

Filosofia da música e crítica musical em Theodor Adorno

Jorge de Almeida

Professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
da Universidade de São Paulo (USP).

Filosofia da música e crítica musical em Theodor Adorno

O impulso que leva grande parte dos comentadores a enfatizar a importância de Adorno como “filósofo da nova música” parece ser o mesmo que condena a um lugar subalterno e ao olhar indiferente sua atuação como crítico musical. E, no entanto, não há como entender (ou criticar) a filosofia desenvolvida por Adorno sem levar em consideração a origem polêmica de grande parte de suas idéias. Se a filosofia da música não quer ser apenas mais uma “filosofia de alguma coisa”, tem de abandonar a mera citação filológica de textos sobre arte e buscar, na dinâmica histórica dos objetos, seu próprio “teor de verdade”. Nisso reside o interesse das idéias de Adorno sobre música, desenvolvidas não a partir de leituras acuradas dos grandes estetas do passado, mas sim afiadas nos intensos debates dos anos vinte sobre a “verdade” da Nova Música, que demonstravam justamente a impossibilidade de considerações filosóficas genéricas sobre a arte moderna

Palavras-chave: Adorno, Nova música, Schoenberg, expressionismo, filosofia da música, crítica de arte

Music philosophy and musical criticism in Theodor Adorno

The aim of the paper is to show that Adorno's philosophy of music is better understood in close relation with his polemical and critical as well with his philosophical writings. For the ideas of the philosopher are engendered in a process of close scrutiny of its objects that is apt to reveal their own historical dynamics and inherent truth.

Key words: music, criticism, history, truth

A música não deve enfeitar, mas ser verdadeira.

Arnold Schoenberg

Grande parte dos comentadores enfatiza a importância de Adorno como “filósofo da nova música” (passível, portanto, de ser discutido e mesmo recusado em termos puramente teóricos). O impulso que os leva a isso parece ser o mesmo que condena a um lugar subalterno e ao olhar indiferente sua atuação como crítico musical. E, no entanto, não há como entender (ou criticar) a filosofia desenvolvida por Adorno sem levar em consideração a origem polêmica de grande parte de suas idéias. Se a filosofia da música não quer ser apenas mais uma “filosofia de alguma coisa”, tem de abandonar a mera citação filológica de textos sobre arte e buscar, na dinâmica histórica dos objetos, seu próprio “teor de verdade”. Nisso reside o interesse das idéias de Adorno sobre música, desenvolvidas não a partir de leituras acuradas dos grandes estetas do passado, e sim afiadas nos intensos debates dos anos 1920 sobre a “verdade” da Nova Música, que demonstravam justamente a impossibilidade de considerações filosóficas genéricas sobre a arte moderna¹.

O conceito de “Neue Musik”, como qualquer conceito relevante, resiste a tentativas de definição. O termo condensou em suas diferentes acepções, muitas vezes contraditórias, a história da música mais avançada da primeira metade do século XX. Dahlhaus, em um

¹ Este ensaio tem como base o terceiro capítulo de minha tese de doutoramento, “Música e verdade: a estética negativa de Theodor Adorno”, defendida em junho de 2000 no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP).

interessante ensaio sobre o conceito de “Nova Música” como categoria histórica (“*Neue Musik als historische Kategorie*”. Dahlhaus 3, pp. 29-39), ressaltou a fragilidade de seu uso como meio de periodização, uma vez que a referência ao novo – seja na *Ars nova* ou na *Nuove Musiche* – sempre nasceu com o intuito de marcar as diferenças em relação a práticas anteriores. Quando a nova prática também se institucionaliza, há uma nova depuração do conceito ou a utilização de superlativos arrogantes, como “*die neueste Musik*” (“a mais nova música”), logo deixados para trás.

No início do século XX, “*Neue Musik*” era o termo utilizado para contrapor, no contexto da música alemã, as obras de Richard Strauss, Mahler, Zemlinsky, Busoni e Schoenberg aos seguidores neogermânicos da *Zukunftsmusik* wagneriana, que já naquela época era vista por muitos como algo do passado. Em 1925, a revista *Anbruch* publica um volume especial dedicado à comemoração dos “25 anos da Nova Música”. O termo, contudo, adquiriu um significado mais restrito a partir da década expressionista de 1910, passando a se referir especificamente a um “estilo musical da liberdade” desenvolvido ao lado da “nova pintura” e da “nova poesia”, características do movimento. Entre 1919 e 1920, inúmeros artigos discutiam a música do passado recente e as perspectivas do futuro. O famoso ensaio de Paul Bekker sobre a Nova Música já indica a incorporação positiva das diversas soluções apresentadas para a crise das formas tradicionais, enfrentada pelos compositores desde o colapso do tonalismo: “O problema real da nova música consiste em encontrar e estabelecer as leis de uma nova concepção formal” (Bekker 2, p. 105). Nesse sentido, a Nova Música passa a ser vista como aquela que possibilitará o “florescer de uma nova arte” (Bekker 2, p. 118). O termo é contaminado, portanto, por aquela “ardente vontade de renovação” que Adorno havia diagnosticado na cultura alemã, após a queda do Império e o final da Primeira Guerra. Renegando a música wagneriana, esse conceito de Nova Música passa, entretanto, a se contrapor também ao primado da subjetividade e da expressão,

que a maioria dos críticos entendia como características básicas das obras do período expressionista.

Um momento importante para a consolidação desse novo sentido do termo é a fundação, em 1922, da IGNM, uma sociedade internacional destinada ao fomento da “nova música”². O caráter internacional do empreendimento rompe com a referência especificamente alemã do termo, que passa também a ser utilizado em relação às composições de Scriabin, Stravinsky, Vaughan Williams, Bartok, Janacek e Casella. A incorporação de estilos tão diversos faz com que os festivais organizados pela sociedade (como os de Veneza e Donaueschingen) se transformem em palcos para o confronto entre os adeptos de diferentes correntes, todas elas reclamando para si o real significado do conceito.

Em 1923, Hermann Scherchen, então diretor da orquestra do museu de Frankfurt, organiza, com o apoio de Rebner e Hindemith, uma “semana da nova música” na cidade. Adorno escreve dois artigos a respeito – um para a *Zeitschrift für Musik*³ e outro que não chegou a ser publicado (“Kammermusikwoche in Frankfurt” [1923]. GS 20-2, pp. 771-6), ambos criticando a inflação de obras “irreconciliáveis” reunidas no evento. Adorno chega mesmo a cumprimentar o regente pela imparcialidade com que regeu obras de qualidade e intenção tão distintas. Diante de uma pluralidade tão grande de configurações da Nova Música, o próprio sentido do termo é posto em questão:

Não dá para falar em nova música com a mesma presunção com a qual se falava, no florescer do Expressionismo literário e pictórico, de nova poesia e nova pintura. A novidade dos procedimentos artísticos de comunicação não diz nada sobre o valor do que é comunicado, e o nome coletivo “nova música” significa tão somente, na verdade, que

² Sobre a organização e as atividades da sociedade, ver Stuckenschmidt 14, pp. 229-32.

³ Adorno 1, “Kritiken” (1923). GS 19, pp. 24-31. As citações de Adorno se referem aos *Gesammelte Schriften* (GS) publicados entre 1971 e 1986 pela editora Suhrkamp.

as obras nele acolhidas foram compostas há pouco tempo. (Adorno I. GS 19, p. 24)

A questão do valor das obras havia sido deixada em segundo plano em favor de uma escolha representativa dos diversos caminhos encontrados para superar as dificuldades de estruturação da forma, após a queda definitiva do tonalismo como princípio organizador.

A multiplicidade de soluções individuais se apresenta, entretanto, como uma batalha pela imposição de novos estilos. O panorama musical da década de 1920, em uma analogia com o desenvolvimento social, será marcado pela inflação e pela posterior estabilização de diversos estilos, o que levou Schoenberg a comentar, retrospectivamente, que

durante esse período todo ano um novo tipo de música era criado, enquanto o do ano anterior entrava em colapso. Começou com os músicos europeus imitando o jazz americano, depois veio a “música maquinal”, a *Neue Sachlichkeit*, a *Gebrauchsmusik*, a *Spielmusik* e, finalmente, o neoclassicismo. (Schoenberg 13, p. 52)

No entanto, ao contrário do que se possa pensar, a música da primeira metade da década de 1920 não abandonou inteiramente as conquistas harmônicas das décadas anteriores. A Nova Música como um todo se ateu aos princípios da modulação constante, do cromatismo e da renúncia às cadências tradicionais. No verbete que escreveu em 1942 sobre o tema, Adorno ressalta: “O traço mais evidente da ruptura é a emancipação da dissonância, que pode ser observada desde o início em todas as escolas da nova música e que permanece ainda mesmo onde se proclama *l'ordre après le désordre*” (Adorno I. GS 18, p. 80). Apenas no final da década, o retorno ao tonalismo passa a ser seriamente defendido, tanto pelos adeptos de um neoclassicismo radicalizado quanto pelos defensores de uma simplificação capaz de reaproximar a música das massas, com intenção política.

Nos anos 1920, entretanto, a dissonância se estabelecia como norma, não apenas no interior das obras, mas também no confronto entre os diversos grupos. A referência de Adorno ao “restabelecimento da ordem”, uma clara alusão ao poder crescente do neoclassicismo, também remete a outra qualidade comum a todos os estilos da época: a tentativa de superar a “anarquia” da liberdade formal, difundida na década anterior. Por isso Adorno discute, em sua crítica da semana de 1923, a impossibilidade de estabelecer uma continuidade entre a “nova música” expressionista e a “nova música” que se apresentava sob a batuta de Scherchen. Mas também aqui a postura teórica de Adorno tem um caráter polêmico, pois já é consequência da percepção de um movimento geral das correntes da nova música em direção ao estabelecimento de parâmetros estilísticos capazes de servir como novos guias para a estruturação prévia da obra.

As obras apresentadas na semana de 1923 sugeriam que o rompimento com o expressionismo deveria ser total, pois só assim seria possível reatar os vínculos perdidos, tanto os intra-estéticos quanto os sociais – por isso a defesa do retorno à objetividade, à música comunitária, ao jogo, às formas pré-clássicas e “populares”, todas unidas pela revalorização teórica do “achado” melódico. Um a um esses traços são percebidos por Adorno nas várias peças apresentadas: o *Concerto Grosso* de Krenek; o *Andante religioso* de Windt; a *Sonata para cello e piano* de Jemnitz; o *Quinteto para sopros op. 24* de Hindemith; o *Primeiro Quarteto* de Weill; e, especialmente, a *História do soldado* de Stravinsky. O que está em jogo não é apenas, como interpreta Sziborsky, uma redefinição do termo em função da perda geral da obrigatoriedade e do caráter vinculante [*Verbindlichkeit*] dos estilos (Sziborsky 15, p. 30), mas a própria avaliação do real legado (e dos possíveis frutos) da música do período expressionista de Schoenberg, que, entretanto, não podia ser reduzida apenas às conquistas harmônicas de obras como *Pierrot Lunaire* e *Erwartung*.

Por isso, Adorno critica o programa do evento, provavelmente escrito pelo próprio Scherchen, que afirmava ser a “atonalidade”

o traço estilístico fundamental da Nova Música. Ora, assumir isso significaria atribuir como “estilo” uma característica que de modo algum podia ser pensada isoladamente, para além de sua real configuração na obra, ou seja, para além da resolução dos problemas formais que a emancipação da dissonância, um processo histórico e não uma atitude teórica, exigia de cada obra concreta. Assim, Adorno ressalta a insuficiência dessa postura, que, no calor do embate entre tantas obras “irreconciliáveis”, sem dúvida tinha a intenção de apaziguar as diferenças, colocando o critério de julgamento do valor das obras em um ponto onde não havia nada a ser julgado:

A marca estilística que parece provir da maioria dos trabalhos, a *atonalidade*, ou melhor, a renúncia à constante relação tonal da progressão harmônica, é um conceito fraco e arbitrariamente escolhido, que em Schoenberg e Hindemith, em Bartok e Jarnach, em Krenek e Stravinsky corresponde a uma realidade musical em cada caso diferente e que, portanto, tem um sentido, tanto técnico quanto estilístico, em constante mutação. (Adorno I. GS 19, p. 25)

A crise do tonalismo como princípio de estruturação formal da música romântica tem como contraponto necessário a perspectiva de uma maior liberdade de expressão do Eu, um desejo que se cristalizou na busca de um “estilo musical da liberdade”. O termo *Musikstil der Freiheit*, cunhado por Alois Hába, compositor tcheco que desenvolveu a música de quartos de tom a partir da nova estética de Busoni, traz em si o paradoxo que conduzirá à superação da “liberdade” expressionista por uma nova ordem. Como conciliar a liberdade nascida do desenraizamento dos compromissos de estilos com o desejo de fazer dela um estilo? Esse paradoxo havia se tornado um ponto central no debate sobre a morte do expressionismo (não apenas na música), já nos primeiros anos após o fim da Primeira Guerra. O primado da expressão livre e imediata muitas vezes des-

prezava qualquer necessidade musical, impondo-se nem que fosse na marra, como mostram as indicações de uma obra de Rudi Stephan, jovem compositor expressionista que morreu durante a Primeira Guerra: “*Ausdruck! zart! hervortreten! grösster Ausdruck! sehr ausdrucksvoll! wärmster Ausdruck!*”. Isso reforça o interesse de Schoenberg em subordinar o desejo de expressão dos estados da alma a um rigor construtivo que garantisse a unidade da obra, sem transformá-la em mera justaposição de partes inteiramente independentes (e este será um ponto crucial da oposição entre Schoenberg e Stravinsky, discutida por Adorno na *Filosofia da nova música*).

Preocupado em estabelecer a relação entre o princípio da atonalidade e a organização da forma, Adorno tem o cuidado de se referir a uma definição do termo “atonalismo” que leve em conta o todo da obra: “A mais feliz, quer dizer, a mais legitimada pela atualidade histórica parece ser a definição de Westphal, que chama de atonal a harmonia ‘sem funções’” (Adorno I. GS 18, p. 94). Nesse sentido, a harmonia atonal não se confundiria com a mera utilização de dissonâncias (que, como vimos, era uma característica de todas as peças da semana dedicada à Nova Música), nem poderia ser ressaltada como um “traço estilístico”, como pretendia Scherchen. As diferenças começam a ficar claras, e mesmo anos depois Adorno ainda se esforça em frisá-las:

A harmonia de Stravinsky é freqüentemente dissonante, mas quase nunca atonal: as dissonâncias ou são sons formadores de acordes, consonantes ou dissonantes, em sua maioria acordes de passagem a uma tonalidade determinada, que entretanto nunca entra em cena enquanto tal; ou são notas intencionalmente “falsas”, substitutas para as “corretas”, que são sempre preenchidas. (Adorno I. GS 18, p. 57)

Nem o atonalismo nem a emancipação da dissonância eram defendidos por Schoenberg como “traços estilísticos”. O grande mestre da nova geração, que havia tirado todas as conseqüências do desen-

raizamento dos compromissos de estilo, havia se vacinado contra a pretensão de estabelecer, ou mesmo ensinar⁴, um “estilo” qualquer. O “estilo musical da liberdade” nascia sob o signo do necessário paricídio, tema caro aos poetas e dramaturgos expressionistas.

Contudo, não era apenas Schoenberg quem atacava a submissão do sentido da obra singular a um estilo pensado de antemão. Essa idéia fazia parte da própria afirmação da novidade do expressionismo, que se opunha, assim, à grande tradição da história da arte germânica. Kurt Pinthus, por exemplo, deixava claro que qualquer reflexão sobre a pintura e a poesia das décadas de 1900 e 1910 precisaria romper com os métodos da *Geisteswissenschaft* e com a continuidade de estilos pregada pela visão historicista da cultura. No prefácio à primeira edição do *Crepúsculo da humanidade*, de 1919, Pinthus escreve:

As ciências do espírito do moribundo século XIX – transportando irresponsavelmente as leis das ciências naturais aos acontecimentos espirituais – se contentavam em constatar esquematicamente, por meio dos princípios históricos de seus desenvolvimentos e influências, apenas o estar ao lado e o estar antes ou depois da arte; via-se de modo causal, vertical. (Pinthus 7, p. 22)

As contradições que afloram no debate sobre o envelhecimento da abordagem histórico-estilística afetam também a musicologia alemã, que desde a virada do século discute se deve continuar a ser vista como uma ciência do espírito ou se aliar, em pesquisas de acústica e física, às ciências naturais. Nesse contexto, os defensores da visão histórica ressaltam a impossibilidade de pensar o estilo como percepção analítica dos traços individuais de cada compositor. Guido Adler e Hugo Riemann, por exemplo, argumentavam que a característica não concei-

⁴ “Pois jamais ensinei a um estudante ‘um estilo’, ou seja, as particularidades técnicas de um compositor específico degradada a truques, os quais para o mestre em questão devem ter sido a solução de um problema torturante” (Schoenberg 13, p. 384).

tual da música impunha a necessidade de estudar a questão do estilo a partir de uma perspectiva dupla: como “expressão da vida espiritual de uma época” e, ao mesmo tempo, “solução de um problema puramente musical” (ver Potter 8, p. 169). A percepção da autonomia da evolução dos problemas musicais só ganha sentido na referência ao desenvolvimento da “vida espiritual” como um todo. Então, a dialética entre o estilo de época e o estilo individual não se resolveria na obra de arte singular, mas no “senso formal” que a configuraria, superando a contradição romântica entre a pretensão de universalidade e a ênfase subjetiva da criação artística. Assim, mesmo o rompimento com o tonalismo e a implosão das formas tradicionais podiam ser pensados, em termos da ciência do espírito, como movimentos internos de superação de estilos anteriores em direção a uma nova estabilidade, condição necessária para a própria possibilidade de audição musical.

Outro sintoma da percepção do “crescente desenraizamento dos compromissos de estilo” é o lamento da estética de Alois Riegl acerca do enfraquecimento, na arte do final do século XIX, da “vontade artística”. O conceito de *Kunstwollen*, cunhado por Riegl, não deve ser lido em uma chave psicologizante, como talvez o nome possa sugerir. Refere-se, antes, ao impulso que une forma e conteúdo no interior de cada obra singular, estabelecendo, na autonomia da obra de arte, sua relação com o estilo geral da época (cf. Riegl 15). A determinação da “vontade artística” possibilita reconhecer, no caleidoscópio das diferentes manifestações artísticas de uma cultura, um fundamento último no princípio de organização formal das obras de arte, independentemente de qualquer fator externo ou prático. Assim, a história dos estilos podia ser entendida como uma constante superação dos parâmetros concebidos pela “vontade artística” de cada época, sem que se possa estabelecer uma hierarquia de valor entre estilos de épocas diferentes. Como os “conceitos fundamentais” de Wölfflin, o conceito de “vontade artística” também é estabelecido *a priori*, como ferramenta para a investigação, na singularidade das obras de arte, da unidade do estilo histórico que ali se configura.

Diante da diversidade de formas e intenções artísticas dos movimentos no início do século XX, a impossibilidade de pensar essa unidade da “vontade artística” torna questionável a aplicação do método universalizante de Riegl e Wölfflin. Esse é um dos pontos centrais da crítica que Adorno, em 1930, dirige a um livro de Lotte Kallenbach-Greller, intitulado sugestivamente *Geistige und tonale Grundlagen der modernen Musik im Spiegel der Gegenwart und Vergangenheit* [Fundamentos espirituais e tonais da música moderna na perspectiva do presente e do passado]. Diante do panorama aparentemente caótico da música moderna, a autora afirmava que ainda seria possível estabelecer a sua unidade como um estilo, pela identificação da “vontade artística” comum que permearia a obra dos grandes compositores da época. O título da resenha de Adorno é irônico: “O que quer a nova música?” (Adorno I. GS 19, p. 346). O autor questiona, com argumentos históricos, a validade filosófica da abordagem, “pois o método do livro deriva daquela ‘história do espírito’ no sentido diltheiano, cuja validade filosófica desapareceu, em uma analogia trágica com os trabalhos de história da literatura de Strich e os de história da arte de Wölfflin” (p. 346). A inadequação do método das ciências do espírito (a perda de sua “validade filosófica”) deve-se sobretudo às modificações do objeto, não ao desenvolvimento de novas metodologias para o estudo acadêmico da história da arte. Diante das contradições da arte moderna, o problema da atribuição de categorias universais às obras de arte singulares torna-se uma questão essencial a ser enfrentada por qualquer reflexão relevante, em virtude do rompimento com a noção tradicional de estilo, que havia garantido aos filósofos dos séculos XVIII e XIX a possibilidade de dizer algo sobre arte, como lembrará Adorno, anos mais tarde, na *Teoria estética*.

O acesso às obras pelo conceito de estilo não daria conta, portanto, dos problemas realmente relevantes para a interpretação e o julgamento da “essência” da obra: “A crítica do estilo só é possível em conexão com a crítica da essência” (Adorno I. GS 19, p. 25). O que

seja esta “essência” e o modo como ela pode ser apreendida e julgada a partir da análise da peça, são coisas que só ficam claras nas críticas de obras individuais – ou seja, na avaliação das respostas ao problema geral de como equacionar a parte e o todo sem os parâmetros tradicionais que antes regiam a composição. A perda da *Verbindlichkeit* dos estilos gera a necessidade da crítica imanente das obras de arte. Não há mais padrões externos aos quais recorrer para avaliar a beleza ou correção de uma obra. O estudo atento de uma peça, antes realizado apenas com o objetivo de reconhecer as características essenciais de determinado estilo em sua configuração particular, agora torna-se pressuposto da própria possibilidade de sua recepção. Ao mesmo tempo, a solução apresentada por cada obra é veraz⁵ somente quando consegue superar a mera enunciação individual por meio do rigor e da necessidade de disposição formal. Está exposta a contradição historicamente configurada no expressionismo, a qual Adorno havia percebido em seus primeiros textos: o momento em que a crítica se vê impossibilitada de referir a obra singular a um estilo universal corresponde também à pretensão do Eu individual de postular, na própria obra, uma “verdade” universalmente reconhecível, para além, entretanto, de qualquer julgamento ou recepção. A essência se aproxima, assim, do princípio schoenberguiano da *Stimmigkeit*, que poderíamos traduzir, não sem alguma perda, por “consistência”.

Somente no interior do debate sobre os rumos da Nova Música é que se pode entender o célebre lema de Schoenberg, que se tornará um dos fundamentos da filosofia da música de Adorno: “A música não deve enfeitar, mas ser verdadeira”. No contexto da ruptura com o primado da expressão, os adeptos da Nova Objetividade e

⁵ Lucia Szioborsky foi a primeira a discutir esses primeiros textos críticos de Adorno. Porém, como está interessada mais na gênese das categorias adornianas do que no debate efetivo que ocorria na época, acaba perdendo o chão histórico e musical que dá sentido à evolução dos conceitos. Ver Szioborsky 15, primeira parte.

os herdeiros da tradição expressionista davam um sentido completamente distinto a essa desejada “verdade” musical e artística. A frase de Schoenberg, salvo engano, jamais foi escrita pelo compositor, embora fosse um tema recorrente em suas aulas. Entrou para a posteridade no relato de seu aluno Karl Linke, publicado no livro editado pelos discípulos de Schoenberg em homenagem ao mestre, em 1912. O contexto em que a frase foi dita é importante para evitar que ela seja tratada como mero enfeite, ou seja, como princípio teórico abstrato do pensamento de Schoenberg, e não como expressão da necessidade de discutir problemas cruciais presentes no debate musical da época. Por isso, reproduzimos aqui um trecho do bem-humorado relato de Linke:

Certa vez, levei para uma aula uma canção de que eu gostava muito, porque ela me parecia extremamente difícil. Quando Schoenberg a leu, perguntou-me: “O senhor realmente a imaginou de modo tão complicado?”. Diante de uma questão como essa, um aluno sempre responde sim, lisonjeado. Mas Schoenberg não parou por aí: “Quero dizer, seu primeiro achado [*Einfall*] trazia claramente, em si, tamanha complexidade na forma de acompanhamento?”. Diante de uma questão como essa, um aluno nem sempre responde sim, porque sente que está sendo posto à prova. Tentei me lembrar da primeira idéia que tive, mas Schoenberg, fortalecido pela minha incerteza, continuou: “O senhor não adicionou essa figura posteriormente, apenas para vestir o esqueleto harmônico, da mesma forma como se colam fachadas na parede dos edifícios?”. Agora ele tinha me pegado. Estava claro que a idéia era apenas harmônica, não podia ser tomada como um impulso gerador de movimento. “Veja, disse ele, acompanhe a canção harmonicamente. Ela parecerá primitiva, mas será mais autêntica que a sua. Porque o que temos aqui é um enfeite. Aqui estão invenções a três vozes, enfeitadas com um linha melódica. *A música, porém, não deve enfeitar, mas ser verdadeira.* [...] Nada deve se apresentar a você como difícil. O que o senhor compõe deve ser tão óbvio para você mesmo

quanto suas mãos e luvas. Até que isso aconteça, não se deve nem mesmo colocar a idéia no papel”⁶.

O princípio da consistência interna, da *Stimmigkeit* da obra, é a chave, portanto, para a compreensão dessa frase tantas vezes citada por Adorno. O relato de Linke levanta várias questões interessantes, que tocam em pontos cruciais da obra de Schoenberg e de sua participação no debate expressionista: o reconhecimento da perda de vínculos com os esquemas formais da tradição (subentendida na possibilidade de um aluno configurar a forma adequada à sua idéia); os limites da liberdade do compositor (e do artista em geral) diante da necessidade da obra; a imanência dessa necessidade; a interiorização do *Formgefühl* (senso formal), tanto na composição quanto na audição; a renúncia e a crítica ao ornamento; o princípio da máxima economia; a dialética entre compreensibilidade harmônica e auditiva; e, finalmente, o valor ético da verdade exposta concretamente nas obras.

É preciso atentar, antes de mais nada, para o significado que Schoenberg atribui à “idéia”. Ela não se confunde simplesmente com o *Einfall*, o achado melódico que a estética de Pfitzner exaltava, na época, como o aspecto essencial da música. Com intenção polêmica, Schoenberg recusa tanto essas tentativas de glorificação romântica da melodia quanto a identificação da “idéia” com um elemento básico de construção, a partir do qual o todo seria construído: “Em seu sentido mais comum, o termo idéia é usado como um sinônimo para tema, melodia, frase ou motivo. De minha parte, considero a totalidade de uma peça como a idéia: a idéia que o criador desejou apresentar” (Schoenberg 13, pp. 122-3). Isso explica por que Schoenberg aconselha seu aluno a só colocá-la no papel quando ela estiver completa, ou seja, quando ela

⁶ Depoimento de Karl Linke, reproduzido em Reich 9, pp. 35-6. A tradução completa do livro dedicado a Schoenberg, cujo exemplar original é hoje uma raridade, encontra-se em W. Frisch, *Schoenberg and his world*. Nova Jersey. Princeton UP, 1999.

estiver configurada enquanto idéia. Nesse sentido, não se deve entender a *Stimmigkeit* da obra meramente como uma realização concreta e posterior de uma idéia apenas pensada; afinal, a própria referência à “totalidade de uma peça” envolve necessariamente a determinação de sua estrutura e consistência. Por isso, a interpretação dada por Paddison ao conceito de *Stimmigkeit* peca não só pela falta de “senso dialético” (o que é um problema grave quando se tem como objeto a obra de Adorno), mas também por uma leitura equivocada do conceito no próprio Schoenberg. “Verdade”, nesse contexto, seria para Paddison

a consistência pela qual a “idéia” ou seja “o conceito” da obra, em termos puramente musicais, é realizada por meio da estrutura técnica da obra. Essa noção de verdade da obra corresponde à definição filosófica tradicional de verdade como “identidade do conceito com o objeto da cognição”. Isso é o que se chama teoria da identidade: $A = A$. (Paddison 6, p. 60)

Para fazer justiça ao texto de Adorno, a “consistência” deve ser pensada, ela mesma, como sujeita à determinação histórica. Isso fica claro quando Schoenberg mostra que o reconhecimento da historicidade dos meios é, ao mesmo tempo, um pressuposto e um novo problema a ser pensado para a “verdade” de uma obra. “Não há nenhuma razão na física ou na estética que possa forçar um músico a usar a tonalidade para representar sua idéia. A única questão é se é possível obter unidade formal e auto-suficiência sem utilizar a tonalidade” (Schoenberg 13, p. 262). Uma análise do *Pierrot Lunaire* pode mostrar como a renúncia aos princípios tonais de estruturação conduzem a uma diferente organização da forma. Em cada uma das peças da obra, a forma era “animada” (nas palavras de Adorno) por um diferente elemento de coesão, sem que até mesmo a unidade do ciclo como um todo tenha sido negligenciada. A pluralidade de gêneros formais não significa, portanto, uma falha de consistência, pois em cada peça a realização da forma se justifica por si mesma, não pela mera aceitação de um esquema formal previamente dado.

Nesse ponto, a noção de “verdade” remete mais uma vez ao debate expressionista sobre o “desenraizamento dos compromissos de estilo”. A recusa aos esquemas tradicionais marca uma nova atitude diante da forma, não apenas na música. É o que afirma Kandinsky:

A questão da forma transforma-se na seguinte questão: qual forma devo utilizar nesse caso para conseguir a expressão necessária de minha vivência interior? A resposta é, em determinado caso, sempre cientificamente precisa e absoluta e, em outros casos relativa. Ou seja, uma forma que é a melhor em um caso pode ser a pior em outro: tudo depende da necessidade interna, a única coisa que pode tornar correta uma forma. (Kandinsky 5, p. 162)

Essa “necessidade interna”, “consistência” ou “coerência” aponta para critérios objetivos na determinação da forma que molda a expressão subjetiva. A seriedade na resposta ao que a obra exige é uma atitude que tem repercussões tanto políticas quanto morais, e que está sempre presente nos debates da época: Kandinsky fala em forma “correta”; Adolf Loos ataca o ornamento como crime; Karl Kraus defende uma “linguagem purificada”; Schoenberg insiste na busca da “verdade”.

O correlato disso é uma discussão sobre a liberdade do artista criador diante das exigências formais da obra. A liberdade absoluta conseguida com o rompimento da obrigatoriedade dos estilos revertia em seu contrário, justamente para realizar o que havia prometido. Diante da ausência de normas e convenções a serem seguidas, a própria necessidade de evitá-las criava um extenso cânone do que não era permitido, limitando as possibilidades de escolha, no momento em que esta se afirmava plenamente como primado da subjetividade. Não é por acaso que os versos de George se tornaram o mote de Kandinsky, Schoenberg e seus alunos: “*Höchste Strenge ist zugleich höchste Freiheit*” – o maior rigor é, ao mesmo tempo, a maior liberdade.

Esse tema já estava presente nos debates musicais do almanaque *Blaue Reiter*. Em um interessante artigo intitulado “Sobre a anarquia

na música”, Thomas von Hartmann apresenta o problema de maneira diversa. Começa retomando a palavra de ordem do expressionismo: “Não existem mais leis externas. Tudo é permitido, desde que não seja recusada pela voz interior”⁷. Porém, assim como nas visões de Kandinsky e Schoenberg, a liberdade recém-conquistada deve ser regulada por uma “necessidade interna”, tanto da expressão do artista como da obra em si: “E assim, na arte em geral e na música em particular, todo meio gerado da necessidade interna é correto”. Logo em seguida, esse princípio passa a constituir o próprio fundamento da beleza artística: “A correspondência dos meios de expressão com a necessidade interna é a essência da beleza de uma obra”. Hartman pretende não apenas estabelecer uma axioma teórico: essa definição de beleza é, antes de mais nada, uma tentativa de conciliar a objetividade da forma com a escolha subjetiva dos meios. No caso da música, o debate está vinculado não apenas ao atonalismo, mas também à própria ruptura com o temperamento. Mesmo que todo acorde e qualquer seqüência de sons sejam possíveis, sua utilização depende do todo que lhe dá sentido, e também do efeito desejado, em relação ao conteúdo a ser expresso pelo sujeito. Hartmann ressalta, então, as enormes conseqüências disso para a estética filosófica: “Aqui está o grande futuro da vindoura teoria da música e também das outras artes, que não pregarão o seco ‘deves’ e ‘não debes’, mas dirá: ‘nesse caso debes usar esse, aquele ou aquele outro meio’”. Por isso, o mero uso dos novos meios não é suficiente para definir a atualidade e o valor de uma obra – um argumento retomado por Adorno em relação ao atonalismo. Portanto, quando Hartmann afirma que “a utilização de novos meios não é de nenhum modo um critério suficiente do valor artístico”, aproxima-se do ideário de Schoenberg, mas radicaliza a crítica da impossibilidade da regra universal ao defender, paradoxalmente, o princípio da anarquia: “O princípio da anarquia na música deve ser bem recebido. Somente esse princípio pode nos guiar para o futuro resplandecente, para o novo renascimento”.

⁷ Hartmann 4, p. 88. As citações de todo o parágrafo referem-se a esse texto.

A atitude de Schoenberg diante dessa “anarquia” é ambígua. Por um lado, ele critica, em favor de um conhecimento profundo do material e da técnica, as teorias que simplesmente postulam normas, sem referência aos problemas enfrentados pelas obras concretas: “Ao diabo com todas essas teorias, se elas ainda só servem para prescrever regras ao desenvolvimento da arte” (Schoenberg 12, p. 4). Por outro lado, a anarquia é anulada na mais rigorosa exigência de *Stimmigkeit* na obra. O reconhecimento do caráter histórico da teoria musical não pode conviver com a determinação a-histórica de “leis” da composição ou da harmonia, nem com a abstração da estética normativa. “A estética não prescreve leis da beleza, e sim tenta derivá-las de sua disponibilidade nas obras, mediante seus efeitos” (Schoenberg 12, p. 3). Se o belo tem de ser derivado da obra, é porque está lá, ou seja, depende de sua forma, no melhor sentido hanslickiano. Isso torna necessário justificar, em termos técnicos, o juízo de gosto. Não basta mais ficar atento apenas aos efeitos: apesar de constituírem o caminho para a recepção sensível da forma, eles não são suficientes para o julgamento de seu valor e sua beleza. As obras passam a ser julgadas pelo critério da *Stimmigkeit*, sua consistência interna, como verdadeiras ou falsas.

Isso explica a tensão que perpassa os *Lieder op. 15* de Schoenberg, sobre poemas de Stefan George. Enquanto para George o rigor poético postulava a última instância de harmonia entre a parte e o todo, para Schoenberg essa harmonia deveria ser conseguida com a renúncia a todo elemento externo e a todo desenvolvimento não necessário. Adorno retoma o lema de Schoenberg, em 1963, ao comentar esse ciclo de canções:

Que a música “não deve enfeitar, mas ser verdadeira”; a renúncia ao ideal de beleza harmonizante, em suma, o que unia Schoenberg a Karl Kraus e Adolf Loos, é apontado contra a esfera do ornamento *Jugendstil*, à qual George, já apenas com os enfeites de Melchior Lechter para seus livros, permaneceu fiel até o fim. (Adorno 1. GS 18, p. 418)

O conceito de *Stimmigkeit*, portanto, cristaliza na teoria uma prática compositiva que se apegava à máxima economia para garantir a manutenção da organicidade da forma. Assim, até mesmo a renúncia aos meios tradicionais era legitimada pela configuração interna da obra:

Não posso dar uma única razão física para justificar a exclusão dos acordes consonantes, mas posso dar uma razão artística, muito mais decisiva. É de fato uma questão de economia [...] os acordes consonantes soam vazios e secos em meio àqueles que contêm muitos tons. (Schoenberg 13, p. 263)

Na peça de Linke, ocorria justamente o contrário: havia uma inconsistência entre o acompanhamento polifônico complexo e a simplicidade do “achado” melódico. Por isso, Schoenberg o critica como uma “fachada” artificialmente colocada como enfeite. Um acompanhamento harmônico soaria mais primitivo, mas constituiria a solução verdadeira para o problema da configuração formal daquela peça específica.

Então, o que é que constituiria a solução para o problema da filosofia tradicional da música, uma vez que não seria mais possível, diante das obras modernas (para não falar nas de vanguarda, que colocam em questão a própria noção de obra), lançar mão de conceitos genéricos de estilo ou discussões abstratas sobre conceitos vazios? A resposta, que Adorno encontrará ao redigir sua *Filosofia da nova música*, nas décadas de 1930 e 1940, recupera o sentido da frase de Schoenberg para além das intenções do compositor:

A idéia das obras e de sua conexão deve ser construída filosoficamente, ainda que à custa de fazê-lo às vezes mais além do que se realiza na obra de arte. [...]. Trata-se de um procedimento imanente: a *Stimmigkeit* dos fenômenos, num sentido que se desenvolve somente no exame do próprio fenômeno, converte-se em garantia de sua verdade e em estímulo à sua falta de verdade. (Adorno 1, GS 12, p. 34)

Para superar a má abstração dos conceitos de estilo e das considerações ontológicas sobre a música, que menosprezam qualquer consideração sobre a obra singular e a história das formas, a filosofia da música tem necessariamente de se realizar como crítica imanente, fundamento de qualquer reflexão sobre a verdade das formações artísticas, como sempre ressalta Adorno. No entanto, essa crítica não pode, em função da própria interpretação do “teor de verdade” das obras que discute, assumir uma posição externa ao debate, como já ficava claro para o jovem Adorno diante dos dilemas da Nova Música. Quem ataca “sua abordagem apaixonadamente subjetiva” (Paddison 6, p. 205) ou reclama por ele “gostar de uns e não gostar de outros” (Witkin 16, p. 83), ou mesmo quem o reconhece como defensor da música de Schoenberg, lamentando sua “imparcialidade” no julgamento do *jazz* e de Stravinsky (Sandner 11, p. 127), esquece que para Adorno a crítica deve não apenas julgar, mas tomar partido. Um ano antes de sua morte, em uma coletânea de artigos escritos desde 1922 sobre Hindemith, Adorno reconhece essa postura como sendo uma característica fundamental de sua obra: “O autor, jamais imparcial em assuntos de arte [...]” (Adorno 1. GS 17, p. 240). O tema aparece também em uma palestra sobre a crítica musical:

A crítica tem de julgar. Há uma frase de Benjamin que diz que o crítico deve tomar partido na luta das escolas, e não meramente se esconder no ponto de vista da objetividade acima da controvérsia sobre o tema, ou, na expressão de Hegel, apenas ter a pretensão de estar acima da coisa porque na verdade não se está na coisa. A verdade à qual a crítica serve, a verdade que se desdobra no tempo, da qual eu estou falando, é alcançada apenas pela tomada de partido no tempo. (Adorno 1. GS 19, p. 582)

As citações de Benjamin e Hegel não devem ser tomadas aqui como “axiomas metodológicos” que Adorno simplesmente teria seguido em seus artigos, mas como expressões análogas de um lema antigo, aprendido com a experiência efetiva da crítica e da compo-

sição musical. Um lema que, assim como o original, Adorno talvez nunca tenha escrito, mas que permanece como uma das maiores lições para quem quiser entender o sentido atual de sua filosofia da música: “a crítica não deve enfeitar, mas ser verdadeira”.

Bibliografia

1. ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften* (GS). Frankfurt: Suhrkamp, 1971-1986.
2. BEKKER, P. “Neue Musik”. In: *Neue Musik*. Stuttgart: DVA, 1923.
3. DAHLHAUS, C. “Neue Musik als historische Kategorie”. In: *Schoenberg und Andere*. Mainz: Schott, 1978.
4. HARTMANN, Th. v. “Über Anarchie in der Musik”. In: KANDINSKY e MARC. *Der blaue Reiter*. Munique: Piper, 1989.
5. KANDINSKY, V. “Über die Formfrage”. In: Kandinsky e Marc, *Der Blaue Reiter*. Munique: Piper, 1989.
6. PADDISON. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
7. PINTHUS, K. *Menschheitsdämmerung*. Hamburgo: Rowohlt, 1982.
8. POTTER, P. *Most german of the arts*. New Haven: Yale UP, 1998.
9. REICH, W. *Arnold Schoenberg*. Munique: DTV, 1974.
10. RIEGL, A. *Gesammelte Aufsätze*. Augsburg: Filser, 1929.
11. SANDNER, W. “Populärmusik als somatisches Stimulans”. In: KOLLERITSCH, (org.) *Adorno und die Musik*. Graz: Universal, 1979.
12. SCHOENBERG, A. *Harmonielehre*. Viena: Universal, 1963.
13. ———. *Style and Idea*. Berkeley: University of California Press, 1985.
14. STUCKENSCHMIDT, H. H. *Neue Musik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1951.
15. SZIBORSKY, L. *Adornos Musikphilosophie*. Munique: Wilhelm Fink, 1979.
16. WITKIN, R. *Adorno on Music*. Nova York: Routledge, 1998.