

EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA EM ARNOLD SCHÖNBERG

SOBRE A DIALÉTICA DO MATERIAL MUSICAL

Michael de La Fontaine

Tradução: Fábio de Souza Andrade e Marcos Nobre*

Antes de esboçar um modelo de experiência estética no desenvolvimento musical de Arnold Schönberg anterior à Primeira Guerra Mundial, gostaria de adentrar rapidamente algumas premissas sistemáticas de Adorno¹. Para Adorno, a experiência estética resulta da reflexão sobre (*auf*) a mimese em torno (*an*) do belo natural (*AT*, 99, 113, 121, 324, 519) e isto significa: reflexão sobre as obras de arte singulares². É decerto desconcertante a retomada do conhecido conceito de mimese da *Dialética do Esclarecimento na Teoria Estética*. Pois naquela, a mimese descreve, em termos da história da espécie, o comportamento adaptativo, o qual, em sua *complementaridade* à natureza, está inteiramente sob o ditame do penoso seseconservare, da autopreservação (*DE*, 41 e tb. 28s, 63, 170). Como fazer surgir daí liberdade e experiência? Mimese como comportamento adaptativo à natureza torna-se, no decorrer do desenvolvimento histórico da espécie, trabalho socialmente organizado. A divisão em funções e classes é a consequência (*DE*, 3s). Um rastro conduz do feiticeiro primevo ao cientista moderno como suportes do saber dominador (*Herrschaftswissen*), do primitivo membro da tribo ao proletário como suportes do processo de trabalho. O feiticeiro, no entanto — assim especulam Horkheimer e Adorno em suas primeiras formulações —, sabia não haver inventado o poder, mas tão-somente tê-lo tomado de empréstimo à natureza. A natureza permanece sujeito e autêntico suporte da dominação, natureza que une e reúne a sociedade originária (*DE*, 34). A adaptação é, portanto, necessária, e não voluntária. Tal consciência desaparece progressivamente na modernidade. A universalização à categoria de *racionalidade* do todo social do assim chamado saber dominador (conhecimento de leis da natureza, formas de trabalho, tecnologias) e do processo de trabalho que lhe é correspondente (*DE*, 24, 26, 33)³, como também a confusão entre adaptação à natureza e dominação *sobre* a natureza (*DE*, 24ss, 229, 45 e tb. *ND*, 350) fazem da sociedade mais e mais uma prisão auto-engendrada,

(*) Os tradutores agradecem a gentil colaboração de Nelson Kuntze, de Leopoldo Waizbort e do Autor.

(1) Para um estudo mais aprofundado, remeto a meu trabalho *Der Begriff der künstlerischen Erfahrung bei Theodor W. Adorno*, Bärenreiter + Neuwerk, Kassel, 1977 capítulos I e II.

(2) V. também o conceito leibniziano de mônada em *AT*, 15, 71, 108, 133, 268ss, 385.

(3) V. também M. Horkheimer, *Zur Kritik der instrumenteller Vernunft*, Frankfurt, 1967, p. 113.

fazem do indivíduo um *executor legis naturae* em seu próprio corpo. Isso é formulado de maneira sibilina na imagem de Odisseus, que consegue extrair astutamente da superioridade das sereias a *livre* fruição do mais belo dos cânticos, por negar a si mesmo — acorrentado que foi por sua própria vontade — a entrega completa (DE, 64). Sua renúncia, a "internalização do sacrifício" (DE, 63) toca, por um lado, o autodomínio. Por outro lado, ele prescreve aos companheiros: "Ele tapa-lhes os ouvidos com cera, e eles têm de empenhar toda sua força física em remar" (DE, 45). O senhor — dotado de sensibilidade (*sinnlich*), mas quase des-encarnado — e o escravo, desprovido de sensibilidade (*entsinnlicht*), que, através do seu trabalho, reproduz, sem o saber, a vida do opressor junto com a sua própria, estão ambos num barco e remam, partícipes do trabalho e da dominação, para longe do fascínio da natureza (*ibidem*).

É compreensível, portanto, que a esperança de Adorno na libertação apóie-se no senhor e não no escravo. Pois este não o ouve, tal qual a tripulação de Odisseus. E, mesmo entre os indivíduos da sociedade burguesa, só à espécie altamente distinta e elitista dos artistas é dado escapar ao círculo mágico da dominação e da mimese socialmente institucionalizada. E isto por duas razões. Primeiramente porque, nessas crianças sensíveis da sociedade burguesa, o impulso lúdico-mimético não foi totalmente socializado. Tal é seu privilégio (ND, 48ss). Além disso, é necessário um talento artístico específico, que de todo modo tem aparência bem diferente daquela que imaginam os tradicionalistas. Pois o modelo para o ato criativo do artista não é, para Adorno, a arte legada pela tradição (que, como suporte material (*stofflich*) expressivo já ultrapassado, só pode ser *Material* para a necessidade de expressão atual) (AT, 31ss, 222ss, 287), mas a mimese em torno do belo natural. Este pensamento remete à discussão em torno do belo natural em Kant e Hegel. Segundo Kant, o gênio artístico deveria deixar-se inspirar pelo belo livre da natureza (*pulchritudo vaga*), a fim de fazê-lo tão livre na esfera artística quanto o Criador o fez na natureza. Imitação, portanto, no sentido de paralelismo⁴. Adorno lança mão dessa concepção de liberdade (*Freiheitsdenken*) kantiana, só que acompanhada da crítica de Hegel a Kant. Hegel ainda exigia que o artista — não lhe sendo mais possível apreender o belo natural na realidade — fizesse deste, ao menos como representação na imaginação (*Phantasie*), modelo da imitação simples; Adorno vai optar, contra Hegel com Kant, pelo momento de liberdade do belo natural *tanto* na realidade *quanto* na representação. Como pode o artista retratar aquilo que mesmo em sua imaginação (*Phantasie*) não se detém⁵?. E ele não tem senão a si mesmo em face do belo natural! A fixação desprovida de imagens — somática, na verdade — do sujeito artístico no belo livre na natureza (que apresenta mais que simples parentesco com a concepção benjaminiana da semelhança não-sensível (*unsinnlich*)⁶ torna-se assim, para Adorno, objeto de imitação artística. Deve-se então entender por talento a aptidão do artista em recordar-se (anamnese) produtivamente, num *medium* comunicativo, das especificações miméticas em sua própria história de vida, especificações que se

(4) Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft und Schriften zur Naturphilosophie*, Wiesbaden, 1957, p. 419.

(5) ÄT, 119. Sobre a determinação hegeliana do belo natural, V. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt, 1970, pp. 152, 190ss, 216, 366.

(6) Walter Benjamin, "Über das mimetische Vermögen", in *Angelus Novus*, Frankfurt, 1966, pp. 98s.

lhe afiguraram em face do belo natural (AT, 113, 158, 120, 202). Assim também deve ser entendida a "memória da mão" (expressão tão utilizada por Adorno) que guia o artista em sua produção⁷.

Sendo a expressão (*Ausdruck*) artística determinada como impressão (*Eindruck*) — em outro lugar, Adorno fala também em marca (*Äbdruck*) (ÄT, 248 e tb. 173) — da objetividade no sujeito, trazida à luz sob forma de coisa artística (*Kunst Ding*), então a experiência da arte restringe-se necessariamente a *experiência de si*. O fato de o mais profundamente subjetivo ter de ser experimentado (*erfahren werden*) como objetividade coisificada, faz com que a experiência de si torne-se conhecimento das formas específicas de reificação do sujeito histórico. Segundo Adorno, o conhecimento da própria não-liberdade constitui a liberdade da arte; pois tal conhecimento põe ao alcance do sujeito a mais íntima das adaptações (*idem*, 486 e tb. 324, 424).

Se a experiência artística só se deixa alcançar a partir da reflexão sobre obras individuais determinadas — estas, no entanto, tendo origem numa reorientação mimética quase automática do belo natural —, então apreende-se preferencialmente o processo de desenvolvimento do sujeito histórico através de uma reflexão sobre transformações no material artístico específico, o qual, no rastro da descoberta de novas formas de expressão, tem de ser permanentemente rejeitado e transformado; nos limites da música: através de uma reflexão sobre o material musical.

O material musical

No período entre as primeiras publicações e o exílio, de 1922 até 1934, portanto, o material musical restringe-se, para Adorno, ao material da tradição com que trabalham os compositores contemporâneos da música erudita na Europa e, entre esses, especialmente os do círculo de Vienna. Seus primeiros trabalhos — excluídos os opúsculos sobre Schubert (1928), Mahler (1930) e Wagner (1933)⁸ — dedicam-se exclusivamente aos contemporâneos: Hindemith, Bartók, Straus, Schönberg, Berg, Webern, Eisler, Weill, Antheil, Stravinski, Ravel, entre outros⁹. No ensaio "Reação e Progresso", de junho de 1930, e nos diálogos com Krenek sobre "Problemas da Composição", de dezembro do mesmo ano¹⁰, material assume para ele unicamente o significado de material atual, aquele, diz Adorno, "no estado mais avançado (*fortgeschrittensten*) de sua dialética histórica"¹¹. A concentração em Schönberg já é por essa época tão acentuada que só é propriamente material aquele trabalhado por ele para o dodecafonismo¹². A depreciação da música popular e do jazz já estava dada¹³. Manifestações teóricas de maior peso como "A Situação Social da Música" (1932), "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição" (1938) e *Filosofia da Nova Música* (1949), trazem mais tarde fundamentação a este conceito restrito de material¹⁴.

(7) ÄT, 318 e também *Minima Moralia*, Frankfurt, 1962, pp. 285s. É surpreendente aqui a proximidade de Adorno da determinação de Konrad Lorenz da mimese artística como auto-imitação inconsciente. Este explica, em seu tratado teórico-gnoseológico *Die Rückseite des Spiegels* (Munique, 1973), o fenômeno da descoberta da linguagem por animais isolados dos de sua espécie pela possibilidade da imitação de um "modelo sensorial", interno. V. pp. 206ss.

(8) Adorno, "Schubert", in *Die Musik*, ano 21 (1928/1929), caderno 1, pp. 1-12, republicado em *Moments Musicaux*, Frankfurt, 1964; "Mahler Heute", in *Anbruch*, ano 12, caderno 3, pp. 86-92; "Notiz über Wagner", in *Europäische Revue*, Berlim, ano 9, caderno 7, pp. 439-442.

(9) V. Th. W. Adorno zum *Gedächtnis*, editado por H. Schweppenhäuser, Frankfurt, 1971, pp. 179-189.

(10) Adorno, "Reaktion und Fortschritt", in *Anbruch*, ano 12, caderno 6, pp. 191-195; Ernst Krenek e Th. W. Adorno, "Arbeitsprobleme des Komponisten. Gespräch über die Musik und soziale Situation", in *Frankfurter Zeitung*, 10.12.1930, republicados em *Briefwechsel (Bw)*, Frankfurt, 1974.

(11) Adorno, "Reaktion und Fortschritt", in *Bw*, p. 175.

(12) Adorno, "Zur Zwölftontechnik", como também *Bw*, cartas 1 e 11.

(13) Adorno, "Abschied vom Jazz", in *Europäische Revue*, Berlim, ano 9, caderno 5, pp. 313-316, como também "Über Jazz", *Zeitschrift für Sozialforschung*, ano 5, caderno 3, pp. 235-257, republicado em *Moments Musicaux*, op. cit. Sobre a música de origem popular, V. sobretudo "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik" (*gLM*), in *Zeitschrift für Sozialforschung*, ano 1, caderno 1/2, p. 373.

Na *Filosofia da Nova Música* encontram-se as primeiras racionalizações históricas mais abrangentes do engajamento Schönberguiano inicial (*PhNM*, 56-61, 73 (nota), 88), uma retomada do conjunto da modernidade burguesa — normalmente remontada a Bach — que historiciza o conceito de material com maior clareza, além de tornar representável o que se deve entender por uma dialética do material. No rastro dessa racionalização, aparecem, relativamente tarde, os trabalhos sistemáticos e as monografias sobre os precursores da nova música: na *Zeitschrift für Sozialforschung*, em 1939, os "Fragmentos sobre Wagner", quatro capítulos da monografia sobre o compositor, publicada integralmente apenas em 1952; o trabalho sobre Bach em 1951; as produções "Sobre a Pré-história do Serialismo" e "Música Clássica, Música Romântica e Música Nova" em 1958 e 1959; a monografia sobre Mahler em 1960 e a sociologia da música, com suas incontáveis passagens históricas, em 1968. Ainda se aguarda a publicação de um alentado volume sobre Beethoven que integra seus póstumos¹⁵.

O estreitamento de cunho ortodoxo do material musical, restrito afinal somente a um resultado de uma tênue vertente de desenvolvimento da música erudita européia (com todas as implicações visceralmente burguesas de progresso e vanguarda), deriva — até onde posso ver — menos de fatores musicais do que extramusicais: tem origem na *teoria da sociedade* desenvolvida no círculo do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt¹⁶. Já na década de 30, colocava-se para Adorno e Horkheimer um quadro sócio-político mundial (*ein gesellschaftspolitisches Weltbild*) fundamentado nas três categorias criadas por Pollock e Grossmann: capital monopolista, intervencionismo estatal e automação¹⁷. Somente o superdimensionamento e a universalização — talvez justificados, frente ao fascismo — desses aspectos¹⁸ à categoria de uma *objetividade* uniforme, permitiram que viessem à luz os "limites" sociais claramente definidos em que a subjetividade tem de sustentar-se, só isso tornou possível enxergar todo progresso da articulação subjetiva na obra de um único homem, Schönberg, bem como negligenciar tanta música pulsante. Mas duas razões devem ser ainda enunciadas para explicar a restrição do material musical à música de concerto *burguesa*, uma teórico-sistemática e outra histórica. A sistemática sustenta — como salientei na minha breve introdução — que, na era burguesa, apenas o indivíduo burguês é o sujeito/objeto que representa sob a forma da *racionalidade* a medida socialmente necessária de dominação e autodomínio, enquanto o proletário, como objeto derivado, também poderia ser suporte da dominação socialmente desnecessária (*überflüssige*) (*gLM*, 114).

O argumento histórico sustenta que, no início da era burguesa, os compositores eruditos mantinham uma relação produtiva com a "música de origem popular" (*Volksmusik*), que os impulsionava à constante renovação do seu material, ou seja, muito do material musical popular foi conservado (*aufgehoben*) na música erudita¹⁹; já na época do capitalismo avançado — o que significa *grosso modo*: final do século XIX, início do

(14) Adorno, "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens", in *Zeitschrift für Sozialforschung*, ano 7, caderno 3, republicado em *Dissonanzen*, Göttingen, 1956; *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949. A parte relativa a Schönberg já estava pronta em 1941, apesar de inédita. Somente após a guerra foram escritas a introdução e a parte relativa a Stravinski.

(15) Adorno, "Fragmente über Wagner", in *Zeitschrift für Sozialforschung*, ano 8, cad. 1/2, pp. 1ss; "Bach gegen seine Liebhaber verteidigt", in *Merkur*, cad. 40 (ano 5, cad. 6), pp. 535ss, republicado em *Prismen*, Frankfurt, 1955; "Zur Vorgeschichte der Reichenkomposition", conferência para a Radiodifusão da Alemanha do Norte (1958), publicado em *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Frankfurt, 1959 e também em *Nervenzentren der neuen Musik*, Hamburgo, 1969; "Klassik, Romantik, Neue Musik", in *Neue Deutsche Hefte*, ano 5, cad. 56, pp. 1066ss, republicado em *Musikalische Schriften I; Mahler. Eine musikalische Physiognomie*, Frankfurt, 1960; *Einleitung in die Musiksoziologie*, Hamburgo, 1968. Com relação ao livro sobre Beethoven, V. Rudolf Stephan, "Theodor Adorno + ", in *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis*, op. cit., p. 149. Sobre isso há também o anúncio da Suhrkamp Verlag de um volume suplementar (Volume 21 dos escritos completos): *Fragmente I: Beethoven*, a ser publicado. V. também o artigo de Carl Dahlhaus, "Zu Adornos Beethoven-Kritik", in Lüdke, Martin e Lindner, Burkhardt (orgs), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos, Konstruktion der Moderne*, Frankfurt, 1980.

século XX — não há mais "povo", "cujo cantar e jogar pudessem ser apropriados e sublimados pela arte", mas apenas classes subalternas que, em razão de sua subalternidade, perdem seus meios de expressão próprios e passam a receber "de cima" materiais da música erudita, historicamente ultrapassados ou degenerados²⁰.

Não obstante, persiste o problema de reconhecer no material musical da vanguarda das primeiras décadas deste século — em Schönberg, especialmente — todo o material consumido e composto na Europa desde então. Esse problema remete não só ao argumento de apelo banal e biográfico de que nessas décadas — apesar da Primeira Guerra e mesmo depois dela — a formação cultural (*Bildung*) burguesa ainda era relativamente consistente e coesa, mas também àquela lógica que Adorno chama de dialética do material musical (Bw, 175).

A dialética do material musical

A dialética ou unidade dialética do material musical é introduzida com a caducidade de sentido das *convenções* musicais herdadas para as necessidades dos compositores da modernidade — desde Bach, segundo Adorno²¹. O material musical (como "subjetividade primeira, esquecida de si mesma")²² é de tal maneira alterado (pela necessidade de expressão do compositor) a ponto de a subjetividade restringir-se, para ele, a igualdade de si (*Selbstgleichheit*), a reatualização musical da sua "intimidade sonora" (*tönende Innerlichkeit*)²³:

Toda a música, desde os princípios da era do baixo contínuo até hoje, conecta-se internamente (hängt zusammen) como um "idioma", que é dado em grande medida pela tonalidade e cujo poder produz seus efeitos ainda hoje na negação da tonalidade. O que se denomina "musical" no uso linguístico corrente, refere-se precisamente a esse caráter idiomático, a uma relação com a música na qual o material natural, por força de sua objetificação (Vergegenständlichung), tornou-se segunda natureza para o sujeito musical. Do outro lado, contudo, sobrevive também no momento de analogia linguística (sprachähnliches Moment) a herança do pré-razional, do mágico, do mimético; em virtude de sua posição em linguagem (Versprachlichung), a música afirmou-se como órgão da imitação, mas só por oposição a seus antigos movimentos mimético-gestuais, a uma imitação mediada e refletida subjetivamente, imitação daquilo que sucede no íntimo do homem. (VPhM, 16)

A lei daí resultante diz: a conexão com o idioma tradicional só será mantida através da negação das convenções herdadas: "O material a ser

(16) A favor desta tese fala também o fato de o artigo de Adorno "O Feticismo..." responder ao ensaio de Walter Benjamin, "A Obra de Arte na Época...", de caráter marcadamente materialista (V. a esse respeito *Dissonanzen*, op. cit., p. 6), enquanto a monografia sobre Wagner (*Versuch über Wagner*) responderia ao estudo filosófico de Max Horkheimer, "Egoismus und Freiheitsbewegung" (sobre isso, V. Adorno, *Gesammelte Schriften* 13, Frankfurt, 1971, p. 9). V. também a fundação filosófica das primeiras preocupações com estética no texto de 1932, "Die Idee der Naturgeschichte", in *Ges. Schriften* 1, Frankfurt, 1973, pp. 354s e 359.

(17) Sobre essas três categorias, que podem ser também formuladas sociologicamente como burguesia em dissolução, funcionário do "sistema" e dominação tornada autônoma, V. G. Marramao, "Zum Verhältnis von Politischer Ökonomie und Kritischer Theorie", in *Asthetik und Kommunikation*, cad. 11, 1973, especialmente pp. 82ss.

(18) A esse respeito, H.J. Krahel, "Der politische Widerspruch der Kritischen Theorie Adornos", in *Frankfurter Rundschau*, 13.8.1969. V. também *Minima Moralia*, op. cit., pp. 9, 11.

(19) Mahler, *Eine musikalische Physiognomie*, *Gesammelte Schriften* 13, Frankfurt, 1971, pp. 180, 186.

(20) gLM, 373; *Einleitung in die Musiksoziologie*, op. cit., pp. 66s; V. também a justa polémica de Konrad Boemer, "Der Korrepetitor am Werk — Probleme des Materialbegriffs bei Adorno", in *ZfMh*, cad. 1, 1973, p. 28; sobre isso V. também Bw, 40.

trabalhado é de tal índole (*so geartet*) que conservá-lo significa também alterá-lo" (*PhNM*, 57). Se, no entanto, a unidade só pode ser mantida através da exceção à regra²⁴, então também em cada negação material da convenção está contida toda a tradição, a expressão artística — no dizer da *Teoria Estética* — "estremece" (a *nouveauté* benjaminiana em filosofia da história) com a "história originária da subjetividade" (*AT*, 172). Mas se a *nouveauté* é preenchida unicamente pela história originária, então a história pregressa só é acessível a partir dela, só ela ilumina o passado: "Só pode entender Schönberg aquele que entende Bach, só entende Bach aquele que entende Schönberg"²⁵.

Schönberg

A tendência do material manifesta-se sobretudo no desenvolvimento febril da técnica de composição de Arnold Schönberg nos cinco anos que precederam a Primeira Guerra Mundial, em que ele atravessa "todo o material abrangido pelo âmbito detalhadamente construído do tonalismo, em direção ao livre atonalismo, até os primórdios da técnica serial"²⁶. Em Schönberg a necessidade romântica de expressão intensifica-se na idiosincrasia programática contra as convenções musicais. A música deve produzir efeito e significação de maneira imediata e despretensiosa, como "Prosa"²⁷. Da mesma forma que, em Kandinsky, essa imediatidade só se deixa alcançar por um salto à frente: "Avante, à natureza!" — como se encontra no *Tratado de Harmonia*²⁸ —, só se deixa alcançar pela artificialidade potenciada (*gesteigerte Künstlichkeit*). O que, em Adorno, tem o nome geral de necessidade de expressão (por trás da qual se esconde o impulso mimético automático-natural)²⁹, encontra-se novamente, no procedimento de Schönberg, dotado de conotações somáticas inequívocas, como idiosincrasia, reação nervosa ou susceptibilidade (*Empfindlichkeit*)³⁰. A alma excitada tem de despojar-se de seus antigos invólucros e buscar equilíbrio (*Ausgleich*) em uma nova forma. E é a partir da susceptibilidade a todas as formas convencionais, falsamente orgânicas e afirmativas, da repetição tonal, que Adorno deriva as inovações técnicas essenciais de Schönberg³¹. Como na passagem da tensão harmônica cromática ao livre atonalismo: "Em nenhum lugar a ordem dodecafônica tem origem tão estrita nas tendências históricas do material quanto na harmonia" — como se diz na *Filosofia da Nova Música* (*PhNM*, 79) — embora faltem indicações sistemáticas dessa tendência. Esta, contudo, pode ser reconstruída aproximadamente a partir da correspondência com Ernst Krenek e do estudo "Sobre a Música Dodecafônica".

Dependência harmônica convencional encontra-se na conhecida cadência não-resolvida do Tristão. Nele a dissonância é fixada sobre a tônica elidida. No âmbito desse simples deslocamento da base harmônica para a dissonância encontra-se a tirada (*Witz*) de Schönberg, tantas vezes ci-

(21) Sobre "convenção", V. *AT*, 302-305; sobre "convenções musicais", "Spfstil Beethovens", in *Moments Musicaux*, Frankfurt, 1964, pp. 14ss, *gLM*, 113s, *PhNM*, 43, 52, 56, 58-60, 76, 87, 98; *VPhM*, 5ss; *VRk*, 42; "Form in der neuen Musik", in *Neue Rundschau*, ano 77 (1966), caderno 1, p. 27.

(22) *PhNM*, 38; sobre isso, V. também "Klassik, Romantik, Neue Musik", in *Nervenzpunkte...*, op. cit., p. 17.

(23) É também próprio da unidade dialética do material a "liberdade" do compositor. Esta é, contudo, tanto maior quanto mais o compositor torne-se o "executor dos ditames do material"; "Reaktion und Fortschritt", in *Bw*, 176s, 190s; *PhNM*, 24, 38, 40, 67ss, 88; "Vers une Musique Informelle", in *Musikalische Schriften II*, Frankfurt, 1963, p. 396; "Ideen zur Musiksoziologie", in *Musikalische Schriften I*, op. cit., p. 22.

(24) *Der getreue Korreptor*, Frankfurt, 1963, p. 35, e também *PhNM*, 26, 51, 77s, III, 117s; "Musik und neue Musik", in *Musikalische Schriften II*, op. cit., pp. 348, 350, 352-354.

(25) "Tradition", in *Dissonanzen*, op. cit., 133

(26) *PhNM*, 103; "Arnold Schönberg (1874-1951)", in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Berlin e Frankfurt, 1955, pp. 197, 210; *VRk*, 38.

(27) Arnold Schönberg, "Brahms the Progressive", in *Style and Idea*, Nova York, 1950, pp. 67, 87, 101; e também Adorno, "Arnold Schönberg (1874-1951)", in op. cit., pp. 199, 207; *VRk*, 38; e também Carl Dahlhaus, "Musikalische Prosa", in *Neue Zeitschrift für Musik*, ano 125, 1964, cad. 5, pp. 176ss.

(28) A. Schönberg, *Harmonielehre*, 7. ed., sem indicações de origem, 1968, p. 473.

(29) Adorno, "Arnold Schönberg...", in op. cit., p. 194.

tada, a respeito da Mondfleck do *Pierrot*. "admite as consonâncias somente preparadas e em tempos fracos"³². Dependência harmônica convencional encontra-se também na modulação enarmônica no sentido de Reger (*Bw*, 16, 169), onde a tonalidade singular é debilitada, mas não o tonalismo enquanto tal, a funcionalidade. Contra essa modulação meramente "interessante" — como a chama Krenek polemicamente (*Bw*, 184) —, que a um tempo pressupõe e esconde a tensão de dominante, levanta-se a "obsessão tonal" do jovem Schönberg (*Bw*, 169), que pressupõe a consciência do intervalo refinada pelo cromatismo, encadeando, no entanto, os intervalos cromáticos, intercalando-os como "resistências ao fluxo indistinto do cromatismo posterior ao Tristão", construindo pormenorizadamente o tom sob a esquiva da cadência de dominante³³. Com isso, a consequência é extraída daquilo que, na dissonância, já havia sido estabelecido como tensão harmônica. Pois a dissonância não engendra tensão somente contra a tônica, mas a engendra também em si. Quanto mais os sons dissonantes agrupam-se em acordes, tanto mais vigorosamente audíveis se tornam enquanto sons singulares, deixam de ser engolidos como os sons (*Obertöne*) harmônicos simples³⁴. O encadeamento do croma sem o emprego da cadência de dominante conduz da emancipação da dissonância à "emancipação dos sons singulares de seu acorde"³⁵. O potencial de tensão contido nas dissonâncias (e que leva para além delas), conduz à polifonia, a distintas seqüência e execução de cada som frente à voz real. A dissonância passa a ser tarefa — e, com isso, função (a partir de Schönberg) com vistas ao "resultado da condução das vozes"³⁶, justifica-se apenas através da melodia e não mais pela referência à tônica.

Assim "a dissonância é suprimida (*aufgehoben*) [...] no duplo sentido de Hegel [...] [Os sons singulares] continuam dissonando, não em relação às consonâncias eliminadas, mas em si mesmos. Desta maneira, contudo, conservam a imagem histórica da dissonância. As dissonâncias surgiram como expressões de tensão, de contradição e de dor. Sedimentaram-se e tornaram-se 'material'" (*PhNM*, 84). A nova função das dissonâncias (que pode ser atestada já nos *Gurrelieder*)³⁷ pode também ser demonstrada na nova função do baixo na composição polifônica. Ele é uma entre muitas vozes, uma formação melódica integral: tendo ganho perfil, ele pode desenvolver material temático ou apropriar-se de material que vaga pelas vozes singulares. Com isso, "as harmonias — e, tendencialmente, uma de suas vozes — progridem em conjunto, mas não relativamente a notas fundamentais"³⁸.

Pode-se tomar como exemplo precoce o baixo dos primeiros compassos do *Primeiro Quarteto para Cordas em ré menor op. 7*, cujo movimento ascendente por graus conjuntos acompanha o tema principal do primeiro grupo temático, "o qual, como de ordinário em Schönberg, troca de lugar com a voz superior no sentido do contraponto duplo. Inteiramente à maneira das séries posteriores, este contraponto do violoncelo é empregado agora por Schönberg como novo tema no desenvolvimento. Os intervalos são mantidos, mas o valor das notas diminuído e trans-

(30) A. Schönberg, *Harmonielehre*, op. cit., p. 479; e sobre isso H.K. Ehrenforth, *Ausdruck und Form*, Bonn, 1963, p. 101.

(31) *PhNM*, 112; "Arnold Schönberg...", in op. cit., pp. 188, 212.

(32) *PhNM*, 84, e "Die Funktion des Kontrapunkts in der Neuen Musik", in *Nervpunkte...*, op. cit., p. 43; sobre isso, H.H. Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg*, Zúrique, 1974, pp. 74, 106.

(33) *Bw*, 16; "Klassik, Romantik, Neue Musik", in *Nervpunkte...*, op. cit., p. 28; "Wien", in *Quasi una Fantasia, Musikalische Schriften II*, op. cit., p. 291.

(34) *PhNM*, 60; veja-se sobre isso a polémica precoce de Adorno e Krenek acerca da "naturalidade" do sistema temperado (*Bw*, 12, 32, 39, 168, 175, 180, 184; *gLM*, 370; *PhNM*, 36; *Improptus*, Frankfurt, 1968, p. 97; "Musik und Neue Musik", in op. cit., pp. 357s).

(35) "Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik", in op. cit., p. 71.

(36) *Bw*, 17, 235; *PhNM*, 81; "Die Funktion des Kontrapunkts...", in op. cit., p. 77; sobre isso, V. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, op. cit., p. 466.

(37) "Die Funktion des Kontrapunkts", in op. cit., p. 72; e Alban Berg, *Gurrelieder*, Viena, 1912, pp. 22, 37, 67, 73s, 99.

(38) "Wien", in op. cit., p. 292.

formado ritmicamente, a identidade com o tema torna-se a custo perceptível numa audição; a identidade, contudo, como momento de unidade, já se comunica aos sobremaneira complexos processos musicais"³⁹.

Se um acorde em tensão harmônica for percebido como coleção de vozes isoladas, polifonicamente portanto (*PhNM*, 59 (nota)), então desaparece da construção musical a dicotomia entre as dimensões horizontal e vertical, proveniente do esquema do baixo contínuo e da polifonia; ambas podem, em certo sentido, ser enquadradas uma na outra⁴⁰.

A passagem do princípio harmônico do livre atonalismo (dissonância como função da condução das vozes) para o princípio produzido por Adorno para o dodecafonismo (a "harmonia complementar") deixar-se-ia derivar facilmente a partir da susceptibilidade contra as repetições de sons (*Tonwiederholungen*). Pois, segundo tal princípio, cada grupo de sons dissonantes aspira "à sua resolução harmônica através de sons que não estejam nele presentes" (*Bw*, 16 e *PhNM*, 80). Mas, neste ponto, coloca-se a questão de se Adorno não cometeu um erro, quando procurou um princípio harmônico para a composição dodecafônica, se não projetou falsamente (a partir de um pensamento baseado na tradição do baixo contínuo) a dimensão vertical harmônica sobre uma música que a tinha abolido programaticamente. Esta idéia deve ter ocorrido também a Adorno. Se, em carta a Krenek de 9 de abril de 1929, Adorno ainda defende, contra Krenek (que acentuava claramente a perda da dimensão harmônica), o princípio da harmonia complementar na qualidade de "convincente fórmula para as experiências técnico-imanentes" (*Bw*, 15s, 170), já na "filosofia" da nova música ele abranda consideravelmente seu argumento. São exceções as passagens que seguem o princípio da harmonia complementar, nas quais um acorde (*Spannungsklang*) dissonante é desenvolvido nos complementares:

A maioria das composições dodecafônicas simula essa coincidência através de mera exatidão numérica. As harmonias resultam, em grande medida, unicamente do que se desenvolve nas partes e não produzem nenhum significado especificamente harmônico. Basta comparar quaisquer consonâncias (Zusammenklänge) ou sequências harmônicas de composições dodecafônicas (um exemplo crasso de paralisia harmônica encontra-se no movimento lento do Quarto Quarteto de Schönberg, compassos 636/3 7) com uma passagem de livre atonalismo percebida como autenticamente harmônica (como em Erwartung, compassos 196ss), para constatar a casualidade do caráter meramente acomodatório da harmonia dodecafônica. (PhNM, 82, 80 (nota))

A indiferença frente à dimensão vertical harmônica alcançada nas composições seriais permite a Schönberg o abrandamento da proibição

(39) *VRk*, 36; e também "Die Funktion des Kontrapunkts", in *op. cit.*, p. 71.

(40) *PhNM*, 81; "Die Funktion..." in *op. cit.*, p. 69; *VRk*, 40.

ABREVIATURAS UTILIZADAS

AT — Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, 1970 (há uma tradução portuguesa de Artur Morão, *Teoria Estética*, trazida ao Brasil pela Martins Fontes, 1982).

DE — M. Horkheimer e Th.W. Adorno, *Dialética do Esclarecimento*, Jorge Zahar, 1985, tradução de Guido de Almeida (a edição original utilizada pelo Autor foi *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdã, 1947).

ND — Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt, 1966.

Bw — Ernst Krenek e Th. Adorno, *Briefwechsel*, Frankfurt, 1974.

PhNM — Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949 (há tradução brasileira, *Filosofia da Nova Música*, Perspectiva, 1974, por Magda França).

gLM — Adorno, "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik", in *Zeitschrift für Sozialforschung*, ano 1, caderno 1/2.

VRk — Adorno, "Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition", in *Nervpunkte der neuen Musik*, Hamburgo, 1969.

VPhM — Adorno, "Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik", in *Archivio di Filosofia*, 1953, n.º 1: Filosofia dell'Arte.

de consonâncias (*idem*, 84), proibição que representava, para Adorno, o motor do progresso do material quanto à harmonia, na qualidade de trava negativa. Coerentemente, Adorno interpretava este desenvolvimento de Schönberg como um retrocesso (*idem*, 83) e, provavelmente por isso permaneceu, ele próprio, "atonal" em suas composições. As sonoridades vazias acidentais (como no tema do movimento lento do *Terceiro Quarteto*, op. 30) significam, para Adorno, uma recaída na dimensão física do material a ser trabalhado, uma recaída na segunda natureza⁴¹.

Como então construir grandes formas, se o aspecto programático recusa as repetições de sons?

Quando cessam as garantias da repetição asseguradas pelo tonalismo resta somente a possibilidade de renunciar a toda e qualquer repetição, à produção incessantemente do novo (a possibilidade da Erwartung) ou, a segunda possibilidade, produzir inadvertidamente a repetição do mesmo. (Bw, 171)

A primeira possibilidade deve necessariamente se esgotar. O procedimento variativo ganha, portanto, em significado (*PhNM*, 99; *Bw*, 234; *VRk*, 32). Já nas primeiras obras tonais, como os *op. 7* e *op. 9*, Adorno aponta para um "material subcutâneo", sobre o qual só se pode concluir alguma coisa no transcorrer da variação em desenvolvimento e que permite determinar o caráter essencialmente temático da exposição como derivação, variação; o que precede no tempo, não precede logicamente (*VRk*, 35, 39).

Adorno verifica esta concepção no segundo tema do primeiro grupo temático (*Seitensatzthema*) do grande Allegro do *Primeiro Quarteto para Cordas op. 7*. Na secção A, compassos 2ss, isso está exposto, de maneira encoberta, sob o abrigo da melodia da voz superior do primeiro violino:

Deriva-se a partir dele o tema do segundo grupo temático que se segue ao grande desenvolvimento, e que corresponde a um Scherzo. Certamente, essa reformulação ainda difere em essência da técnica serial posterior, secção E, compassos 1ss. São conservados o ritmo e os contornos do segundo tema do primeiro grupo temático; o intervalo característico, no entanto, a nona menor, com a qual o tema é concluído em sua forma original, é nivelado no Scherzo, suavizado para uma simples oitava, enquanto na composição dodecafônica, os intervalos são conservados, mas os ritmos modificados. (VRk, 35)

Esse tema variativo — Maegaard fala também em "série básica variável" (*variabler Grundgestalt*)⁴² — reaparece no motivo secundário da sec-

PARTITURAS UTILIZADAS

Arnold Schönberg:

Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello, op. 7, Verlag Dreilinden, Berlin-Lichterfelde, sem data.

Kammersymphonie für 15 Solo-Instrumente, op. 9, Viena, Universal-Edition, 1950.

II. Streichquartet, op. 10, Viena, Universal-Edition, 1940.

Fünf Orchesterstücke, op. 16, CF. Peters, Frankfurt/ Londres/ Nova York, sem data.

Erwartung, Monodram in 1 Akt, op. 17, Viena, Universal-Edition, sem data.

Bläserquintett, op. 26, Philharmonia Partituren in der Universal Edition, Viena/Londres, sem data.

Fourth String Quartet, op. 37, Nova York, Schirmer, 1939.

(41) Clytus Gottwald, "Der Ketzer der Wiener Schule", in *ZfMh*, ano 4 (1973), cad. 1, pp. 39ss; *VPhM*, 29; sobre a segunda natureza, V. *PhNM*, 85.

(42) Jan Maegaard, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, Vol. II, Copenhagen, 1972, p. 439.

ção N, compassos 1ss (a parte final do quarteto), onde, "apesar dos contornos comuns, não compartilha com o segundo tema do primeiro grupo temático original nem os ritmos nem o intervalo característico" (VRk, 36).

A variação e polarização em tom (*Ton*) e conteúdo expressivo do motivo (que ocorre três vezes) admitem a hipótese de que, na variação em desenvolvimento de Schönberg, não se trata de um tema e suas variações, mas da variação de um tema latente, de uma série básica latente (VRk, 35ss).

O segundo exemplo são os dois motivos principais do complexo do primeiro tema da *Sinfonia de Câmara op. 9*. O segundo motivo, o do violino fluindo em movimento descendente, pareceu a Schönberg tão desconectado do primeiro (o motivo ascendente do violoncelo), que ele esteve a ponto de eliminá-lo. Só vinte anos mais tarde descobriu que "as notas extremas características do segundo dos dois motivos principais são a inversão dos intervalos principais do primeiro"⁴³. Tema, em sentido próprio, é portanto (para usar as expressões de Maegaard⁴⁴, o "intervalo originário" latente, comum aos dois intervalos complementares — intervalo que, à maneira do serialismo, deixa-se inverter livremente e permite determiná-los como variações.

O terceiro exemplo do caráter variativo dos temas, ainda expostos de maneira tradicional, é o tema do terceiro movimento do *Segundo Quarteto para Cordas op. 10*, que é tramado a partir elementos essenciais dos dois movimentos precedentes:

O motivo central é o tema principal do primeiro movimento transformado ritmicamente à maneira serial; o contraponto do primeiro violino, imediatamente imitado pelo violoncelo, é idêntico ao modelo do segundo tema do primeiro movimento; o motivo intermediário da viola reproduz fielmente o segundo tema do Scherzo, também ele modificado ritmicamente; e a segunda parte do tema, por fim, é o modelo do grupo temático final do primeiro movimento duas vezes aumentado. (VRk, 37)

Na densa seqüência variativa seguinte, essa identidade tardia, composta, do "tema da variação" é novamente decomposta em suas partes constitutivas e prossegue sendo desenvolvida em termos variativos. Quanto mais as obras libertam-se do tonalismo, tanto mais estrita torna-se a economia variativa, a derivação da forma musical integral a partir de poucas células temáticas ocultas ou elididas — "células originárias" (*Urzellen*), como Stuckenschmidt as chama⁴⁵. É assim que Adorno afirma poder reduzir a primeira peça orquestral do *opus 16* — escrito em livre atonalismo e extremamente complexo em termos instrumentais — ao acorde ré-fá-lá-dó sustenido-mi-sol, o qual — estratificado em terças compostas de sons próprios à escala de ré menor — dominaria em termos harmônicos toda

(43) VRk, 56; V. Alban Berg, *Arnold Schönberg, Kammer-symphonie, op. 9, Thematische Analyse*, Viena, 1913, pp. 5ss; V. também Arnold Schönberg, *Style and Idea*, Nova York, 1950.

(44) Jan Maegaard, *Studien...*, op. cit., p. 451.

(45) H.H. Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg*, Zúrique, 1974, pp. 76ss; Maegaard, *Studien...*, op. cit., pp. 450ss; Stockhausen fala nesse contexto de "proporção em germe" (*Keimproportion*), in K. Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Colônia, 1963, p. 26.

a segunda parte, "embora jamais soe como harmonia completa, mas sempre e tão-somente decomposto" (*VRk*, 39). Em termos melódicos, prevalece tanto o motivo mi-fá-lá quanto o ré-dó sustenido-sol. O primeiro motivo no violoncelo (compassos 1 -3) é formado a partir dos sons mi-fá-lá e de sua repetição (*Wiederholung*) uma terça acima, oculta por uma alteração rítmica (já é, portanto, variação em si). Em contraponto com o primeiro, o motivo soa novamente diminuído e invertido — as madeiras de registro grave, compassos 1-2. O início do contraponto, o motivo em quarta descendente ré-dó sustenido-sol no contrafagote, encontra-se mais uma vez — com variações insignificantes — no clarinete (4º compasso) que entrou há pouco para a segunda parte do tema. O dó sustenido-ré-fá sustenido na trompa, que logo a seguir entra novamente, é idêntico ao primeiro motivo. O motivo em quarta descendente acha-se de novo no lá-sol sustenido-ré da trompa (5º compasso) e no lá-sol-ré do clarinete (também no 5º compasso). A segunda entrada (*Neueinsatz*) instrumental (4º compasso, cifra I) deixa-se reduzir aos sons extremos rítmicos mais altos, mi no primeiro oboé, fá no pizzicato dos violinos e sol sustenido nos flautins, o motivo inicial não variando significativamente. O acorde dó sustenido-mi dos oboés e o acorde seguinte fá-dó sustenido-mi dos oboés e violinos dão a pista para a "série" oculta, o acorde de seis sons supracitado (*idem*, 39). A exclamação de júbilo de Webern quando nenhuma nota escapa ao tratamento temático poderia muito bem ressoar mais uma vez nessa passagem⁴⁶.

A partir daí, não há senão um passo entre a variação em desenvolvimento de células originárias "ocultas"⁴⁷ ou mesmo elididas, e a série (*VRk*, 43). A idiosincrasia contra a repetição de sons tem de amalgamar-se de maneira meramente programática, como "cânone das proibições"⁴⁸, com a experiência da impossibilidade de se produzir o novo permanentemente, e uma certa lógica (*Folgelogik*) zela pela continuidade do desenvolvimento de parâmetros ainda não imediatamente integrados, como o timbre e o contraponto.

Se a dissonância é constitutiva para a organização musical, surge então a possibilidade de uma instrumentação analítica, isto é, distribuir livremente os sons da série pelos instrumentos e grupos de instrumentos, sem que se corra o risco de que tais sons possam ser encobertos por outros (*PhNM*, 85). Se, além disso, a dissonância é função da condução das vozes, então tem de prevalecer o contraponto — o princípio fundamental de organização para a integração da polifonia⁴⁹. No fim das contas, o cânone das proibições conduziu a tendência do material ao conceito programático da "composição integral, à submissão uniformizadora de todos os parâmetros da composição a uma única lógica"⁵⁰. Que essa passagem da tendência do material para o programa do dodecafonismo é também a interversão do progresso na não-liberdade, é coisa que pode ser mostrada na discussão de Adorno acerca de cada um dos parâmetros na "filosofia" da nova música.

(46) Anton von Webern, "Schönbergs Musik", in *Arnold Schönberg*, Munique, 1912, p. 31.

(47) Adorno, "Form in der Neuen Musik", in *Neue Rundschau*, ano 77, cad. 1, p. 31.

(48) *PhNM*, 38, 83s, 96; tb. "Musik und neue Musik", in *op. cit.*, pp. 348s, 352.

(49) *PhNM*, 87ss; tb. "Die Funktion des Kontrapunkts...", in *op. cit.*, pp. 67ss.

(50) *PhNM*, 55s, 70s; tb. *VPhM*, 27; *VRk*, 34; "Klassik, Romantik, Neue Musik", in *op. cit.*, p. 27; "Wien", in *op. cit.*, pp. 280, 295, 297; tb. "Schwierigkeiten I. Beim Komponieren", in *Improptus*, *op. cit.*, p. 109; tb. "Form in der neuen Musik", in *op. cit.*, p. 32.

Melos

"O fracasso da obra de arte técnica pode ser apontado em todas as dimensões da composição" (*PhNM*, 71, 22). Apesar de toda indiferença para com a dimensão vertical e horizontal, está presente na série a lembrança da dimensão horizontal e sua tradição: lembrança temática, mais ainda, lembrança da melodia lírica (*liedhafte Melodie*). A redução de todo valor linear de expressão aos doze sons da série não chega a fazer justiça à tradição lírica (*Liedtradition*), seja ela pré-romântica ou mesmo tardia (Mahler, por exemplo) (*idem*, 71, 98). O fato de que, em Schönberg, a "inspiração" temática seja ainda menos livre do que em Beethoven, de que ela tenha de ser categoricamente retorcida na série dodecádica, indica não apenas um *quantum* de emancipação frente à coerção da repetição dos sons (*idem*, 71, 73s), mas também uma crescente parcela de não-liberdade na composição. E isto não só porque a função integradora a nível de grande forma seja tão fortemente audível na série, mas também porque a série é determinada de tal maneira que a cada nota desaparece dela aquela assimetria e infinitude, aquela liberdade inaugurada pelos primeiros românticos no *Lied*. Pois "a cada nova nota reduz-se a escolha das restantes, não havendo mais escolha alguma na última delas" (*idem*, 72). Remetendo a série para além de si mesma por meio da redução de todos os sons (*Klänge*) a uma série básica jamais manifesta, então tal liquidação do momento expressivo lírico (*idem*, 73), imediatamente subjetivo, destrói a possibilidade da transcendência. Pois a série se *realiza* sempre no conjunto dos doze sons, e "a força final do décimo-segundo som dificilmente [...] pode [...] ser superada pela gravitação dos próprios intervalos" (*idem*, 72). A série completa permanece impassível em si mesma (*steht still in sich*) (*idem*, 77).

Harmonia

Um princípio análogo vale para a tradição da dimensão vertical contida na série, a harmonia. Enquanto continuar-se a pensar harmonicamente nas composições dodecafônicas (como no *Quinteto para Instrumentos de Sopro*, compassos 200ss, ou nos acordes da cadência final do primeiro coro do *op. 27*), permanece em vigor a proibição de consonâncias, constitutiva para o livre atonalismo, podendo cada acorde — como deve ser — abarcar em si forças, "as quais antes tinham necessidade de estrutura harmônica ou de linhas melódicas inteiras. Juntamente com isso, a harmonia complementar permite, em saltos abruptos (*im jähen Umschlag*), fazer com que esses acordes brilhem de tal maneira que toda sua força latente se torne manifesta. Através da passagem de um plano harmônico definido pelo acorde ao plano seguinte complementar criam-se efeitos de profundidade harmônica, uma espécie de perspectiva, tal qual a música

tradicional algumas vezes buscava (em Bruckner, por exemplo), mas raramente alcançava" (*idem*, 80).

Com a harmonia complementar, no entanto, anuncia-se o fim da experiência musical do tempo, pois produz-se a expectativa de que o salto (*Umschlag*) tenha sempre de se dar em direção aos sons elididos, de que os sons dissonantes devam necessariamente se completar na virtualidade dos doze sons, nos quais cessa todo desenvolvimento — ouça-se o acorde dodecafônico da morte de Lulu (*ibidem*). Também desaparece a possibilidade de variação harmônica. Pois os intervalos temáticos, que aumentavam ou diminuíam no rastro do desenvolvimento dramático, agora precisam ser mantidos, em razão do caráter de quase *leitmotiv* dos intervalos da série (*idem*, 75 e 77; *VRk*, 35s).

Mas se a dimensão vertical torna-se categoricamente função da condução das vozes, pensada agora, portanto, apenas polifonicamente, e abandonando-se com isso a proibição de consonâncias, surgem então novamente, num retrocesso, consonâncias casuais, consonâncias que também não podem ser legitimadas através de cálculos aritméticos:

Enquanto a dissonância mais aguda, a segunda menor, empregada no livre atonalismo com máximo cuidado, é manejada como se não significasse absolutamente nada (nos coros, por vezes, em prejuízo evidente da composição)⁵¹, acumulam-se cada vez mais quartas e quintas vazias no primeiro plano, as quais trazem inscrita na testa a precariedade da mera produção (Zustandekommen). Nem os atritos, nem os intervalos vazios atendem a uma finalidade da composição: ambos são sacrifícios que a música faz à série. (PhNM, 83)

Timbre

Se, em Wagner, a estática da técnica do *leitmotiv* e do princípio de sequência conduziram à emancipação necessária da instrumentação, dos timbres⁵², tal tendência — ainda que sem o mesmo caráter de necessidade — tem em Schönberg um continuador. Nos precoces *Gurrelieder* e também em *Pelleas* — obras tidas como wagnerianas em razão de sua massa sonora —, o caráter timbrístico instrumental ganha verdadeira significação leitmotívica⁵³. No programa da "melodia de timbres" (*Klangfarbenmelodie*) do Schönberg intermediário, a instrumentação também é introduzida como parâmetro autônomo, como se pode ouvir na terceira das *Peças para Orquestra op. 16*, e na "Musik zum Lichsturm" da *Glückliche Hand op. 18*⁵⁴. Essa função dos timbres caduca na música dodecafônica. Nela a plasticidade dos sons isolados reclama uma "instrumentação construtiva" (*PhNM*, 85). As compactas massas sonoras e os caracteres timbrísticos da tradição wagneriana desintegram-se de novo em instrumentos e

(51) Arnold Schönberg, *op.* 27, n.º. 1, compasso 11, soprano e contralto, e também compasso 15, tenor e baixo.

(52) Adorno, *Versuch über Wagner*, citado segundo *Ges. Schriften*, vol. 13, Frankfurt, 1971, pp. 68ss; V. tb. o estudo de Egon Voss, "Studien zur Instrumentation Richard Wagners", in *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, vol. 24, Regensburg, 1970.

(53) G. Schubert, *Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den Gurreliedern Zu op. 5 und op. 8*, Baden Baden, 1975; V. tb. Alban Berg, *Gurrelieder*, *op. cit.*, pp. 26, 61, 71.

(54) *PhNM*, 86; *VPhM*, 22; V. tb. Pierre Boulez, "Arnold Schönberg", artigo na *Encyclopédie de la Musique*, Fasquelle, 1961, citado segundo Pierre Boulez, *Anhaltspunkte*, Kassel e Munique, 1979, pp. 310s.

grupos de instrumentos isolados⁵⁵. No que diz respeito à instrumentação, o medo das repetições de sons leva ao medo da duplicação dos timbres (*PhNM*, 86), abolindo por fim os timbres enquanto dimensão autônoma. O caráter romântico-tardio da ingenuidade (*Unberührbarkeit*) e espontaneidade (*Frische*) da instrumentação (das quais "se nutre" a imaginação composicional do Schönberg intermediário) passam a ser norma para a elucidação funcional da composição complexa; o timbre torna-se realmente "instrumental"⁵⁶:

(55) G. Schubert, *Schönbergs frühe Instrumentation...*, *op.cit.*

(56) G. Schubert, *op. cit.*

A sonoridade, ainda que muito diferenciada, aproxima-se do que era antes da subjetividade apossar-se dela: mero registro. Ainda uma vez, o primeiro período da música dodecafônica é exemplar: o Quinteto para Instrumentos de Sopra lembra uma partitura de órgão e o fato de ter sido composto justamente para instrumentos de sopra talvez tenha ligação com o propósito do registro. Esta peça não está mais instrumentada de maneira específica, tal como se dava na música de câmara anterior de Schönberg. Também no Terceiro Quarteto são sacrificados todos os timbres que Schönberg havia obtido nas cordas dos dois primeiros. A sonoridade do quarteto se torna integralmente uma função da escrita composicional elevada ao extremo. (PhNM, 86)

Variação e forma

Já foi dito que a técnica dodecafônica tem sua origem no princípio da variação. Foi assinalado também que nos trabalhos de transição para o livre atonalismo não se podia mais falar em tema e variações em sentido próprio; assinalou-se que, em oposição à tradição clássico-classicizante, o tema, a forma musical por excelência, não mais se faz ouvir de maneira manifesta, mas apenas — como um resultado da variação em desenvolvimento — uma sequência densa de variações, através das quais tem-se de inferir intelectualmente um tema como forma latente⁵⁷.

(57) *Bw*, 171s; tb. "Arnold Schönberg (1874-1951)", in *op. cit.*, pp. 207s; *VRk*, 40s.

A série também deve ser entendida como forma latente. Em razão dos modos de variação na composição com doze sons, a série pode soar apenas como variação. Neste sentido, tendo em vista a liberdade das oitavas, tanto faz se um intervalo é ouvido como uma segunda maior para baixo, como sétima menor para cima, como nona maior para baixo, ou com um intervalo ainda maior, abrangendo duas ou mais oitavas⁵⁸. Qual seria o intervalo fundamental, acima mencionado? Tem-se de inferir a série, desde o primeiro compasso, como a forma latente contida nas variações manifestas. As séries devem ser interpretadas como as menores unidades ocultas, "que permitem a construção de uma totalidade integral, constituída por múltiplas relações"⁵⁹.

(58) *PhNM*, 63; H.H. Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg*, Zurique, 1951, p. 35.

(59) "Arnold Schönberg (1874-1951)", in *op. cit.*, p. 207.

Essa teoria molecular é sustentada pelas observações espantosas de Schönberg em "Brahms the Progressive", onde ele assinala a necessidade de que um compositor tenha uma antevisão da construção total já na disposição dos temas⁶⁰. Essa antevisão acha-se perfeitamente camuflada na disposição das séries. Enquanto "pré-formação do material" (*Bw*, 173; *PhNM*, 62), a disposição das séries é, de maneira refinadamente burguesa, assunto privado⁶¹. Tal fato tem consequências de princípio para a idéia de variação. Pois se tudo aquilo que soa é variação (*PhNM*, 61s, 99) — não sendo possível, contudo, objetivar isoladamente um tema —, perdem as variações seu caráter de desenvolvimento e, com isso, o caráter temporal:

*Se tudo aflora de maneira indistinta como variação, se não resta mais um "tema", se toda manifestação musical se determina indistintamente como permutação da série, nada mais se transforma na totalidade da transformação. Tudo permanece como antes e a música dodecafônica se aproxima da forma pré-beethoveniana da variação em reescrituras sem meta, se aproxima da paráfrase. Ela conduz a paralisia (Stillstand) a tendência de toda a história da música européia desde Haydn. Mas também conduz à paralisia a própria composição enquanto tal.*⁶²

Paralisia crítica (*kritische Stillstand*) na harmonia, na melodia e no princípio da variação, além da funcionalização dos timbres, obrigam o desenvolvimento de novos parâmetros que produzam a dinâmica e a coesão interna: daí o desenvolvimento do ritmo. Ele tem por tarefa suprir a carência temática onde a totalidade da variação mostra-se omissa. Mas mesmo nas passagens em que o ritmo ganha caráter de *leitmotiv*, ou, no mínimo, caráter temático (como no Rondó do *Quinteto para Instrumentos de Sopro*) (*PhNM*, 74s; *VRk*, 83), ele não pode compensar a falta de dinâmica e coesão interna. Pois caso as formas seriais sofram variação e o ritmo se mantenha idêntico, então o tradicional encadeamento melódico do ritmo se perde, se desagrega, soando de maneira isolada e arbitrária:

O efeito é parodístico: como se a imaginação (Phantasie) incansável dissesse sempre o mesmo com outras palavras, e tal paródia evidencia o tom da composição como um todo. A paródia se torna tanto mais flagrante quanto mais próximas entre si as várias concretizações melódicas do ritmo temático intencionalmente rígido. (*VRk*, 83)

Ao mesmo tempo, o ritmo temático atomizado desvaloriza a própria série. Pois os sons e intervalos que preenchem o ritmo rígido, sons

(60) Arnold Schönberg, "Brahms the Progressive", in *op. cit.*, pp. 80, 101.

(61) Impõe-se aqui a analogia com o líder carismático de *Wirtschaft und Gesellschaft*, de Max Weber. Por mais que a dominação social também se torne racionalizada e burocratizada internamente, ele continua a necessitar de um comando irracional externo. Cf. H. Marcuse, "Industrialisierung und Kapitalismus im Werk Max Webers", in *Kultur und Gesellschaft* 2, Frankfurt, 1965, p. 121.

(62) *PhNM*, 99; K. Stockhausen, *Texte zur elektronischen...*, *op. cit.*, p. 20.

e intervalos sempre diferentes, tornam-se acidentais. A idéia da música dodecafônica de que tudo aquilo que soa deve ser derivado da série, conduz *ad absurdum* (PhNM, 22).

Como se deve concluir a partir de seu limitado relato, Adorno encara a passagem do livre atonalismo para as primeiras composições dodecafônicas (VPhM, 22) como a inversão da liberdade de composição na não-liberdade, apesar de todas as conseqüências da tendência do material para a "filosofia" da nova música. Se o fio emancipatório era, por meio da tendência do material, a idiosincrasia contra toda naturalidade deste — naturalidade que sempre significou: segunda natureza tornada habitual pela convenção —, tal material conduz novamente, como cânone, como limite imposto por regras, à coerção inquestionável na composição com os doze sons. Exemplo típico da dialética do esclarecimento: o esclarecimento do caráter natural do material musical se inverte, confiando cegamente na integridade da tendência, no mito de leis do material avessas ao esclarecimento, leis objetivas do material:

Do sujeito expressionista sobra a submissão neo-objetiva (neuschlich) à técnica. Ele nega a própria espontaneidade na medida em que projeta sobre a matéria (stoff) histórica as experiências racionais que obteve no processo conflitivo mantido com ela. Das operações que romperam a dominação cega do material sonoro resulta, através do sistema de regras, uma segunda natureza, cega. (PhNM, 68)

Como modo de negação do livre atonalismo, Schönberg aproximou-se muito da idéia de Prosa musical — Adorno fala em música protocolar (*idem*, 44s); nas primeiras peças dodecafônicas, a imediatez da expressão é subjugada às regras da composição (*idem*, 67). Caso se veja a expressão artística como um equilíbrio precário entre o impulso mimético, imediato, e a reflexão construtiva, conceitual (*idem*, 95), então esse estado de equilíbrio seria perturbado na música dodecafônica pela compulsão normativa de derivação de cada nota a partir da série: constelação, como diz Leverkühn. E, no entanto, através da sobredeterminação normativa da necessidade de expressão (VPhM, 30), a obra de arte se fecha à sociedade, ao entendimento conceitual como uma mônada sem janelas: um novo satélite psíquico, proveniente do inconsciente, orbita em torno da sociedade. Assim, "a obra de arte funcional consumada" torna-se "obra de arte consumada desprovida de funcionalidade" (PhNM, 70; gLM, 108).

Experiência artística

Refletindo-se sobre a tendência do material, chega-se à conclusão seguinte: o desenvolvimento aponta inequivocamente para a "obra inte-

gral", cuja forma mais pura e acabada está na idéia da música dodecafônica. A tendência para a total integração de todos os momentos parciais da mimese musical tem de ser interpretada como um crescente *autodomínio* do sujeito burguês⁶³. A tendência é acompanhada de uma abstração progressiva no caráter do procedimento de composição, em cujo estágio final todos os momentos musicais estariam submetidos a uma regra quase matemática (*PhNM*, 112). O fator subjetivo em sentido próprio retira-se da obra manifesta, eleva-se à disposição das séries. Ao mesmo tempo, as formas seriais são derivadas, com rigor próximo ao das leis naturais, da tendência do material. A idiossincrasia contra a repetição de sons não pode ser anulada e, com isso, também não pode ser voluntariamente corrigida. A psique burguesa identifica-se (*gLM*, 109, 114) como um produto da abstração cindido em si mesmo (*PhNM*, 102), com uma parte objetiva, objetivável, logicamente derivada e consistente em si mesma (racionalidade) e uma outra parte latente, também objetiva (embora não objetivável), não mais passível de fundamentação lógica. Impõe-se aqui a analogia com a distinção freudiana entre consciente e inconsciente. A regra latente imposta a si mesmo — para parodiar Wagner⁶⁴ — ganha, como regra normativa, uma significação fatídica; o artista (que segue automaticamente suas idiossincrasias) torna-se — tal como observado há pouco na introdução — um *executor legis naturae* em seu próprio corpo (*PhNM*, 24, 67s). Surge também um componente essencial da ideologia burguesa: a *igualdade de direitos*. Pois se todos os momentos parciais têm de ser igualmente derivados de uma regra latente, são eles, portanto, iguais entre si, todos os momentos — como tem de ser em Adorno — são equidistantes do centro⁶⁵. Mas tal igualdade é também ideologia, pois todos os momentos só são iguais sob uma regra latente. Disso seguem-se duas conseqüências. Por um lado, a atomização do material musical⁶⁶, ou seja, que todos os momentos parciais isolam-se uns dos outros. Nas palavras de Adorno: integração musical engendra desintegração⁶⁷. Por outro lado, a concentração ou focalização de todos os momentos em um centro conduz à *paralisia* (*Stillstand*) da mimese musical. Nos doze sons repousa todo o movimento.

(63) Sobre "obra integral" e "composição integral", Cf. *PhNM*, 55s, 70; "Schwierigkeiten L.", in *op. cit.*, p. 109; tb. *VPhM*, 34; "Klassik, Romantik...", in *op. cit.*, p. 27; "Die Funktion des Kontrapunkts...", in *op. cit.*, p. 79; tb. "Form in der neuen Musik", in *op. cit.*, p. 32; "Wien", in *op. cit.*, pp. 280, 295, 297. Sobre o autodomínio, V. tb. *PhNM*, 67.

(64) *PhNM*, 68; tb. "Versuch über Wagner", *op. cit.*, p. 47.

(65) *PhNM*, 60, 72, 98; V. tb. "Arnold Schönberg (1874-1951)", in *op. cit.*, p. 198; tb. "Form in der neuen Musik", in *op. cit.*, p. 31; ainda *AT*, 156.

(66) *Bw*, 167; *PhNM*, 102, 113; tb. "Versuch über Wagner", *op. cit.*, p. 47; ainda "Vers une Musique Informelle", in *op. cit.*, p. 420.

(67) "Form in der neuen Musik", in *op. cit.*, pp. 26s.

Michael de La Fontaine é doutor em Música e Filosofia pela Universidade de Frankfurt.

Novos Estudos
CEBRAP

Nº 27, julho de 1990
pp. 128-144
