and *ppp* are used throughout. The score is color-coded with yellow and orange highlights, indicating different sections or measures. The first measure is marked with a *p* dynamic, and the second measure is marked with a *pp* dynamic. The third measure is marked with a *mp* dynamic, and the fourth measure is marked with a *ppp* dynamic. The fifth measure is marked with a *p* dynamic, and the sixth measure is marked with a *pp* dynamic. The seventh measure is marked with a *ppp* dynamic.

Figura 22 – Primeiros compassos (1-7) do *Prelúdio das Drei Orchesterstücke Op. 6*, de Berg.

Os exemplos de Mahler e Berg permitem compreender como o princípio composicional da caracterização indica modos de estruturar a forma musical para além de todo esquema prévio, algo fundamental para o programa adorniano da música informal. Assim como na categoria de campo de forças [*Krafftfeld*], vista no Capítulo 3, a forma musical emerge aqui como o resultado das interações entre os elementos particulares, que se agrupam conforme propriedades comuns: seja para determinar sua função de articuladora da forma musical, como no exemplo de Mahler, seja para caracterizar a própria unidade da forma global enquanto tal, como no caso de Berg. A relação construída entre esses elementos não é estabelecida univocamente por procedimentos dedutivos, mas se estabelece pelo compartilhamento de propriedades semelhantes e dessemelhantes, que são aglutinadas e que dão a ver *a posteriori* a função formal da unidade assim

formada. Nisso consiste a atualidade do princípio de caracterização para a situação musical dos anos 1960. Conforme Adorno:

As implicações estruturais dessa técnica [por caracterizações] tornaram-se visíveis somente na prática composicional mais recente. Em vez de temas ou complexos temáticos, compõe-se hoje com "campos". *Cada caminho leva a um outro que não é mais consequência lógica ou a resultante do precedente.* [...] As unidades no interior dos movimentos são seções. *A conexão entre as seções ocorre pela mediação de motivos fragmentados e sua caracterização, que garante certa independência em relação ao todo e se define pelo traço dominante do campo.*³⁸⁰

4.2.2 - Para além da lógica da identidade da escrita temática tradicional

A passagem citada acima nos permite considerar agora as implicações que o princípio de *caracterização* em Mahler e Berg têm para a superação produtiva da lógica musical baseada na *escrita temática tradicional*, problema central do material musical no diagnóstico dos escritos tardios de Adorno, como vimos no Capítulo 3. No caso de Mahler, tais implicações revelam-se em seu peculiar tratamento dos temas como *variantes*, outra categoria fundamental da teoria material das formas adorniana. Na música de Berg, por sua vez, o trabalho temático é conduzido a um processo de fragmentação e dissolução através da conjugação de dois princípios técnicos: a construção a partir de restos [*Reste*] e o princípio da *transição mínima* [*kleinste Übergang*]. Em ambos os compositores, no entanto, o que se observa é a contraposição à lógica da identidade da escrita temática tradicional como único princípio construtivo da forma musical, algo que vai ao encontro também das tendências dos anos 1960 de confrontação do determinismo da técnica serial integral

Começando por Mahler, Adorno mostra em sua monografia que a técnica temática por *variantes* pode ser compreendida inicialmente por oposição à variação em desenvolvimento [*entwicklende Variation*], núcleo da técnica musical austro-germânica que permanece fundamental na linguagem de Schoenberg, como vimos no Capítulo 1. Essa oposição se dá sobretudo porque a técnica mahleriana prescinde daquele pressuposto incontornável do trabalho temático

³⁸⁰ ADORNO, Th. *Inovações*, Ed. Cit., 2018, p. 278 (grifos nossos).

tradicional: o estabelecimento de um tema principal, ou grupo de temas principais, claramente delineados quanto à sua forma fundamental [*Grundgestalt*] e estrutura motívica. Retomando brevemente esse ponto, lembremos que na escrita temática, a *identidade* do tema precisa ser inequivocamente afirmada, uma vez que é a partir dela que se realiza o trabalho de derivação subsequente das variações. Nesse sentido, pode-se dizer que a lógica do trabalho temático tradicional é dedutiva e hierárquica: todo material para a construção da forma musical deve poder ser deduzido das estruturas motívicas do tema original, de modo a garantir a coerência [*Stimmigkeit*] entre os elementos dessa construção. O princípio de economia dos meios, tão caro a Schoenberg por despojar a música de todo elemento considerado arbitrário e ornamental, tem, na identidade pressuposta do tema, a sua referência fundamental.³⁸¹ Essa fidelidade a uma concepção de *consistência musical como lógica da identidade temática* fica ainda mais clara se retomarmos agora aquela passagem de Schoenberg citada anteriormente, segundo a qual "não há nada em uma composição musical a não ser o que vem do tema, que deriva dele e que remete a ele; dito de um modo ainda mais direto, não há nada a não ser o tema em si."³⁸²

Para Adorno, a *variante* como procedimento específico do trabalho temático de Mahler consiste precisamente na possibilidade de superação dessa lógica. Os temas de Mahler não podem ser compreendidos pela distinção entre um original e suas variações, justamente porque *nenhum original é positivamente estabelecido e afirmado como tal*. Os temas mahlerianos não são estruturalmente fechados em si mesmos, mas apresentam uma construção fragmentária e inconclusa. Suas apresentações na obra são espontaneamente alteradas a cada nova repetição, permitindo, a um só tempo, o reconhecimento dos traços comuns que unem as diferentes *variantes* e a emergência e incorporação dos novos traços resultantes da interação com os demais estratos do discurso musical. É por isso que Adorno pode concluir que

o conceito de tema como algo dado deve, portanto, ser modificado; ele é inadequado para Mahler. Ao contrário [do tema], seu núcleo passa por um tratamento semelhante ao de um elemento narrativo na tradição oral; a cada narração ele

³⁸¹ Cf. ALMEIDA, J. Ed. Cit., 2007. Cf. especialmente "Capítulo 4 – Verdade".

³⁸² SCHOENBERG, A. *Style and Idea*, Ed. Cit., 1984 p. 290.

se torna ligeiramente diferente. [...] [Em Mahler] nenhum tema é positivo, inequívoco, definitivo; eles submergem e reaparecem no contínuo temporal, que é constituído tanto pela não-vinculação, quanto pelo rigor de suas modificações. Nesta medida, as variantes são a força contrária à consumação [plena dos temas]. Elas despojam o tema de sua identidade.³⁸³

No primeiro movimento da *Terceira Sinfonia* de Mahler, podemos observar um exemplo do que Adorno se refere por tratamento temático por variantes (Figura 23). A melodia correspondente à primeira aparição da variante (a) apresenta um caráter ao mesmo tempo característico e fragmentário: as semínimas nos tempos fortes funcionam como alicerce em torno do qual as demais figurações melódicas se movimentam, como se fossem portamentos ou apogiaturas. Ao mesmo tempo, a primeira variante não apresenta funções harmônicas claras, uma vez que a harmonia gira em torno de acordes que não indicam uma direcionalidade em relação à afirmação ou o afastamento de uma tônica. O mesmo caráter fragmentário e aberto aparece nas demais variantes, seja pelas alterações nas alturas das semínimas em tempo forte (b) e (c), seja pela incorporação de elementos rítmicos pontuados, característicos da marcha militar (d) e (e) que permeia todo o primeiro movimento da *Terceira Sinfonia*. Para Adorno, a interação dos fragmentos com os demais estratos da obra evidencia o caráter épico-romanesco do tratamento temático por variantes em Mahler:³⁸⁴ assim como "as personagens de um romance não são indiferentes no interior da dinâmica temporal em que atuam", assim também a repetição por variantes incorpora elementos de outros estratos do discurso musical. "Nada neles é totalmente consumido nessa dinâmica, mas também nada permanece como era antes".³⁸⁵

³⁸³ ADORNO, Th. W. *Mahler* (1960), GS 13, Ed. Cit., 2003, p. 235.

³⁸⁴ Uma investigação aprofundada sobre o caráter épico da música de Mahler encontra-se em BOISSIÈRE, Anne. *La pensée musicale de Theodor W. Adorno. L'épique et le temps*. Paris: Beauchesne, 2011.

³⁸⁵ ADORNO, Th. *Mahler* (1960), GS 13, Ed. Cit., 2003, p. 221.

The figure displays five musical staves, each representing a different variation of a theme from Mahler's Third Symphony.
 a) Measure 136: Treble clef, 4/4 time, key of B-flat major. The phrase consists of a series of eighth and quarter notes with various articulations.
 b) Measure 140: Treble clef, 4/4 time, key of B major. The phrase features a more rhythmic and melodic variation with slurs and accents.
 c) Measure 229: Bass clef, 4/4 time, key of B-flat major. This variation is more rhythmic and uses a different melodic contour.
 d) Measure 289: Treble clef, 4/4 time, key of B-flat major. This variation includes rests and a more complex rhythmic pattern.
 e) Measure 315: Treble clef, 4/4 time, key of B-flat major. This variation is characterized by long, sustained notes and a slower, more contemplative feel.

Figura 23 – Cinco exemplos de variantes no primeiro movimento da *Terceira Sinfonia* de Mahler.

É importante enfatizar que, embora a construção do discurso musical por variantes não implique a positividade de um tema original, posto como princípio ordenador da forma musical, isso não significa, entretanto, a abdicação da coerência e da objetividade dessa construção. Significa tão somente que aquilo que se entende por consistência [*Stimmigkeit*] musical tem um sentido distinto daquele do trabalho temático tradicional. Pois não se trata de estabelecer um princípio único a partir do qual se derivariam todos os materiais, mas antes da capacidade de sedimentação, no curso concreto da obra musical no tempo, das interações entre os diferentes elementos constituintes da forma. E isso inclui até mesmo aqueles aspectos à primeira vista contingentes que resultam dessas interações. Segundo Boissière, ao invés de *desenvolvimento* temático, "a ideia de progressão, que inclui o momento do imprevisível e do novo, é mais adequada para dar conta da lógica musical"³⁸⁶ O resultado desse procedimento, e isso nos parece crucial, é que o elemento imprevisto, que se manifesta a cada repetição modificada das variantes, não se deixa subsumir à lógica de identidade temática. *Ele revela, antes, como momento de não-identidade*

³⁸⁶ BOISSIÈRE, A. Ed. Cit., 1999, p. 43.

dos detalhes musicais que são acolhidos na própria construção da forma musical.³⁸⁷ Esse é o sentido da afirmação de Adorno de que os "campos temáticos irregulares' [de Mahler], construídos a grandes distâncias entre si, protegem o acaso [*Zufall*] e, assim, o introduzem no contexto de sentido musical [da obra]. Neles, as coisas sempre ocorrem de outro modo, suas sinfonias se renovam em incansáveis variantes".³⁸⁸

Algo semelhante pode ser observado na obra de Berg, embora em um sentido distinto. Se, em Mahler, a negação da lógica de identidade da escrita temática é alcançada pela pelo trabalho construtivo com variantes, no caso do compositor vienense ela se mostra como *dissolução da própria ideia unitária de tema*, através do que Adorno denominou *transição mínima*. Essa técnica, que diferencia Berg dos demais compositores da Segunda Escola de Viena, pode ser compreendida através de duas características principais: a conexão entre elementos a partir de fragmentos ínfimos extraídos dos temas, que Adorno chama de "restos" [*Reste*]; e a predominância do intervalo de semitom – a menor unidade diferencial de alturas no material musical temperado – como elemento de ligação na construção da forma. Enquanto a primeira se conecta mais claramente à *caracterização* mahleriana, a segunda é apropriada por Berg da escrita cromática de Wagner,³⁸⁹ embora empregada em um material musical essencialmente pós-tonal.

A construção musical a partir de restos, como primeira característica da técnica de transição mínima, é mais próxima da escrita temática tradicional, uma vez que extrai seu material da estrutura motívica dos temas. A diferença, no entanto, é o sentido desse trabalho temático: na escrita tradicional, a variação em desenvolvimento termina por afirmar a identidade do tema como gerador da forma. Bastaria lembrarmos do caráter afirmativo da seção de reexposição da forma sonata, por exemplo. Já no trabalho temático de Berg, o sentido não é a

³⁸⁷ "Assim como para Hegel em sua crítica ao princípio de identidade, a verdade para Mahler é o Outro, que não é imanente e que no entanto surge da imanência. [...] O princípio de economia [dos meios] da música tradicional, em seu tipo de determinação, exaure-se na troca de uma coisa por outra, não deixando nada para trás. Dele, algo "resulta", mas sem nenhum resultado. Qualquer coisa nova que ele não possa assimilar é rejeitada. Visto dessa forma, mesmo a grande música anterior a Mahler era tautológica. Sua coerência era a de um sistema sem contradições" (ADORNO, Th. *Mahler* (1960), GS 13, Ed. Cit., 2003, p. 162-163).

³⁸⁸ ADORNO, Th. *Mahlers Aktualität* (1960), GS 18, Ed. Cit., 2003, p. 242.

³⁸⁹ Cf. ADORNO, Th. *Berg* (1968), Ed. Cit., 2009, p. 36-38.

confirmação, mas a dissolução temática através da fragmentação contínua dos elementos que o compõem. Segundo Adorno,

de cada tema ela [a técnica de Berg] conserva um resto [Rest], que vai se tornando cada vez menor até que, por fim, se conserva um vestígio muitíssimo pequeno, pelo qual não apenas o tema se declara como nada, mas, ao mesmo tempo, as relações formais entre as partes sucessivas são tecidas de maneira infinitamente estreita.³⁹⁰

Nessa medida, o procedimento de dissolução temática é também uma técnica da transição [Übergang], pois são os restos extraídos dos motivos constituintes do tema que servem de elemento de ligação entre as diferentes partes que constroem a forma.

Podemos observar um exemplo dessa técnica de Berg no *Quarteto de cordas*, Op. 3 (1910). O primeiro tema (Figura 24 (a)) é constituído por uma figura fugaz em sextina, que termina com um intervalo de semitom, característico da transição mínima. Este intervalo é conservado através do prolongamento da última nota (c. 2-3), constituindo um resto que será em seguida retrabalhado. A cada nova nota, o intervalo de semitom é alargado progressivamente até alcançar a distância de quatro semitons (no compasso 5). Em seguida, Berg toma esse mesmo intervalo ampliado como ponto de partida da construção do conseqüente [Fig. 24 (b)]. Tudo se passa como se e a conexão dos elementos musicais se desse como uma espécie de costura: o fragmento deixado pelo elemento anterior serve de impulso para o elemento subsequente. Já no tema do segundo movimento deste quarteto (Fig. 24 (c)) o que se observa é um processo contrário ao que ocorre em 5 (a). Agora, o fragmento do tema que se constitui como resto sofre um processo de dissolução gradativa em direção à unidade mínima de semitom, e daí à indiferenciação absoluta das notas repetidas no último compasso (Fig. 24 c).

³⁹⁰ Idem, p. 37.

The image displays three musical examples, labeled 2a, 2b, and 2c, illustrating compositional techniques from Berg's *Quarteto de Cordas, Op. 3* (1920).

- 2a:** Labeled "Tema (c. 1) Vln. 2". It shows a melodic line in 2/4 time. A bracket labeled "6" spans the first six notes. A dashed line labeled "resto" extends from the end of this bracket to the end of the line. Below the staff, four groups of notes are bracketed and labeled "1st", "2st", "3st", and "4st".
- 2b:** Labeled "Consequente (c. 6) Vln. 1". It shows a melodic line in 2/4 time. A bracket labeled "4st" spans the first four notes. A dashed line labeled "resto" extends from the end of this bracket to the end of the line. Below the staff, a group of three notes is bracketed and labeled "3".
- 2c:** Labeled "Tema (c.1) Vln. 1". It shows a melodic line in 3/4 time. A dashed line labeled "dissolução" extends from the end of the line to the right. Below the staff, several groups of notes are bracketed and labeled "3st", "1st", "1st", "1st", "1st", "0st", "3", "3", and "3". Other groups are labeled "4st", "2st", "1st", "1st", and "1st".

Figura 24 - Exemplos extraídos do *Quarteto de Cordas, Op. 3* (1920), de Berg.

Para Adorno, aquilo que é peculiar no caso de Berg, e que este exemplo do *Quarteto* nos permite evidenciar, é o fato de que sua técnica composicional não nega abstratamente o princípio da escrita temática, sobretudo no que diz respeito à construção baseada em pequenos motivos. Ao contrário, "Berg intensifica o trabalho temático a tal ponto, em um processo de composição concebido como dissolução, que o próprio trabalho temático perde seu sentido".³⁹¹ Pois, diferentemente de "Brahms e Schoenberg, para quem as figuras motivos são fixadas de antemão", a técnica de transição mínima de Berg permite a extração, a partir de um complexo motivico, de "um momento específico qualquer, no qual se presente uma força geradora; em seguida, esse momento é distendido e transformado em outro complexo, mas sem fazer referência a um elemento pré-estabelecido, ou seja, independente de todo esquema".³⁹² O contínuo processo de composição por restos permite criar conexões que só adquirem seu sentido na concretude do tempo musical, ou seja, para além de toda estrutura arquitetônica da forma. Ao mesmo tempo, a dissolução dos complexos temáticos em pequenos fragmentos permite preservar a força geradora do tema, sem que isso signifique a

³⁹¹ ADORNO, *Inovações* (1961), Ed. Cit., 2018, p. 278.

³⁹² Idem.

reafirmação da identidade temática posta: como fragmento, sua lógica de identidade é rompida.

No entanto, se a música de Berg extrai da escrita temática sua força, ela ao mesmo tempo dissipa essa força em sua consumação. Nas palavras de Adorno, na "tendência à liquidação do tematismo, Berg, moderado em relação ao material, foi indiscutivelmente mais radical que seus companheiros" Webern e Schoenberg. Daí também a atualidade da técnica de Berg para o programa da música informal:

Para o estado atual da composição, Berg é fundamental porque desenvolveu, independentemente da técnica dodecafônica, procedimentos que se aproximam muito mais daquele impulso primário da atonalidade livre, de uma *musique informelle*, do que daquilo que a atonalidade racionalizou posteriormente. [...] O que se deveria aprender de Berg não é com o que se há de compor, um estilo ou princípio, mas como é possível, a partir de um material previamente dado e emancipado, construir grandes estruturas, sem enrijecimento, sem a renúncia à espontaneidade da composição.³⁹³

4.2.3 - A crítica ao progresso do material

A menção de Adorno na passagem anterior ao "material musical previamente dado e emancipado" e à possibilidade de uma composição não enrijecida a partir desse material nos conduz a um resultado fundamental da reflexão de Adorno sobre a obra de Mahler e Berg nos anos 1960, a saber, a crítica à categoria de *progresso* do material musical. No caso de Berg, isso se torna claro sobretudo pelo emprego de um material que guarda referências à elementos da tonalidade, como tríades perfeitas e fragmentos de escalas diatônicas, em meio a uma construção musical pós-tonal e mesmo dodecafônica. Em Mahler, por sua vez, a oposição ao progresso do material é ainda mais evidente: ela se dá pelo recurso a um material explicitamente "arcaico" em termos técnico-musicais, principalmente apropriado da música popular.

Como é frequente quando se trata da obra de Adorno, não devemos tomar essa mudança de posição em relação ao material tecnicamente menos

³⁹³ Idem, p. 269.

avançado como uma reconsideração meramente teórica, mas antes como índice de uma modificação mais profunda sobre o diagnóstico da situação da música. No texto de 1961 sobre Berg, por exemplo, Adorno se refere explicitamente a tal mudança de diagnóstico, ao afirmar que aquilo "que realmente se modificou foi o próprio estado da composição. Hoje, a mera evolução do material não é mais tão urgente quanto a questão de descobrir o que pode ser alcançado com os meios existentes".³⁹⁴ Em outras palavras, diante do fetichismo engendrado pela racionalização do material, a exigência de uma composição que lide apenas com esse material em seu estado técnico mais avançado, fundamental para o modelo crítico dos anos 1940, perde relevância em detrimento da questão de como evitar o determinismo total da composição musical, problema central da música de vanguarda depois do serialismo.

Nessa nova chave, a música de Berg, que fora criticada no passado como mais moderada do que a de seus contemporâneos por empregar um material explicitamente remanescente à música tonal, mostra-se relevante também por sua crítica à categoria de progresso. Para Adorno:

a obra de Berg sempre tem algo de extraordinário, e nós perderíamos seu elemento essencial se, por causa de tais ligações com o passado, o ouvíssemos como se ele fosse a retaguarda do modernismo. Isso seria medi-lo contra um conceito de progresso que desde então se tornou muito mais duvidoso do que aquela ideia usual que atira as velhas verdades, os valores eternos, contra o progresso. Berg não fez tal pacto com os velhos valores [...] Entretanto, em cada um de seus estágios, a música sofre uma perda nas mãos do progresso: o crescente controle de seu material, a expressão da crescente manipulação da natureza, implica sempre uma certa violência.³⁹⁵

Esta passagem indica como Adorno interpreta a vinculação com material musical tradicional em Berg não no sentido afirmativo de uma suposta "verdade eterna" que a música tonal expressaria, mas antes como um índice de oposição a um conceito de progresso unidimensional: *progresso técnico como dominação da natureza em música*, como vimos no Capítulo 1. E isso porque a técnica da transição mínima berguiana não pressupõe, como mencionado

³⁹⁴ Idem, p. 268.

³⁹⁵ ADORNO, *Alban Berg*, (1956) GS16, Ed. Cit., 2003, p. 94.

anteriormente, a integração do material segundo a lógica estrutural da série ou do tema. Na medida em que não visa uma totalidade absolutamente consistente, mas antes a conexão dos elementos musicais a partir de sua fragmentação em componentes mínimos, a composição berguiana se torna permeável ao recurso a materiais do passado, sem no entanto afirmá-los. Também estes materiais são fragmentados e dissolvidos, desfazendo o sentido positivo que portavam no contexto tonal e tornando-os disponíveis ao trabalho da transição mínima.³⁹⁶ Com isso, desfaz-se também a ideia de um progresso unidimensional do material musical. O que a música de Berg indica é a possibilidade de uma outra relação com o material do passado e um outro sentido de progresso que não se deixa reduzir ao momento de violência que a racionalização e a dominação da natureza produz.³⁹⁷

Esse outro sentido de progresso se mostra de modo ainda mais enfático na obra de Mahler. Segundo Adorno, "o progressismo de Mahler não reside em inovações [técnicas] tangíveis e em um material avançado", mas na possibilidade de um recurso produtivo a materiais da música popular e até mesmo ao *kitsch*.³⁹⁸ A técnica mahleriana de tratamento temático por variantes permite a apropriação de melodias de canções populares, *Ländler* e marchas fúnebres e militares – como no exemplo da variante da *Terceira sinfonia* mencionada na seção anterior – , ao mesmo tempo em que tensiona os limites da forma musical: a coexistência entre a simplicidade do material e a complexidade das relações entre as variantes produz, no caso de Mahler, o esgarçamento dos limites arquitetônicos da sinfonia tradicional. É por essa razão que Adorno afirma que aquilo que se deve chamar de progresso em Mahler não se reduz "unilateralmente à liberação de estratos sempre novos do material". Ao contrário, "ele, como único entre os compositores de maior ambição, arrastou consigo o inferior; resgatou o que havia sido vítima do

³⁹⁶ Segundo Adorno, isso se observa sobretudo no Concerto para Violino (1935). Cf. ADORNO, Berg, Ed. Cit., 2010, p. 44-45.

³⁹⁷ Nossa interpretação aqui se aproxima daquela feita por Amy Allen sobre a diferenciação do conceito de "progresso" em Adorno em dois tipos interconectados, resultante da crítica do autor à filosofia da história idealista. Cf. ALLEN, A. *The End of Progress: decolonizing the normative foundations of critical theory*. New York: Columbia Univ. Press, 2016.

³⁹⁸ Sobre o *kitsch* em Mahler, cf. LEPPERT, R. "Nature and exile: Adorno, Mahler and the Appropriation of Kitsch". In: *Sound Judgement: Selected Essays*. New York: Ashgate, 2018.

progresso unidimensional, sem nunca negar, na forma de sua obra, a necessidade do progresso".³⁹⁹

Dessa forma, tal "resgate" não apresenta um caráter regressivo, tal como na avaliação de Adorno sobre o neoclassicismo da primeira metade do século XX. Assim como em Berg, a importância de Mahler consiste em fornecer um modelo de relação produtiva com o material do passado, que não resulta em uma mera afirmação desse material como expressão de uma verdade eterna e imutável. No caso de Mahler, entretanto, isso não significa apenas uma alternativa ao conceito de progresso, mas antes sua reversão: é precisamente a oposição ao progresso do material, no recurso explícito ao trabalho com materiais não avançados, que ela se mostra progressista. Para Adorno, a música de Mahler permite conceber um sentido de progresso retrospectivo, que volta seu olhar para o passado: "Às vezes, o elemento mais progressista na arte encontra guarida nos resquícios do passado que ela carrega, resquícios que permanecem *inacabados*. Isso significa ir além do *up-to-date*, a fim de recuperar e repensar o que acabou ficando no caminho".⁴⁰⁰

Ao denominar o resgate dos resquícios do passado como o elemento propriamente "progressista" da arte para o presente, Adorno aponta também para uma dimensão crítica que essa música porta. Pois a música de Mahler mostra como é possível contrapor-se ao progresso unidimensional resgatando elementos do passado por ele excluídos. Em um contexto no qual o material musical mais avançado ameaça se enrijecer em um sistema totalmente integrado, como no diagnóstico adorniano do pós-guerra, tal contraposição adquire um novo sentido: *a possibilidade de uma crítica progressista ao progresso*. Conforme Adorno:

O elemento não-domesticado, no qual a música de Mahler de modo consentido submerge, é também arcaico, envelhecido. É por isso que [uma música] hostil à concessão se une ao material tradicional. Este a recorda das vítimas do progresso, também as musicais: aqueles elementos da linguagem excluídos pelo processo de racionalização e dominação do material. Não era a paz, perturbada pelo curso do mundo, que Mahler buscava em sua linguagem; antes, ele dotou-a [linguagem] de poder para que, assim, resistisse ao poder. Mahler esboça labirintos de um progresso que ainda não

³⁹⁹ ADORNO, Th. *Mahlers Aktualität*, GS 18, Ed. Cit., 2003, p. 241.

⁴⁰⁰ Adorno. *Mahler*. Ed. Cit., 2018, p. 162.

começou, e da regressão que não se toma mais erroneamente por origem.⁴⁰¹

Esse outro sentido de progresso aparece não apenas nos escritos musicais sobre Mahler e Berg, mas também em outros textos dos anos 1960 que orbitam em torno do projeto da *Dialética Negativa* de Adorno. Na palestra de 1962 intitulada *Progresso [Fortschritt]*, publicada em 1964, Adorno afirma que é possível conceber uma situação em que a categoria de progresso tem seu sentido alterado, sem que com isso ela se converta naquela "regressão universal, que hoje se alinha ao progresso. O progresso se transformaria na *resistência* contra o sempre presente perigo da recaída". Daí que Adorno possa concluir que esse outro sentido de progresso "é a resistência [*Widerstand*] em todos os graus, e não o abandonar-se à gradação" em estágios cada vez mais avançados, como no conceito unidimensional de progresso técnico.⁴⁰² Em outras palavras, trata-se de reconhecer que, num contexto no qual o próprio progresso técnico participa da dominação social e da ameaça de consumação da catástrofe – lembrando que Adorno escreve esse ensaio no contexto da Guerra Fria e da ameaça de uma guerra atômica –, a possibilidade de resistência a esse processo mostra-se mais do que mera apologia do passado; mostra-se essencialmente crítica.

Algo análogo ocorre na música. Diferentemente da situação da música dos anos 1920-40, na qual o neoclassicismo significava para Adorno uma ameaça de regressão através da afirmação ideológica do passado como fundamento originário da música, a obra de Berg e Mahler está longe de representar tal regressão. Ao contrário, assim como no caso das experimentações com o acaso e a indeterminação, que Adorno interpreta como sintoma dos limites do serialismo e como tendência em direção a uma música informal, Berg e Mahler apontam para uma relação com o material musical que, no contexto de um progresso técnico que ameaça converter a obra musical em sistema, resiste a essa ameaça. É o progresso como resistência à dominação do progresso que permite um novo olhar sobre os materiais musicais do passado. E isso tem implicações também para a avaliação de Adorno sobre Stravinsky.

⁴⁰¹ Adorno. *Mahler* GS 13, Ed. Cit., 2003, p. 166.

⁴⁰² ADORNO, Th. W. *Fortschritt* (1962), GS10.2. Ed. Cit., 2003, p. 638.

4.3 – Excurso: a reconsideração sobre Stravinsky no contexto da música informal

4.3.1 - As dificuldades interpretativas sobre o “caso” Stravinsky

A discussão sobre a crítica da categoria de progresso do material musical nos anos 1960 lança luz também, embora de um modo em alguma medida refratado, sobre outro problema da obra tardia adorniana: a relação com a música de Stravinsky. Pois, quando se trata dos escritos musicais de Adorno, é comum encontrar na literatura secundária certa dificuldade para explicar a posição do ensaio de 1962 “Stravinsky – uma imagem dialética” [*Strawinsky. Ein dialektisches Bild*] em um quadro interpretativo mais amplo. Tal dificuldade parece justificada: se tomado à luz do modelo paradigmático da *FMN* dos anos 1940, o texto tardio apresenta não apenas posições assumidamente distintas daquelas presentes no livro, como também parece indicar uma reversão da célebre polaridade Schoenberg-Stravinsky.

Afinal, como conciliar a conhecida condenação da música de Stravinsky como exemplar máximo da vertente reacionária da música nova na *FMN*, com afirmações sobre o compositor russo tais como: “se sua obra deve sua autoridade ao gesto objetivo, também deu à objetividade a honra de desmentir esse gesto e desmascarar a autoridade como uma ficção”?⁴⁰³ Ou então com a alegação de que “suas obras afirmativas, com suas sequências sonoras danificadas e suas montagens de material morto” testemunham a radicalidade de seu pensamento – “razão suficiente para dar atenção a ele [Stravinsky] mais uma vez”? Não haveria aqui o reconhecimento por Adorno de um potencial crítico na obra do compositor russo, algo absolutamente negado nos anos 1940?

É certo, contudo, que há aspectos da crítica de Adorno que permanecem no ensaio de 1962. Ao comentar o uso da repetição de elementos na forma musical de Stravinsky, Adorno reitera, por exemplo, o problema da conversão da dinâmica temporal da música em uma disposição espacial dos eventos musicais. A tese da *pseudomorfose* da música em pintura, presente já na *FMN*, é retomada de modo aparentemente idêntico por Adorno no ensaio tardio.

⁴⁰³ ADORNO, *Stravinsky* (1962), Ed. cit., 2018, p. 225.

Segundo ele, “a inconsistência interna de Stravinsky” pode ser constatada pelo fato de que “embora sua música avance, em virtude da pura forma do tempo, honrando *a priori* a exigência de se tornar outro, sua música, no fundo, não avança, pois é fundamentalmente montada a partir de repetições”.⁴⁰⁴ Ao mesmo tempo, entretanto, Adorno parece nuançar o problema da repetição ao aproximar o procedimento de Stravinsky ao modelo do *clown* beckettiano, ao afirmar que sua música, “celebrada por sua essência estática, glorifica o beco sem saída como seu ideal secreto; recusa-se a ir adiante e gira em falso como Vladimir e Estragon no final de *Esperando Godot*.”⁴⁰⁵

De modo geral, pode-se encontrar na literatura secundária três tipos de interpretações sobre o tratamento de Stravinsky por Adorno. A primeira delas, consiste em simplesmente não considerar qualquer alteração significativa, chegando mesmo a ignorar o texto de 1962 em detrimento da *FMN* como paradigma teórico adorniano, como é o caso de Hullot-Kentor, La Fontaine e Zuidervaart.⁴⁰⁶ Ou então, de modo mais sutil, há interpretações que reconhecem tais diferenças, mas procuram compatibilizá-las em um quadro mais amplo da filosofia da música de Adorno, como Paddison, por exemplo. Para ele, a postura de Adorno em relação a Stravinsky apresenta de fato nuances significativas – o autor chega a apontar para a importância da relação entre o ensaio de 1962 e o papel de Beckett para a estética adorniana a partir dos anos 1950. Analisando o tratamento de Adorno sobre Stravinsky em diferentes momentos, Paddison identifica na categoria de “ironia” uma possível chave de leitura que os unificaria. Mesmo observando na *FMN* o momento em que a ironia é tomada de modo primordialmente regressivo por Adorno – o que não parece ser o caso nos anos 1960 com a “reabilitação da montagem” como procedimento técnico –, Paddison parece excluir, no entanto, qualquer potencial crítico atribuído à obra do compositor russo no texto tardio: “a falsa consciência da música de Stravinsky é

⁴⁰⁴ Idem, p. 232.

⁴⁰⁵ Idem, p. 233.

⁴⁰⁶ Cf. HULLOT-KENTOR, Robert. *Things beyond resemblance: collected essays on Theodor W. Adorno*. New York: Columbia University Press, 2006.; FONTAINE, M. de La. “Experiência artística em Arnold Schönberg. Sobre a Dialética do Material Musical”, Trad. Marcos Nobre e Fábio de Souza Andrade. In: *Revista de Novos Estudos Cebrap*, n. 27, julho de 1990, pp. 128-144. ZUIDEVAART, Lambert. *Adorno's Aesthetic Theory: the Redemption of Illusion*. Cambridge: MIT Press, 1991.

sua verdade, na qual ela nos mostra como o mundo é, ao mesmo tempo em que nos convence polidamente de que esta é a única maneira que ele pode ser”.⁴⁰⁷

Uma outra via interpretativa afirma que Adorno teria, de fato, se retratado em relação a obra do compositor russo. Segundo Bürger, por exemplo, Adorno “corrige sua descrição” no ensaio tardio sobre Stravinsky, propondo “uma interpretação inteiramente diferente do neoclassicismo”.⁴⁰⁸ Nessa interpretação, prossegue Bürger, “ao situar o neoclassicismo de Stravinsky – bem como o de Picasso – na vizinhança do surrealismo, Adorno passa a conferir a esse último um lugar *no interior* da arte moderna”. Todavia, tal “correção” não redime a teoria musical de Adorno como um todo para Bürger. Sua conclusão é que “a última interpretação [sobre Stravinsky] é superior”, pois “deixa em aberto, ao menos, a possibilidade de que, nas obras neoclássicas, algo possa ir além da mera recaída numa visão reacionária de ordem”.⁴⁰⁹

Também Wellmer poderia ser localizado nessa chave interpretativa. De modo ainda mais enfático do que Bürger, ele afirma que, “em seu período tardio, Adorno mudou seu olhar sobre Debussy e Stravinsky, e, em certa medida, sobre o *conjunto do panorama da música nova*”.⁴¹⁰ E essa mudança de visão é acompanhada, para Wellmer, pela influência do cenário musical do pós-guerra, que impele Adorno a uma ampliação de sua concepção de música. Segundo o autor, nos anos 1960, Adorno “tentou mesmo integrar elementos da música de John Cage em sua visão de conjunto do mundo musical, mesmo contra sua própria concepção, e sem dúvida influenciado por seu amigo Heinz-Klaus Metzger”.⁴¹¹ Não deixa de ser surpreendente então que, apesar dessa constatação, Wellmer conclua, no parágrafo seguinte a essa passagem, que “a estranha estreiteza de visão da estética musical permanece, entretanto, mesmo no Adorno tardio”.⁴¹²

As considerações de Wellmer sobre os escritos musicais tardios de Adorno permitem, mesmo à revelia de suas conclusões, apontar para uma chave

⁴⁰⁷ PADDISON, Max. “Stravinsky as devil: Adorno’s three critiques”. Ed. cit., 2009, p. 202.

⁴⁰⁸ BÜRGER, P. “O declínio da era moderna”. Ed. cit., 1988, p. 83.

⁴⁰⁹ Idem.

⁴¹⁰ WELLMER, Albrecht. “Autonomie et négativité de l’art”. Trad. Olivier Voirol. In: *La Découverte*, 2011/12, nº 166. P. 57. [grifo nosso]

⁴¹¹ Idem.

⁴¹² Idem.

interpretativa alternativa à mera disputa sobre um suposto revisionismo teórico. Ao enfatizar a influência do cenário musical dos anos 1950 e 1960 sobre as “tentativas” de ampliação do conceito de música de Adorno, Wellmer indica uma importante mudança de perspectiva na leitura do caso Stravinsky, sem no entanto persegui-la. Pois parece plausível perguntar se, e em que medida, os problemas musicais dos anos 1950 e 1960 teriam levado Adorno a colocar novamente a obra de Stravinsky sob análise; não para meramente corrigir uma posição teórica antiga, mas sobretudo para investigar *a relevância de Stravinsky diante da nova situação*.

Nesse sentido, assim como no caso de Mahler e Berg, o ensaio sobre Stravinsky escrito nos anos 1960 responde justamente às dificuldades postas pelos desenvolvimentos musicais do pós-guerra. Se até os anos 1940 os impasses da música nova remetem à busca pela autenticidade musical perdida na modernidade, que em sua forma regressiva se apresentava como restauração autoritária da tradição, no pós-guerra a tendência de conversão da técnica musical em um sistema fetichista, como o do serialismo integral, coloca a obra de Stravinsky em um novo prisma.

4.3.2 - Stravinsky e a promessa da montagem

No ensaio de 1962 sobre Stravinsky, Adorno reconsidera sua avaliação sobre a obra do compositor russo, à luz do problema da busca pela autenticidade musical que caracterizou a situação pregressa. A primeira frase do texto já parece anunciar a mudança de perspectiva adotada no ensaio tardio: “após a Segunda Guerra, a obra de Igor Stravinsky entrou em uma nova constelação”.⁴¹³ Não se trata meramente de uma retratação de suas posições passadas, mas de uma reavaliação à luz das mudanças no estado da música nos anos que se seguiram à publicação da *FMN*. A própria música de Stravinsky mudou significativamente no período. Basta lembrarmos que, logo após a morte de Schoenberg em 1951, Stravinsky chegou a compor peças nas quais utilizava elementos da técnica dodecafônica, como a *Cantata* (1952) e *Agon* (1957). Além disso, a própria crítica adorniana à reação musical, tal como formulada na *FMN*, parece perder o sentido

⁴¹³ ADORNO, *Stravinsky* (1962) Ed. Cit., 2018, p. 223.

em um cenário no qual o neoclassicismo, principal representante dessa reação, deixou de ter relevância. Conforme Adorno, é preciso reconhecer que “o neoclassicismo que prevaleceu no entreguerras hoje praticamente desapareceu”; e “a crítica a Stravinsky, à sua pretensão de autenticidade e de coerência paradigmática, perdeu um pouco daquele interesse inicial”.⁴¹⁴

A constatação do declínio do neoclassicismo não é, todavia, o fator central que impulsiona o ensaio tardio de Adorno. Se tomado à luz da *FMN*, a rejeição dos jovens compositores do pós-guerra pelo neoclassicismo poderia ser considerada como algo positivo, pois indicaria a superação de um estado da música tendencialmente reacionário, como aqueles anos 1930 e 1940. No entanto, o que Adorno identifica no texto é algo mais sutil. Trata-se de uma percepção de que a obra musical de Stravinsky, precisamente em razão do novo estado da composição musical no pós-guerra, aparece sob uma perspectiva renovada, tornando-a, ao menos sob alguns aspectos, mais relevante que a obra do próprio Schoenberg para a situação atual. Conforme Adorno:

Em um material musical intencionalmente convencional, retrospectivo, material cujo tradicionalismo conferia certa semelhança com a linguagem, Stravinsky sonhou com uma música “distanciada”, afastada dessa semelhança com a linguagem. Tal música só poderia ter sido criada a partir de um material totalmente despojado de linguagem, como o da música contemporânea. Em suas aspirações, portanto, Stravinsky estava mais próximo da música mais recente do que Schoenberg, de onde essa música claramente deriva.⁴¹⁵

A partir dessa passagem, o problema que julgamos central no ensaio de Adorno pode ser circunscrito da seguinte maneira: de que modo esse “material totalmente despojado de linguagem” aproxima a música de Stravinsky da geração dos compositores do pós-guerra? E de que modo esse despojamento permite a Adorno identificar na obra do compositor russo algum potencial reflexivo, ao atribuir a sua obra, para retomar uma expressão citada anteriormente, a capacidade de “desmascarar sua [própria] autoridade como ficção”?

A resposta passa justamente pela crítica à categoria de progresso nos anos 1960, tal como observada nos escritos adornianos sobre Berg e Mahler. O

⁴¹⁴ Idem.

⁴¹⁵ Idem, p. 224.

compositor russo tem algo a dizer diante da situação presente porque sua obra não se voltou para o mero desenvolvimento técnico do material mais avançado, mas para a possibilidade de se compor, nas palavras de Adorno, “música a partir de música”.⁴¹⁶ É pela montagem de fragmentos de diferentes períodos e estilos musicais que Stravinsky se distanciou, para o bem e para o mal, da necessidade de trabalhar apenas com um material tecnicamente avançado. Tais montagens deslocam a ênfase da novidade do material para o modo específico como esse material termina por se unir, algo que poderia abrir brechas para uma intervenção composicional não rígida, e para a espontaneidade subjetiva. Apesar de incorrer no perigo de reafirmar uma coerência musical – e uma autenticidade – como autoridade externa, há algo em seu uso deslocado e distorcido do material tradicional que aponta para um “distanciamento”, conforme Adorno, algo que *permitiria ao mesmo tempo denunciar a aparência de autenticidade como falsa*. Nesse sentido, vale a pena retomar agora a citação mencionada no início deste excurso:

[Stravinsky] tinha um instinto grandioso para o fato de que, em música, o linguístico e o orgânico só continuavam possível em um estado de decomposição. Esse instinto modelou as estruturas que ele mesmo criou. Tomou de empréstimo o idioma da tonalidade, que tinha preservado a aparência do orgânico até o limiar da modernidade, mas que hoje se apresenta como historicamente determinado. Se sua obra deve sua autoridade ao gesto objetivo, também deu à objetividade a honra de desmentir esse gesto e de desmascarar sua autoridade como uma ficção. Aquele que tinha em sua consciência todas as tendências moderadas da modernidade era radical em seu pensamento. Disso dão testemunho suas obras afirmativas, com suas sequências sonoras danificadas e suas montagens de material morto: razão suficiente para dar atenção a ele mais uma vez.⁴¹⁷

Também no que diz respeito à superação do princípio da variação em desenvolvimento temática, que sustentava a linguagem musical de Schoenberg e que fora criticada pelos compositores serialistas de Darmstadt, a concepção estática do tempo musical em Stravinsky torna-se relevante no momento atual.⁴¹⁸

⁴¹⁶ Cf. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, GS 12, Ed. Cit., 2003, p. 140.

⁴¹⁷ ADORNO, Th. *Stravinsky* (1962), Ed. Cit., 2018, p. 225.

⁴¹⁸ "O princípio da variação em desenvolvimento, que conduziu à técnica dodecafônica e afinal a legitimou, não comparece nas composições seriais de Stravinsky [...]. Suas obras tardias são tão

Conforme visto anteriormente, Adorno criticou na *FMN* o uso de repetição de elementos musicais em Stravinsky pois este procedimento bloqueava o desenvolvimento do discurso musical, provocando aquilo que denominou *pseudomorfose* da música em algo estático. Na crítica de 1962, Adorno observa, no entanto, algo de qualitativamente distinto no procedimento de repetição de Stravinsky, *que novamente cria e desmente uma forma de aparência*: “Ao organizar a música em repetições semelhantes a danças, ele foi hostil à repetitividade literal, como qualquer compositor da escola contrária a ele”.⁴¹⁹ Mas, ao contrário de Schoenberg, a hostilidade à mera repetição não conduz a uma ideia de desenvolvimento absolutamente consistente, marca da autenticidade musical no modelo de *FMN*. Em Stravinsky, o tipo de hostilidade à repetição idêntica conduz a um efeito de degradação, próprio à paródia musical:

A necessidade de produtos atemporais de uma arte do tempo conduz, no plano técnico, à questão contraditória de saber como repetir *sem desenvolvimento* e evitar a monotonia, ou então de incorporá-la à composição. As seções que [a composição] unifica devem não ser o mesmo e no entanto devem não ser o qualitativamente diferente. É por isso que há degradação em vez de desenvolvimento. Suas feridas são produzidas pelo tempo, contra o qual o idêntico se escandaliza e que, na verdade, rejeita a identidade. Esse é o significado imanente, formal, não literário, da paródia estilística de Stravinsky.⁴²⁰

A degradação dos materiais em Stravinsky não deve ser tomada, portanto, como algo positivo em si mesmo. Ela assume uma renovada relevância diante da situação em que a consistência total do material musical apresenta um caráter fetichista no pós-guerra, sobretudo na prática sistemática do serialismo. Para Adorno, “Stravinsky é superior àqueles compositores que imaginam que o sistema forneceria um suporte seguro, e que não se dão conta que o sistema na realidade se torna inútil no momento em que falha em configurar os eventos musicais”.⁴²¹ Diante do fetichismo do material, e da unidimensionalidade da categoria de progresso, a prática da montagem e o recurso estilístico a materiais

"distantes" da técnica dodecafônica quanto suas primeiras obras o eram em relação à tonalidade; utilizam esse "distanciamento" como fonte criativa". (Idem, p. 257)

⁴¹⁹ Idem, p. 234.

⁴²⁰ Idem.

⁴²¹ Idem, p. 258.

em degradação revelam-se retrospectivamente como um tipo de promessa que, mesmo não podendo realizar uma liberdade efetiva, ao menos apontaria para formas de resistir à reificação musical. Esse parece ser o sentido da reavaliação da obra de Stravinsky no ensaio tardio de Adorno, que se mostra também no uso preciso do tempo verbal – o futuro do pretérito – ao tratar da obra do compositor russo:

A *História do Soldado* envelheceu pouco, porque a modernidade de uma marcha tosca e sem rumo, que encontra a sua fórmula no começo ou no violino do soldado, só hoje se revelou de maneira tão explícita. [...] De tudo isso, poderia ter nascido uma música cujos abalos desintegrariam o tempo em superfícies, a imagem de uma eternidade negativa, não mais a imagem enganadora da imortalidade; de uma música construída a partir de escombros, na qual nada do sujeito sobrevive, a não ser seus tocos e o tormento de que isso não tem fim. [...] Se sua música tivesse atingido conscientemente esse extremo, algo que se espreita de maneira implícita e consistente dentro de sua obra desde a *Sagração* até os *Movimentos para piano e orquestra*, então teria sido exorcizada em sua verdade.⁴²²

O vocabulário da passagem é claramente benjaminiano, o que justifica não apenas a dedicatória do ensaio de 1962 à “memória de Benjamin”, como também seu título e a intenção declarada de Adorno de “salvar” (*retten*) a obra do compositor russo.⁴²³ Tal salvação não pode ser entendida como mera revisão ou retratação teórica, como quer parte da interpretação sobre o “caso Stravinsky” na obra adorniana. Ao contrário, é somente a partir do olhar retrospectivo de Adorno no contexto de seu programa de uma música informal e da crítica ao fetichismo do material que tal programa porta, que a promessa não realizada de Stravinsky se revela.

⁴²² Idem, pp. 259/260

⁴²³ Idem, p. 224.

Considerações finais

Tomando a categoria de material musical como fio condutor, nosso trabalho procurou mostrar que as mudanças na situação da composição musical no período entre as décadas de 1930 e 1960 levaram à formulação de modelos crítico musicais distintos na obra de Adorno. Com isso não buscamos afirmar uma ruptura radical entre os dois momentos aqui analisados, tampouco se tratou de ler as mudanças na obra tardia de Adorno na chave de uma retratação de suas posições anteriores. De uma perspectiva teórico crítica, tratou-se tão somente de reconstruir, do modo mais próximo que nos foi possível, a articulação necessária entre os problemas técnico-musicais e as categorias teóricas mobilizadas por Adorno nos diferentes momentos, tendo como horizonte a pergunta pelo modo específico como a música manifesta as contradições presentes na sociedade, a dominação social e os modos de contraposição e resistência a essa dominação. Nessa chave, buscamos enfatizar as descontinuidades no interior dos escritos musicais de Adorno, índice das mudanças concretas da própria Música Nova, em detrimento de uma leitura mais sistemática, que privilegia a unidade conceitual do todo.

Assim, mostramos na primeira parte do trabalho que o modelo crítico de *Filosofia da Música Nova* pode ser caracterizado pela aporia entre a teoria dialética do material musical desenvolvida nos anos 1930 e o diagnóstico dos anos 1940 da eliminação da liberdade subjetiva através de uma dominação da natureza sem falhas, próprio à *Dialética do esclarecimento*. Por um lado, vimos como Adorno procurou defender nos debates da *Anbruch* o caráter progressista da Escola de Schoenberg como a única forma de contraposição às tendências reacionárias de reafirmação da autoridade da tradição, expressas na crescente hegemonia do neoclassicismo musical naquele período. A consistência [*Stimmigkeit*] construtiva das obras e o enfrentamento sem concessões do material musical em seu estado técnico mais avançado foram tomados por Adorno como índice do potencial crítico da Escola de Schoenberg, oposto à inconsistência da montagem musical e do caráter ideológico da retomada de materiais e formas da tradição da música tonal no neoclassicismo. Por outro lado, Adorno identificou nos desenvolvimentos do dodecafonismo que a própria racionalização do material

segundo esse ideal de consistência construtiva ameaçava converter-se em uma nova forma de dominação. Daí que a defesa da Música Nova de Schoenberg tenha se colocado aporeticamente na linha tênue entre a persistência sobre o trabalho composicional tecnicamente mais avançado e a possibilidade de resistência ao fetichismo do material dele resultante.⁴²⁴

O desaparecimento dessa resistência e a consolidação de um fetichismo sem falhas caracterizaram a crítica de Adorno à música de Darmstadt no início dos anos 1950, na conferência *O Envelhecimento da Música Nova*. Como procuramos sustentar no Capítulo 2, no entanto, os debates por ela desencadeados, sobretudo a interlocução de Adorno com Metzger, tiveram ao menos duas consequências que nos parecem fundamentais. De um lado, ficou claro que o problema do fetichismo do material apontado por Adorno nas práticas mais estritas do serialismo integral não era meramente equivocado, algo que se mostra também na autocrítica e nas reflexões e obras dos próprios compositores de Darmstadt ainda na década de 1950. De outro lado, a aproximação de Adorno com os novos desenvolvimentos da composição musical nesse período, propiciada também pelo debate com a nova geração, tornou evidente a existência de contra-tendências ao fetichismo do material e à rigidez da construção totalmente pré-determinada pela manipulação serial. Mais do que isso, o que os debates de Darmstadt mostraram é que essas tendências não poderiam ser compreendidas, sem mais, em chave schoenberguiana. O que chamamos de limites do modelo crítico de *FMN*, portanto, não corresponde meramente a uma mudança de posição de Adorno, tampouco uma revisão de sua teoria pregressa. Corresponde sobretudo ao reconhecimento da necessidade de buscar um novo arranjo teórico capaz de apreender a nova situação da música depois da crítica ao serialismo integral. Do ponto de vista da relação entre Música Nova e dominação social, esse reconhecimento significou também que a consolidação de um

⁴²⁴ Como procuramos mostrar, essa aporia no modelo crítico de *FMN* é uma impasse concreto, expressão no campo da Música Nova da aporia diagnosticada por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*: “A aporia com que defrontamos em nosso trabalho revela-se assim como o primeiro objeto a investigar: a autodestruição do esclarecimento. Não alimentamos dúvida nenhuma – e nisso reside nossa *petitio principii* – de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor. Contudo, acreditamos ter reconhecido com a mesma clareza que o próprio conceito desse pensamento, tanto quanto as formas históricas concretas, as instituições da sociedade com as quais está entrelaçado, contém o germe para a regressão que hoje tem lugar em toda parte” (ADORNO, Th. HORKHEIMER, M. Ed. Cit., 2006, p. 13).

fetichismo sem falhas e da completa eliminação da liberdade subjetiva em música não havia se confirmado completamente.⁴²⁵

A Parte 2 buscou reconstruir essa nova constelação tardia, configurando aquilo que denominamos *Modelo crítico da música informal*. No Capítulo 3, enfatizamos a dimensão *prospectiva* desse modelo, no sentido reconstruir a articulação entre os problemas postos pelo material do serialismo e a reflexão de Adorno sobre as novas tendências que se colocavam na composição musical de então. Assim, de um lado, a categoria de *campo de forças* emergiu da necessidade de lidar com o problema da unidade da forma em meio à multiplicidade dos parâmetros musicais sedimentados no material pelo serialismo. Nesse sentido, Adorno pretende reiterar a necessidade de construção da forma sem deixá-la reduzir à unidimensionalidade de uma consistência musical calcada no trabalho temático tradicional, como no modelo crítico anterior. A supressão da categoria construtiva do tema através uma unidade multidimensional da forma é um dos sentidos do *informal* do programa tardio de Adorno.

De outro lado, a categoria de *métier* procurou enfrentar o problema da mediação subjetiva diante tanto da obsolescência do ideal de expressão da geração de Schoenberg, quanto da pergunta pela o papel do elemento indeterminado, não-idêntico ao sujeito, no trabalho composicional. Em vez de considerar o momento expressivo como aquele que submete o material musical ao trabalho composicional do sujeito – i. e. como um momento ativo do sujeito constituinte da obra –, o *métier* procura apreender também a dimensão passiva e responsiva da subjetividade ao elemento imprevisto que emerge no contato com o material. No âmbito da música informal, o *métier* aponta para um modo de comportamento que, sem abdicar da mediação subjetiva do material, aponta para além da mera dominação da natureza em música: o acolhimento do elemento material não-idêntico ao sujeito em meio à construção da forma musical.

⁴²⁵ Nesse sentido, a afirmação do prefácio de 1969 à nova edição de *Dialética do Esclarecimento*, segundo a qual o diagnóstico de integração sem falhas dos sujeitos à sociedade administrada estaria “suspenso, mas não interrompido”, parece igualmente pertinente aos escritos musicais tardios. Cf. Idem, p. 9. O escopo do nosso trabalho não permitiu reconstruir essas mudanças mais amplas no diagnóstico tardio de Adorno. Sobre isso cf. JANUÁRIO, A. *Modelo crítico e diagnóstico de tempo presente em Th. W. Adorno*. Tese (Doutorado em Filosofia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, SP, 2016. Cf. também NOBRE, M. *A Dialética Negativa de Theodor W. Adorno. A ontologia do estado falso*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

O Capítulo 4 lidou com o outro sentido, retrospectivo, do modelo crítico tardio de Adorno. Através da investigação dos escritos sobre Mahler e Berg dos anos 1960, pudemos ver como Adorno encontrou na obra desses compositores, formas alternativas de lidar com os problemas de uma construção musical não reificada, seja pelo recurso da caracterização, seja pelo modelo de trabalho temático que não se reduz à lógica da identidade da escrita temática tradicional. Além disso, o olhar retrospectivo de Adorno sobre Mahler e Berg mostrou como, diante dos problemas postos pelo serialismo, o recurso produtivo ao material musical tradicional permite romper com um conceito unidimensional de progresso do material. É justamente essa concepção não reducionista do progresso que permite lançar uma nova luz, a partir do ensaio tardio de Adorno sobre Stravinsky, sobre a montagem musical.

Os resultados aqui alcançados permitem apontar, em consonância com as interpretações que enfatizam a relevância da música informal,⁴²⁶ para a necessidade de superação do paradigma de leitura centrado em *Filosofia da Música Nova*. O que os escritos tardios mostram é que aquela suposta fixação de Adorno sobre a Escola de Schoenberg como modelo por excelência de uma prática musical crítica não se sustenta sem mais. Como modelo crítico específico, vimos que a defesa dessa escola não se deixa compreender fora dos debates concretos que subjazem à *FMN*. Da mesma forma, a construção musical centrada na variação em desenvolvimento não deve ser compreendida como princípio essencial da música para Adorno, como indica parte da literatura.⁴²⁷ Por mais que Adorno remeta a esse princípio musical também nos textos tardios, juntamente com outras categorias como as de expressão subjetiva, tempo musical etc., não se deve negligenciar o fato de que os novos problemas concretos do material do pós-guerra e a nova constelação teórica em que essas categorias são colocadas modificam seu sentido.⁴²⁸

⁴²⁶ Como os já mencionados trabalhos de Borio (Ed. Cit., 2006), Boissière (Ed. Cit., 1999) e Olive (Ed. Cit., 2009).

⁴²⁷ Na musicologia, uma das figuras mais importantes dessa leitura é Dahlhaus. Cf. DAHLHAUS, C. *Abkehr vom Materialdenken?* (1982) In: Nonnenmann, Rainer (Org.) *Mit Nachdruck: Texte der Darmstädter Ferienkurse für neue Musik*. Mainz: Schott, 2010, pp. 57-72. Na filosofia da música e mesmo na Teoria Crítica, isso se observa em Mahnkopf (Ed. cit., 1998), Wellmer (Ed. Cit., 2011/12).

⁴²⁸ Daí nossa discordância de posições como as de Mahnkopf (Ed. cit., 1998), segundo a qual todo o desenvolvimento posterior à *FMN* não seria mais do que “metateoria” do livro de 1949.

De modo análogo, uma leitura que considere a relevância da música informal e das mudanças encontradas nos textos tardios aponta também para a necessidade de uma reconsideração da recepção de Adorno pela própria Teoria Crítica. Se a obsolescência da filosofia da música adorniana atestada por Bürger e Wellmer, por exemplo, baseou-se na filiação de Adorno ao material musical schoenberguiano,⁴²⁹ parece pertinente perguntar de que forma a mudança de foco em direção ao modelo crítico da música informal modificaria esse quadro. Em que medida uma concepção mais aberta de material musical – que admite várias camadas do “correto” em vez de uma consistência rígida e unidimensional – permitiria pensar a atualidade das reflexões de Adorno para práticas artísticas mais recentes? Como a pergunta pelo novo em música, que não se deixa reduzir à novidade do material tecnicamente mais avançado no modelo tardio, permite reconsiderar o elitismo de Adorno em relação a outras esferas musicais? E qual o papel, nesse novo quadro, da espontaneidade subjetiva para a possibilidade de uma experiência estética não reificada? Questões como essas, que resultam do presente trabalho, indicam também os caminhos para nossas pesquisas futuras.

⁴²⁹ Cf. WELLMER, A, Ed. Cit., 1991.; Cf. BÜRGER, P. Ed. Cit., 1998.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Berg: o mestre da transição mínima*. Trad. Mário Videira. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.
- _____. *Gesammelte Schriften in 20 Bänden (GS)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Digitale Bibliothek (CD-ROM), 2003.
- _____. *Gespräche* (TWAA Ge). Theodor W. Adorno Archiv (TWAA), inédito.
- _____. *Introdução à sociologia da música*. Trad. Fernando Barros. 2ª Edição, 2017. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.
- _____. *Kranichsteiner Vorlesungen. Nachgelassene Schriften (IV) Band 17*. Orgs. Klaus Reichert e Michael Schwarz. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- _____. *Quasi una fantasia. Escritos musicais II*. Trad. Eduardo Socha. São Paulo: Editora da Unesp, 2018.
- _____.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- _____.; KRENEK, Ernst. *Briefwechsel*. Wolfgang Rogge (Org.) Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.
- _____.; HORKHEIMER, Max. *Briefwechsel 1927-1969*. Band II: 1938-1944. Orgs. Cristoph Götde e Henri Lonitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- _____. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. 3ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- _____. *Briefe* (TWAA Br), Theodor W. Adorno Archiv (TWAA), inédito.
- ALLEN, Amy. *The End of Progress: decolonizing the normative foundations of critical theory*. New York: Columbia Univ. Press, 2016.
- ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor W. Adorno. Música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- BARRAQUÉ, J. *Debussy*. Paris: Seuil, 1994
- BOISSIÈRE, Anne. "Technique et transmission: le métier selon Pierre Boulez". In: *Rue Descartes*, nº30, dez. 2000, p. 73-82.
- _____. *Adorno, la vérité de la musique moderne*. Villeneuve d'Asc: Presses Universitaires du Septentrion, 1999.
- _____. *La pensée musicale de Theodor W. Adorno. L'épique et le temps*. Paris: Beauchesne, 2011.

- BORIO, Gianmario; DANUSER, Herman. (Org.) *Im Zenit der Moderne. Die Internationale Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946-1966*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997.
- _____. “Dire cela sans savoir quoi. The question of meaning in Adorno and in the musical Avantgarde”. In: HOECKNER, Berthold. *Apparitions: New perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music*. New York: Routledge, 2006.
- _____. *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*. Laaber: Laaber Verlag, 1993.
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje 2*. Trad. Lívio Tragtenberg. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- _____. *Leçons de musique (Points de repère III)*. Paris: Christian Bourgeois, 2005.
- BUHLER, James. “Breakthrough’ as Critique of Form: The Finale of Mahler’s First Symphony”. In: *19th-Century Music*, v. 20, n° 2. 1996, pp. 125-143.
- BÜRGER, Peter. “O declínio da era moderna”. In: *Novos Estudos - Cebrap*. São Paulo, n°20, março de 1988, pp. 81-95.
- CAGE, John. *Silence. Lectures and Writings*. London: Marion Boyars, 2015.
- CAMPBELL, EDWARD. *Boulez, Music and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- CASELLA, Alfredo. *Scarlattiana*. In: STEFAN, Paul (Ed.). *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik*, n° 11, Heft 1, 1929, pp. 26-28.
- DAHLHAUS, Carl. “Abkehr vom Materialdenken?” (1982) In: Nonnenmann, Rainer (Org.) *Mit Nachdruck: Texte der Darmstädter Ferienkurse für neue Musik*. Mainz: Schott, 2010, pp. 57-72.
- _____. *Schoenberg and the New Music. Essays by Carl Dahlhaus*, Trad. e org. Derrick Puffett e Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- DUARTE, Rodrigo. “Da filosofia da Música à Música da Filosofia. Uma interpretação do itinerário filosófico de Theodor W. Adorno. In: *Revista Kriterion*, v.33, n. 85. Belo Horizonte, UFMG, 1992, pp. 9-30.
- EIMERT, H. “Debussy’s *Jeux*”. In: EIMERT, H; STOCKHAUSEN, K. *Die Reihe*, n° 5 (1959). English Edition. Pennsylvania: Theodor Press & Co., 1961, pp. 3-20.

- FONTAINE, Michel de La. "Experiência artística em Arnold Schönberg. Sobre a Dialética do Material Musical", Trad. Marcos Nobre e Fábio de Souza Andrade. In: *Revista de Novos Estudos Cebrap*, n. 27, julho de 1990.
- FREUND, Julia. *Fortschrittsdenken in der Neuen Musik. Konzepte und Debatten in der frühen Bundesrepublik*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2020.
- FRISCH, Walter. *Brahms and the principle of developing variation*. Los Angeles: University of California Press, 1984
- FRITH, Simon. *Taking popular music seriously*. Selected Essays. New York: Routledge, 2007.
- GATTI, Luciano. "Theodor W. Adorno. Indústria cultural e crítica da cultura". In: NOBRE, M. (Org.) *Curso livre de Teoria Crítica*. 3ª ed. Campinas: Papirus, 2011.s
- GRANT, M. J. *Serial music, serial aesthetics. Compositional theory in post-war Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- GRIFFITHS, P. *Modern music and after*. 3ª Ed. New York: Oxford Univ. Press, 2010
- HARBINSON, William. "Performer indeterminacy and Boulez's Third Sonata". In: *Tempo*, No. 169, (Jun., 1989), pp. 16-20.
- HARVEY, J. *The music of Stockhausen*. Berkeley: Univ. of California Press, 1975
- HINDEMITH, Paul. *The craft of musical composition*. V. 1 [1937], Trad. Arthur Mendel, 4ª Ed. London: Schott, 1942.
- HINDRICHS, Gunnar. "Der Fortschritt des Materials". In: KLEIN, R; KREUZER, J; MÜLLER-DOOHM S. *Adorno Handbuch*. 2. Ed. Berlin: J.B. Metzler, 2019, pp. 59- 70.
- HULLOT-KENTOR, Robert. *Things beyond resemblance: Essays on Theodor W. Adorno*. New York: Columbia University Press, 2006.
- IDDON, Martin. "Darmstadt Schools: Darmstadt as a plural Phenomenon". *Tempo* 65 (256), 2011, pp. 2-8
- _____. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*. New York: Cambridge University Press, 2013.
- JANUÁRIO, Adriano. *Modelo crítico e diagnóstico de tempo presente em Th. W. Adorno*. Tese (Doutorado em Filosofia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, SP, 2016.
- JAY, M. *The Dialectical Imagination*, California: Univ. Of California Press: 1996.
- KLEIN, Richard; KREUZER, Johann; MÜLLER-DOOHM, Stefan. *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2ª Edição. Berlin: J. B. Metzler, 2019.

- KONIG, G. M. "Commentary", In EIMERT, H.; STOCKHAUSEN, K. *Die Reihe* nº 8 (1962) English Edition. Pennsylvania: Theodor Press & Co., 1968, pp. 80-98.
- KREIS, Guido. "Die philosophische Kritik der musikalischen Werke". In: KLEIN, R; KREUZER, J; MÜLLER-DOOHM, S. *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2ª Edição. Berlin: J. B. Metzler, 2019.
- KRENEK, Ernst. "A Composer's Influences". In: *Perspectives of New Music*, Vol. 3, N. 1, 1964, pp. 36-41.
- LEPPERT, R. "Nature and exile: Adorno, Mahler and the Appropriation of Kitsch". In: *Sound Judgement: Selected Essays*. New York: Ashgate, 2018.
- MACONIE, Robin. *Stockhausen. Sobre a Música. Palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie*. Trad. Saulo Alencastre. São Paulo: Madras, 2009.
- MAHNKOPF, C. "Adornos Kritik der neueren Musik". In: KLEIN, R. MAHNKOPF. C.S. *Mit den Ohren denken: Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998
- _____. *Kritische Theorie der Musik*. Göttingen: Velbrück, 2006.
- MARIN, Inara. NOBRE, Marcos; "Uma nova antropologia. Unidade crítica e arranjo interdisciplinar na Dialética do Esclarecimento". In: *Cadernos de Filosofia Alemã*, No. 20. São Paulo: USP, 2002, pp. 101-122.
- METZGER, Heinz-Klaus. *Musik wozu. Literatur zu Noten*. Org. Reiner Riehn. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Bristol: Open Univ. Press, 1990.
- MONAHAN, Seth. *Mahler's Symphonic Sonatas*. New York: Oxford University Press, 2015.
- NOBRE, Marcos. (Org.) *Curso livre de Teoria Crítica*. 3a ed. Campinas: Papyrus, 2011.
- _____. *A Dialética Negativa de Theodor W. Adorno. A ontologia do estado falso*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- O'HAGAN, P. "Alea and the concept of work in progress". In: O'HAGAN, P; CAMPBELL, E. *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2016, p. 171-192.
- OLIVE, Jean-Paul. "Material e música informal. Duas categorias determinantes na autonomia do sujeito musical em Adorno". Trad. Eduardo Socha. *ArteFilosofia* nº7, 2009, pp. 86-95.
- OLIVEIRA, Francisco Z. N. *Tonalidade e seus desvios: reconhecimento e elaboração composicional de relações funcionais em meio a procedimentos*

- harmônicos não funcionais*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- PADDISON, Max. “Stravinsky as devil: Adorno’s three critiques”. *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 192–202.
- _____. *Adorno’s Aesthetics of Music*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- PATRIOTA, R. *Theodor Adorno e a construção do modernismo artístico*. Tese (Doutorado em Filosofia) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, 2021.
- PERLE, George. *Serial Composition and Atonality. An introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*. 5ª Ed. Los Angeles: University of California Press, 1981.
- PRICHETT, James. *The music of John Cage*. New York: Cambridge University Press 1993.
- ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton & Comp., 1980.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. 3ª Ed. São Paulo: Edusp, 2015.
- _____. *Harmonia*. Prefácio, tradução e notas de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- _____. *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Leonard Stein (Ed.), Leo Black (trad.) Berkeley: University of California Press, 1984.
- SILVA, Ricardo R. L. “A teoria crítica da música revisitada: notas sobre a *Introdução à Sociologia da Música* de Theodor W. Adorno”. In: *Música Popular em Revista*, v. 8, 2021. DOI: 10.20396/muspop.v8i00.15838
- _____. “Obsolescência da categoria de material musical? Uma resposta à segunda geração da Teoria Crítica a partir dos escritos musicais tardios de Adorno”. In *ArteFilosofia* v. 17, nº 32, 2022, pp. 144-162.
- SISMAN, Elaine. “Variations”. *Grove Music Online*. Ed. Deane Root. Acessado em Agosto de 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29050>
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Comment passe le temps. Essays sur la musique 1952-1961*. Trad. Christian Meyer. Genebra: Editions Contrechamps, 2017.
- SZIBORSKY, Lucia. *Adornos Musikphilosophie. Genese – Konstitution – Pedagogische Perspektiven*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1979.
- TERRA, V. *Acaso e aleatório na música. Um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: Educ, 2000.

- TOOP, Richard. "Messiaen / Goeyvaerts, Fano / Stockhausen, Boulez". In: *Perspectives of new music*. Vol. 13, nº 1, 1974, pp. 141-169.
- _____. *Six Lectures from the Stockhausen Courses Kürten 2002*. Kürten: Stockhausen Verlag, 2005.
- WAIZBORT, "Sacrifício e liquidação do sujeito: notas sobre a sociologia da música de Adorno. In: *Tempo Social*, n. 2 Vol. 2, 2º semestre de 1990, pp. 145-164.
- _____. *Aufklärung musical. Consideração sobre a sociologia da arte de Th. W. Adorno na Philosophie der neuen Musik*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1991.
- WATERHOUSE, J. C. G.; BERNARDONI, V. "Alfredo Casella". In: *Grove Music Online*. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05080>. Acesso 22/01/2021.
- WELLMER, Albrecht. "Autonomie et négativité de l'art". Trad. Olivier Voirol. In: *La Decouverte*, 2011/12, nº 166.
- _____. "Truth, semblance, reconciliation: Adorno's Aesthetic redemption of modernity". In: *The persistence of modernity: essays on aesthetics, ethics and postmodernism*. Trad. David Midgley. Cambridge: Polity Press, 1991, p. 1-35.
- WIGGERSHAUS, Rolf. *The Frankfurt School. Its History, Theories and Political Significance*. Trad. Michael Robertson. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.
- XENAKIS, I. *Formalized Music – Thought and mathematics in composition*. New York: Pendragon Press, 1992.
- ZAGORSKI, Marcus. *Adorno and the Aesthetics of Postwar Serial Music*. Hofheim, Wolke Verlag: 2020.
- ZENCK, M. "Auswirkungen einer "musique informelle" auf die neue Musik: zu Theodor W. Adornos Formvorstellung". In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 10, n. 2, 1979.
- ZUIDEVAART, Lambert. *Adorno's Aesthetic Theory: the Redemption of Illusion*. Cambridge: MIT Press, 1991.