

A música atonal livre de Berg como modelo de *Musique Informelle*

IGOR BAGGIO

IA-UNESP (igor_baggio@hotmail.com)

Ⓞ ensaio de Adorno *Descobertas composicionais de Berg*, que originalmente fora apresentado no rádio em 1961, pode ser visto como uma continuação da reflexão presente em *Vers une musique informelle*, que fora apresentado em forma de conferência na edição desse mesmo ano dos cursos de verão de Darmstadt. Em comparação com este último, o texto sobre Berg é pouco comentado, não obstante trazer aspectos fundamentais da célebre conferência de Darmstadt para um terreno um pouco mais concreto ao se referir a obras específicas de Berg como modelos precursores da ideia de música informal. Isso tendo em vista claramente uma elaboração mais explícita de alguns pontos que na conferência podem parecer ter sido tratados de uma maneira mais distanciada da realidade composicional.

Seguindo a orientação mais geral de *Vers une musique informelle*, o ponto de partida para o texto em questão sobre Berg é a constatação de uma tendência à mudança na situação da composição de vanguarda no início da década de 60, uma mudança que podemos dizer vinha tomando forma já há alguns anos frente ao programa mais estrito do serialismo integral, elaborado no período que se seguira imediatamente à Segunda Guerra. Dito de outra maneira, tratava-se inicialmente da constatação do esgotamento da fase de apropriação do legado weberniano que levara ao chamado estilo pontilhista, ou *punktueller Musik* nas palavras de Stockhausen, em obras como a *Sonata para dois pianos op. 1* de Goyvaerts, *Structures Ia* de Boulez ou ainda *Punkte* do mesmo Stockhausen; um estilo no interior do qual Adorno já havia diagnosticado a tendência à perda de tensão estética com a racionalidade da realidade empírica, à falta de um sentido formal musical imanente e à estatização musical tributária da carência de articulação de relações dialéticas entre os momentos musicais particulares e destes com a totalidade da forma. Para Adorno, essa carência

de articulação deveria ser entendida como reflexo direto do ideal de serialização integral e uniforme de todos os parâmetros musicais. Esse diagnóstico fora o que o levava a afirmar sua tese polêmica sobre o envelhecimento da Nova Música já dez anos antes, em 1951.¹

Mas no texto de 1961 sobre Berg não se trata mais somente de lançar mão da crítica ao estilo pontilhista, ao ideal da *Klangkomposition* e ao pensamento musical paramétrico à base da ideia mais ortodoxa do serialismo integral. Tudo isso já eram então aspectos que se encontravam integrados como funções de uma poética serial mais livre. Como Adorno não deixa de mencionar em 1961, essa ideia de serialismo já havia sido enriquecida e alargada e o estilo pontilhista sido deixado para trás há bastante tempo pelos compositores mais importantes. Pelo menos desde obras como *Le marteau sans maître* de Boulez, *Gruppen* de Stockhausen e *Il canto sospeso* de Nono que um movimento de abertura em direção a caminhos menos ortodoxos estivera no horizonte das poéticas dos compositores seriais. Por outro lado, as críticas anteriores de Adorno em torno da tendência à estatização e à espacialização unilateral da música, que já concernia o filósofo de maneira mais explícita desde a *Filosofia da Nova Música*, são pressupostos aqui, no início da década de 60, para a reavaliação do problema referente à relação entre o material pós-tonal e o problema das grandes formas autônomas na música do período atonal livre de Berg.

A recusa de Berg (e também de Schoenberg) em função de Webern como modelo compositivo pelos compositores seriais do pós-guerra, que no nível teórico-crítico pode ser bem exemplificada pelos ensaios de Boulez de 1948 e 1952 sobre os compositores², textos que deixam claro o quanto a busca pela

¹ Sobre a polêmica lançada por Adorno aos jovens compositores serialistas de inícios da década de 1950 com seu ensaio *O envelhecimento da Nova Música* ver: IDDON (2013, p. 110-16). Também abordamos a crítica de Adorno ao envelhecimento da Nova Música em BAGGIO (2014).

² Cf. BOULEZ (2008, p. 211-215).

superação radical de qualquer referência ao material musical tradicional levava os compositores da nova geração a não ver na música do autor do *Wozzeck* senão uma manifestação tardia de romantismo; assim como, no caso de Schoenberg, uma discrepância gritante entre o material avançado e as velhas formas; essa recusa não será no texto de Adorno objeto de um desejo de ratificação, ou algo do gênero. Adorno deixa claro que o intuito de sua recuperação de alguns pontos essenciais da técnica composicional e da música de Berg no contexto musical do início da década de 1960 se deve à convergência de um diagnóstico mais amplo a respeito da situação da composição musical atual em 1961 com um ponto anterior da evolução da composição no interior da Nova Música. Esse ponto crucial, que também é ponto de partida para *Vers une musique informelle*, refere-se à transição do atonalismo livre para o dodecafonismo. Aqui, no texto sobre Berg, essa conjunção histórica no interior da vanguarda musical retorna descrita nos seguintes termos:

132

Esta é talvez a correspondência mais determinante entre Berg e o espírito em formação hoje em dia. Sabe-se que Schoenberg justificava o dodecafonismo com a impossibilidade de escrever em livre atonalidade formas instrumentais grandes e verdadeiramente autônomas. (...) Esta argumentação, e com ela a sistemática aspiração do dodecafonismo à totalidade é refutada por algumas peças de Berg nascidas antes do dodecafonismo ou nos anos de seu começo. (...) Nessas obras [Berg] iludiu ao mesmo tempo esse violento momento do estabelecido e ordenado que se percebe na atual crise da composição serial e que sem dúvida deu lugar aos experimentos aleatórios. Berg realizou a possibilidade de grandes obras na livre atonalidade das quais se duvidavam no início do dodecafonismo (ADORNO, 1986, p. 419).

A confluência dos dois momentos históricos, a passagem da fase atonal livre para a música dodecafônica serial, por um lado, e a passagem da fase serial para a pós-serial por outro transparece nitidamente também no trecho seguinte, cujo final aponta para o sentido da recuperação da problemática das grandes formas no interior da livre atonalidade junto ao debate sobre o esgotamento do paradigma serial mais radical em 1961:

Mas o que autenticamente mudou se refere não tanto à justiça para com Berg, à exigência de escutar sua música e não gritar automaticamente “*kitsch*” ali onde se encontra um efeito de dominante, como a situação atual da composição mesma. A questão da evolução meramente material não é hoje em dia tão essencial como a do que pode ocorrer com os meios conquistados, por mais que sua aplicação produtiva nunca deixe de repercutir sobre o acervo de material. A renovada e genuína necessidade de formas extensivas faz a disposição global panorâmica tão urgente como a ausência de escória no fenômeno individual. Evidentemente, alcançá-la unicamente a partir da série cabe hoje tão pouco como sempre (ADORNO, 1986, p. 414-15).

Afirmar que a questão da evolução do material não seria tão premente como a questão referente ao que se faz com esse material é uma maneira de Adorno atualizar sua antiga preocupação com o problema da *forma musical* no interior da música dodecafônica, com efeito, algo que remonta ao início de sua produção ensaística sobre a música da Segunda Escola de Viena.³ É uma maneira clara de se insistir que a perspectiva de liberdade composicional aberta pelo rompimento com o sistema tonal não fora totalmente esgotada pela implementação do dodecafonismo e que, notadamente no início da década de 1960, as possíveis interpretações unilaterais a que suas teses sobre a historicidade do material musical puderam dar vazão são claramente refutadas por um argumento dialético centrado na ideia de que a novidade estética e sua função crítica no interior da sociedade não podem ser entendidas apenas em função do progresso da técnica. Até a década de 1930, é inegável que Adorno se vira obrigado a defender o progresso técnico do material em termos menos dialéticos do que passaria a fazer posteriormente. Aqui, em 1961, após ter diagnosticado a tendência dominante do serialismo integral como sendo a redução da produção estética à racionalidade técnica, sua ênfase recairá decisivamente no polo da forma frente ao polo do material, sendo junto a esse

³ Abordamos os ensaios musicais de juventude que tratam do problema das grandes formas no contexto de emergência do dodecafonismo em BAGGIO (2013).

movimento que a música atonal de Berg passa a despontar como um objeto novamente atual:

(...) em Berg, cuja obra não é em sua maior parte dodecafônica e aquilo em que absorve o dodecafonismo ameniza o rigorismo deste, se armazenam todas as forças de organização que o purismo do material excluiu. Para a presente situação compositiva é atual porque, independentemente do dodecafonismo, desenvolveu procedimentos que se aproximam mais ao impulso primário da atonalidade, de uma *musique informelle*, que àquilo que a atonalidade racionalizou (ADORNO, 1986, p. 415).

134

Na sequência desse seu argumento, que visa, portanto, fixar o sentido histórico mais geral da atualidade da música atonal livre de Berg, Adorno passa a um esforço de conceitualização da noção de *grande forma* tendo em vista esse repertório. Primeiramente, através de uma discussão sobre a relação entre tematismo e forma, o que resulta em uma interpretação sobre aquilo que poderíamos chamar de a concepção berguiana da noção de organicismo estético. Nesse momento inicial de seu texto, destaca-se o modo como Adorno aproximará a *aparência* inicialmente “caótico-vegetativa” da música atonal livre de Berg do caráter difuso dos impulsos expressivos do sujeito composicional. Esse encaminhamento resultará, como gostaríamos de sublinhar a seguir, na afirmação de que em Berg os impulsos mimético-expressivos, mediados *através* de seus extremos, os procedimentos técnico-formais, compreendem a dialética responsável pela doação subjetiva-objetiva de forma. Será junto a essa mediação pelos extremos das pulsões eróticas e da compleição técnica imanente que Adorno interpretará, posteriormente, o aspecto mais imediato, “orgânico-inorgânico”, das formas berguianas em duas obras específicas, o segundo movimento do *Quarteto op. 3* e a *Marcha das Três Peças para Orquestra op. 6*. Vejamos em mais detalhes como essa linha de pensamento se desdobra.

O destino das grandes formas e do organicismo musical em Berg

Em *Vers une musique informelle* a noção de organicismo musical não é completamente descartada por Adorno. Na verdade, o organicismo musical passa aí dialeticamente a apontar para uma noção que, a princípio, poderia aparecer justamente como sua negação mais simples, a noção do *informe*. Será nesse sentido e com o objetivo de esclarecer como a música atonal livre de Berg poderia ser encarada como um modelo precoce do ideal de música informal elaborado na palestra de Darmstadt em 1961, que Adorno inicialmente traça uma comparação entre a pequena forma em Webern, modelo de um organicismo funcional levado a seu extremo e a grande forma em Berg.

A ideia central desenvolvida pelo filósofo aqui em relação ao modo como Berg alcança amplas formas musicais atemáticas e dinâmicas através de um tematismo absoluto não é nova na obra de Adorno. Desde seu primeiro texto sobre o compositor, de 1925, esse modo de se encarar os processos de variação e desenvolvimento motivico-temáticos na música de Berg está presente em seu horizonte. O que Adorno faz é refinar uma ideia antiga. Da comparação entre Webern, que havia sido tomado como modelo pelos serialistas, e Berg, Adorno extrai uma diferença crucial para seu argumento:

Em Webern trabalho de detalhe significa a perfilação do detalhe, até o ponto em que a estrutura breve se contenta com o contraste e a transição de poucas figuras. Em Berg, a moldagem do detalhe quer dizer algo assim como sua aniquilação, sua superação (ADORNO, 1986, p. 416).

Ao retomar aqui o núcleo de sua interpretação mais antiga sobre o sentido da variação motivico-temática em Berg, sua técnica da “transição mínima”, Adorno afirma que o resultado desse tratamento “pantemático” do material no compositor do *Wozzeck*, quer dizer, que o modo particular como Berg incorporara a concepção de trabalho temático típico da escola de Schoenberg, uma concepção fundada no desejo de uma forma integral e orgânica, em que todas as ideias musicais seriam atravessadas por um material de base comum, é que essa concepção sofreria uma reviravolta, levando o tematismo a uma inversão dialética, à eliminação do tema como ponto de referência formal, ao atematismo. Contudo, com tal inversão a

música de Berg não cortaria simplesmente os laços com o ideal da forma musical orgânica, passando a se estruturar através do princípio do contraste, como teria sido o caso, em termos gerais, no estilo expressionista aforismático de Schoenberg e Webern.

136 É preciso lembrar aqui que na *Filosofia da Nova Música* Adorno argumentara que o atematismo da fase expressionista de Schoenberg também resultava de uma concentração absoluta dos procedimentos de variação motivico-temáticos e que aí o resultado desse processo apontava justamente no sentido da substituição do fluxo temático-temporal imanente à composição, sua estruturação temática, pelo princípio do contraste, substituição que podia ser tomado como o ponto de contato entre o atonalismo livre e o dodecafonismo. Ponto de contato que Adorno interpretava como indício de que a passagem de uma fase para outra poderia ser encarada talvez como apontando a uma necessidade material imanente. Maneira de dizer que o princípio básico do dodecafonismo, a concentração máxima na diferença de cada nota em relação às demais, implícito no postulado da não repetibilidade de nenhuma nota antes de todas as outras terem sido enunciadas, princípio do contraste, portanto, já estar operando no âmbito do atonalismo livre de Schoenberg. Já no texto que estamos debatendo, *Descobertas composicionais de Berg*, a diferença entre a inversão do tematismo em atematismo em Schoenberg, Webern e Berg é descrita da seguinte maneira:

Na fase intermediária de Schoenberg, e ainda mais em Webern, o conceito de trabalho temático se tornou problemático pela autonomização do detalhe e pela constelação a partir dos contrastes; disso é o *Erwartung* de Schoenberg o paradigma que até hoje não se voltou a alcançar. Berg, não obstante, intensifica tanto o trabalho temático, o avance da composição como análise permanente, que por isso o trabalho temático acaba por perder seu sentido. Frente às mínimas unidades e os permanentes campos de dissolução, às vezes quase não cabe mais se falar de temas que se oponham entre si e se transformem de maneira perceptível. Aqui como ali se perfila um estilo atemático. Grandes formas como *Zeitmasse* e *Gruppen* de Stockhausen têm aspirado novamente a isso. Na inclinação à

liquidação do tema, Berg, mais moderado segundo o material, foi inquestionavelmente mais radical que seus amigos. (...) Os movimentos autenticamente caóticos do período inicial devem sua forma não tanto a figuras parciais discretamente contrastantes umas das outras como ao impulso do todo que leva de uma coisa a outra, que conduz a campos de estrutura diferente, principalmente a graus de intensidade variáveis. Uma organização dinâmica substitui a estática baseada no contraste (ADORNO, 1986, p. 418).

O atonalismo livre e atemático de Berg, ao contrário daquele de Schoenberg descrito na *Filosofia da Nova Música*, não consistiria num estilo musical centrado na vivência e no registro sismográfico imediato de choques, como por exemplo, em *Erwartung*. Por trás das texturas caóticas da música atemática de Berg uma continuidade estrutural de fundo impede que a forma se despedace em fragmentos isolados ou mesmo em grandes seções simplesmente justapostas através de contrastes. Por outro lado, o organicismo de Berg não seria mais da mesma natureza que o organicismo tonal.

137

Podemos dizer que por trás das comparações efetuadas por Adorno entre o sentido dos processos de variação motivico-temáticos nos três compositores da Segunda Escola de Viena destacam-se dois modelos distintos de organicismo musical, um amparado na noção schoenberguiana clássica de trabalho temático e implementado a partir de seu conceito de variação em desenvolvimento, e outro que seria característico ao modo como Berg incorporara o modelo schoenberguiano de maneira particular, de certo modo misturando-o com aquilo que Adorno chamou de técnica da *variante* em Mahler e com a arte da transição mínima wagneriana. O primeiro modelo implica sempre um ponto de referência fixo, um elemento auto-idêntico mínimo ao qual deverá ser remetido o resultado da variação.

Esse modelo fora idealizado por Schoenberg a partir de sua interpretação da tradição da música tonal, notavelmente em um texto como *Brahms o progressista*, e constitui uma das bases para a técnica dodecafônica. Como demonstrou Severine Neff, trata-se de uma concepção de organicismo quase goetheana que baseia a expansão, a diferenciação, o

crescimento e o desenvolvimento de uma forma na referência necessária de todas suas partes constituintes a uma forma de base originária, de cuja auto-identidade estável tanto os demais elementos diferenciais quanto o todo se decalariam. Nas palavras de Webern esse modelo é exposto da maneira mais direta possível:

Um tema é apresentado. Ele é variado...todo o resto é baseado nessa única ideia; ela é a forma primária. As mais surpreendentes coisas acontecem, mas é sempre o mesmo. (...) a *Urpflanze* de Goethe: a raiz é na verdade nada mais que o caule, a folha, por sua vez, não é nada mais que a floração; tudo variações da mesma ideia. ⁴

138

Já na leitura adorniana da noção de variação em desenvolvimento tendo em vista a música atonal livre de Berg aponta-se para a relativização do próprio tema. Por outro lado, por trás de sua leitura das formas atemáticas atonais de Berg encontramos um modelo dialético paradoxal de um “organicismo inorgânico”. Para além do domínio musical, a interpretação desse “dualismo variativo” da música de Berg se beneficia das reflexões de Adorno sobre *Para além do princípio do prazer* de Freud, principalmente do acento posto sobre o conceito de pulsão de morte. O organicismo berguiano, assim como o aparelho psíquico descrito por Freud em *Para além do princípio de prazer*, seria como que dominado por uma tendência originária a retornar a um estágio inorgânico caracterizado pelo nível mais baixo de tensão entre interior e exterior, partes e todo, tendência que se expressaria através de uma força dissociativa que opera na contramão dos expedientes racionais mobilizados em função da doação de uma forma racional (no caso de Freud da ligação dos impulsos em uma representação de objeto) à dispersão material difusa mais elementar e informe. ⁵ Daí a aproximação feita por Adorno

⁴ Trecho de uma carta de 1932 de Webern para Schoenberg. Citado em NEFF (1993, p. 409).

⁵ Para compreendermos em que sentido a teoria pulsional freudiana pôde se relacionar com a noção de organicismo estético para Adorno, no caso aqui com a reformulação dessa noção em direção ao conceito de *musique informelle* é extremamente relevante lembrarmos, com

da força desagregadora na música de Berg com a pulsão de morte freudiana.

Contudo, isso não quer dizer que essa música redundaria na falta de forma proveniente da eliminação ou da morte do sujeito musical como mediador do sentido imanente à obra, ou, se quisermos levar em conta as reflexões anteriores de Adorno sobre o expressionismo schoenberguiano na *Filosofia da Nova Música*, que a falha do sujeito em absorver os choques provenientes do exterior desembocasse na desagregação do contínuo temporal subjetivo imanente. Frente à clássica oposição entre tema e desenvolvimento, que permaneceria operando mesmo em Schoenberg e Webern, a *vis centrifuga* do desenvolvimento e a *vis centripeta* do retorno ao elementar passariam a emaranhar-se como um e mesmo fenômeno na música de Berg. Formar aqui significa paradoxalmente também tornar informe. Não apenas (re)formar ou (de)formar um tema desenvolvendo-o, mas sim acolher um processo contínuo de complexificação da textura musical por intermédio da decomposição quase obsessiva do material.

Safatle, que “Freud acaba por operar, no interior de sua teoria das pulsões, com um conceito muito peculiar de natureza. Pois a tendência em utilizar a teoria das pulsões para explicar princípios de conduta de organismos *em geral* (o que não deixa de ser certa “atualização” de princípios explicativos holísticos próprios à psicofísica do século XIX) deve ser vista como um conceito não tematizado de natureza. Algo como uma natureza que não se deixa pensar a partir de figuras do ciclo vital ou de alguma forma de funcionalismo ordenador, mas que só se manifesta necessariamente como resistência à integração a todo e qualquer princípio de determinação positiva.” (SAFATLE, 2012. p. 138). Em seu artigo citado acima, Neff nos mostra que apesar de Goethe trabalhar em suas reflexões botânicas com as noções de duas forças contrárias que impeliriam o organismo tanto no sentido de seu núcleo originário quanto naquele da *Gestalt* última, a *vis centripeta* e a *vis centrifuga*, traço que segundo a autora estaria conservado também no conceito schoenberguiano de monotonalidade, trata-se, antes de tudo, de um modelo que destaca o papel construtivo, aglutinador, progressivo e capaz de estabelecer identidade entre partes e todo.

Assim, a expansão temporal dos movimentos atonais informais de Berg, o segundo movimento do *Quarteto op. 3* e a *Marcha* do op. 6 não adviriam do estabelecimento e do estreitamento progressivo de diversos graus de mediação entre os temas e os demais elementos constituintes da forma, mas sim como que de uma proliferação entrópica de elementos diferenciais característicos, de um acúmulo de restos musicais, elementos mínimos. Se quisermos manter a noção de um tempo construído a partir de um material musical apresentado no início, que passa por processos de desenvolvimento e que por fim retorna a si, deveremos descrever a música de Berg, como o faz Adorno, em termos semelhantes ao que seguem: em Berg partir-se-ia de elementos sempre menores que um tema e acabar-se-ia junto a eles, o resultado do processo de transformações por que passa esse material constituindo o aspecto informal de sua música:

140

As unidades básicas a partir das quais se amalgamam os movimentos de Berg, e certamente os mais berguianos dentre eles, e que ele varia incansavelmente, são escolhidos de maneira absolutamente minimal, em certo modo diferencial. Se algo em música fez pensar alguma vez no Tachismo é esse princípio, décadas mais antigo que a palavra em pintura (ADORNO, 1986, p. 418).⁶

A referência nesse texto de 1961 sobre Berg ao pintor Bernhard Schultze e ao Tachismo, segmento da *art informel* alemã da década de 1950, serve para Adorno reforçar o aspecto amorfo, difuso e caótico da *expressão* que resulta das *texturas* atemáticas da música de Berg. O elemento a princípio alheio à forma e ao sujeito racional, o “representante pulsional” informe, é acolhido no seio da própria forma e opera no sentido da desagregação no interior da agregação. Mais uma vez Adorno não deixa de lembrar que essa *aparência* da música atonal livre de Berg, decorrente de sua tendência à decomposição, é o que geralmente levava sua música a ser

⁶ Sobre as possíveis influências que algumas correntes da pintura informal de meados do século poderiam ter desempenhado na elaboração do conceito de *musique informelle* ver BORIO (1993, p. 77-91).

tomada como ainda presa ao universo sonoro do romantismo tardio de Wagner e à *décadence fin de siècle*, impressão que, ao contrário de ser rechaçada pelo filósofo, é utilizada para reformular a relação da “forma informe” de Berg com a noção de organicismo, subvertendo-a frente a unilateralidade da concepção estrutural da totalidade nos serialistas. A admissão dos “impulsos eróticos” estranhos ao eu, do aspecto “anti-higiênico” como os agentes mesmo da forma em Berg é o que justifica, ou estaria na base, da idiossincrática técnica de variação do compositor. Admirável conceito esse de música informal, que nasce em Adorno da junção entre um conceito musical e outro psicanalítico.

Por outro lado, o atematismo de Berg, sua “recusa ao tema”, não significa falta de inspiração melódica, falta de um ponto de referência subjetivo mínimo no interior da obra, mas antes deixa entrever sua preocupação com a consecução do todo, a não concentração na imagem da autenticidade expressiva representada pelas belas melodias obsedantes, constituindo isso aquilo que impulsiona sua música para frente e de volta ao virtualmente nada, nesse processo deixando entrever um processo de constituição subjetiva que não depende mais da posição inicial de uma imagem sonora de um sujeito musical autoidêntico, cujo representante no interior da obra havia sido justamente o tema ou a ideia inspirada (*Einfall*):

A razão puramente musical da microtécnica de Berg não é, evidentemente o que o rancor e o preconceito vulgar tacham de falta de inspiração, mas sim o afã de, mediante a atomização do material compositivo, alcançar uma espécie de decomposição quantitativa, um todo de densidade extrema, sem fissuras nem ângulos, sem o elemento perturbador de formas parciais por assim dizer acabadas em si. (...) A concepção de um organismo engrenado, que se expande instintivamente subtraiu das figuras individuais sua sensualidade habitual; mas esta não diminuiu a substância musical de Berg (ADORNO, 1986, p. 416-17).

De uma ideia inspirada como “selo da subjetividade”, como Adorno afirma na *Filosofia da Nova Música*, desse elemento musical que desde o Romantismo ostentara a função

de enunciar o sujeito na música, ao mesmo tempo em que servia como função estruturante e ponto de referência formal, passamos, com o atematismo de Berg, a uma percepção do sujeito musical como um organismo musical entendido numa chave materialista radical, como um corpo vivo, porém já sempre submetido ao processo temporal de decomposição. As formas parciais a que se refere Adorno acima dizem respeito aos temas ou a complexos e estruturas temáticas bem delimitadas. A concepção schoenberguina do organicismo temático baseava-se na função inalienável dos temas, ou pelo menos das figuras fundamentais e da série como denominadores comuns para todos os eventos de uma composição.

142

Portanto, a reinterpretação da noção de organicismo tendo em vista a música atonal livre de Berg aponta no sentido de uma superação da necessidade de um modelo de base, seja ele qual for, a partir e em referência ao qual o processo de formalização da totalidade se efetuará. O atematismo berguiano desenharia um processo dialético *ohne Leitbild*, um universo sonoro constelacional de centro ausente ou indeterminado em cujo interior todos os elementos e momentos se aproximam e parecem aparentados a todos os demais, ao mesmo tempo em que uma força centrífuga impulsiona tudo a se afastar e se desagregar continuamente. A imagem da liberdade composicional em Berg esboça-se como a superação mais bem acabada, no pensamento de Adorno, da dicotomia entre forma e expressão, já que a ideia temática, diferencial expressivo, e a arquitetura formal global deixam de se enfrentar de maneira dicotômica, um dissolvendo-se no outro.

Desde a *Filosofia da Nova Música* Adorno afirmara que o material emancipado da tonalidade era percebido pelos compositores potencialmente como algo amorfo e indistinto, porque liberado da hierarquização no interior do sistema tonal, e que dessa percepção surgia constantemente a ameaça da falta de diferenciação formal e temporal. Essa ameaça era sentida, por outro lado, como uma tendência à permutabilidade inconsequente entre os estratos do material, ou com a

planificação racional dessensibilizadora, ambos os aspectos já sendo legíveis nos inícios da música dodecafônica.

Na música atonal livre de Berg, tudo se passa como se esses problemas, ambos referentes ao problema maior de como extrair diferenciações formais do interior de um material amorfo e indistinto convergissem com a formulação adorniana do ideal de uma forma informal, de uma música informal. A música atonal livre de Berg seria um modelo de como a extração de relações formais imanentes ao material pôde ser efetuada sem que para isso o compositor precisasse recorrer a procedimentos prévios de ordenação material e de determinação formal, como a técnica dodecafônica, a planificação integral serial ou mesmo os procedimentos aleatórios. Por fim, vejamos agora em mais detalhes como Adorno interpretou essa possibilidade junto a duas composições específicas de Berg em seu texto de 1961.

143

Um rondó e uma marcha... informais

No ensaio de Adorno, a primeira composição de Berg a demonstrar claramente seu impulso em direção a um estilo atonal atemático informal é o segundo movimento do *Quarteto de cordas op. 3*, um movimento que a princípio poderia ser tomado como ainda amparado num modelo externo de rondó, mas que no entender do autor, reflete outro tipo de processo formal. Isso porque o que deveria ser aí o elemento fundamental dessa forma, o retorno periódico do *refrain*, é concebido de maneira altamente livre a partir da versão berguiana das técnicas de variação que dissolvem drasticamente a substância do material que deveria retornar como algo idêntico. Com isso, a percepção da forma em termos arquitetônicos, em termos de enunciações de seções a partir da retomada de material temático idêntico em maior ou menor grau, e que viria a cortar e marcar por assim dizer “verticalmente” o decurso linear do processo de transformação temporal da forma é grandemente relativizada, relativizada a ponto de se tornar imperceptível, ou pelo menos não mais

perceptível em termos formais funcionais, que é aonde Adorno quer chegar.

De uma concepção arquitetônica da forma e, portanto, ainda enraizada na tonalidade, passa-se a outra “semelhante à linguagem”, à “prosa desatada” (*ungebundener Prosa*), como se expressará Adorno referindo-se a reinterpretação dinâmica do rondó nesse movimento. Com essa modificação estrutural, muda igualmente o modo de audição “adequado” à experiência estética da obra. A escuta estrutural aqui, nos dirá Adorno, não consistirá no reconhecimento do retorno de elementos idênticos e na identificação das partes formais, mas sim de uma escuta que podemos chamar de mimética, que se abandona e se deixa levar pelo fluxo de transformações do material acompanhando-o em suas múltiplas metamorfoses. Os modelos de forma-sonata recebem aqui uma crítica imanente capaz de superar a exterioridade de ditos modelos por intermédio da universalização do desenvolvimento dinâmico, motívico-temático, do material, desenvolvimento que no entender do autor, no limite não poderá mais ser entendido em termos temáticos tradicionais, mas sim como um atematismo fundado no trabalho com figuras e motivos fundamentais, ditos “subtemáticos”.

144

Adorno admite que seja possível que percebamos ainda nesse movimento certa referência ao modelo do rondó, que não desaparece por inteiro da peça de Berg, já que alusões ao material do início da peça, ainda que altamente variadas, ainda podem ser detectadas. No entanto, dada à fragilização radical da referência temática da composição, à dissolução do tema no interior do fluxo variacional, essas “pseudo-recapitulações” perdem sua função generativa no interior da forma, o que deixa o caminho aberto para que outra forma possa passar a ser construída para além de todo modelo pré-estabelecido. Isso quer dizer que com a desfuncionalização do tema, outros aspectos do material da composição passam a ostentar funções formais e os próprios restos de identidade temática passam a ser investidos com outras funções que não àquelas que antes se esperavam dos temas.

No caso do segundo movimento do op. 3 de Berg as alusões ao refrão são entendidas por Adorno como não mais ligadas ao estabelecimento de referências temáticas em sentido melódio-harmônico, mas como elementos de ligação, ou seja, o contrário do que deveria ser, já que a função habitual desempenhada pelo *refrain* em um rondó é a articulação, a cesura temporária e a interpolação e não a ligação que implica em continuidade. Para cumprir a função de articulação antes desempenhada pelos temas, além do trabalho subterrâneo com as figuras fundamentais, o autor chama a atenção aqui para outros aspectos da técnica composicional de Berg, que passam a privilegiar outras dimensões do material da peça investido-as de funções formais.

Do contínuo potencialmente indistinto do material atonal livre, onde todos os elementos tendem a serem nivelados uns pelos outros, Berg arrancaria distinções por meio da *caracterização*, pelo uso recorrente de materiais de modo típico no interior de uma mesma obra. Como exemplo desse procedimento caracterizador, que Adorno vê como fundamental para o desenvolvimento posterior de Berg como compositor de óperas, aqui, em relação ao segundo movimento do op. 3, são mencionadas certas “harmonias condutoras”, os acordes em trêmulo que aparecem pela primeira vez no c. 38, e que retornam modificados ao longo de todo o movimento em distintos momentos, e certas “figuras de arabesco dissolvidas” (*arabeskenhaft aufgelöste Figuren*) como assumindo o papel de articulação formal. Em comparação com o dodecafonismo, que teria deixado a dimensão harmônica inteiramente a cargo da construção polifônica, o que conjuntamente com a nivelção das notas no interior da série teria contribuído para uma perda significativa nas possibilidades de criação de tensões harmônicas, o uso caracterizador dos acordes na música atonal livre de Berg apontaria para uma alternativa que não haveria sido esgotada pela música dodecafônica e que poderia ainda ser alvo de interesse no interior da música pós-serial.⁷

⁷ Nas palavras de Adorno, as harmonias condutoras de Berg são “sons atonais, porém inconfundivelmente característicos, nunca meramente resultados. Com função geradora de forma podem repetir-se em

Adorno conecta essas considerações sobre a natureza do “tematismo atemático” de Berg e sobre a relação entre a caracterização alegórica de materiais musicais no quarteto op. 3 com a problemática maior a respeito da forma, do caráter de linguagem, do sentido e do tempo musical em seu texto de 1961, já que essa interpretação em torno da superação da exterioridade dos modelos formais tradicionais é tomada, conjuntamente com aspectos da técnica composicional de Berg, responsáveis pelo caráter extensivo e dinâmico de sua música atonal livre, como atuais para o contexto pós-serial. A partir do momento em que o trabalho motivico-temático recebe essa inflexão berguiana que dissolve as unidades básicas de sentido musical como o tema em uma textura atemática sem grandes contrastes estruturais, o caráter da forma como um todo seria reconcebido na obra berguiana em termos não muito diferentes, para Adorno, do que em alguns desenvolvimentos pós-seriais, como a composição por campos de Stockhausen, por exemplo. É isso que Adorno parece ter em mente quando afirma que o modo como Berg concebera a estrutura musical global de uma peça como o segundo movimento do op. 3, por meio de uma “reinterpretação sumamente original do método do trabalho motivico-temático”:

(...) só se tornou visível na práxis compositiva mais recente. Ao invés de por temas ou por complexos temáticos, se compõe por campos. De cada um desses campos um caminho leva a outro [campo], mas nenhum é já a consequência ou resultante do precedente. [Os campos] estão com direitos iguais uns juntos dos outros no mesmo plano: protótipo daquilo no que deve se converter o procedimento sinfônico uma vez esgotados não meramente o esquema da sonata, mas também o espírito da mesma. As unidades dos movimentos são sempre seções. Sua conexão é estabelecida pela cisão motivica mediadora (*vermittelnde motivische Aufspaltung*); sua caracterização, apesar disso, as mantém [as

passagens de cesura, advir inclusive, sob certas circunstâncias, como na cena campestre de *Wozzeck*, elas mesmas temáticas.” Ibidem, p. 421.

seções] como todos parciais, através do traço dominante do campo (ADORNO, 1986, p. 430).⁸

Adorno estava a par das ideias mais recentes de Stockhausen em relação ao tempo musical, fundadas na busca pela unificação e pela articulação das dimensões vertical e horizontal, rítmica e melódica, no interior da prática serial. Disso resulta a aproximação que Adorno faz nesse mesmo texto que estamos comentando entre o informalismo berguiano e duas das composições que surgiram do seio das reflexões de Stockhausen em *...Como o tempo passa...*, *Zeitmasse* e *Gruppen*, esta última justamente uma peça para três orquestras e que, ao que tudo indica, parecia apontar aos ouvidos de Adorno para uma preocupação com certo ideal de “sinfonismo pós-sonatístico” que encontrara nas *Peças para orquestra op. 6* de Berg uma formulação anterior que estaria menos distanciada de ocorrências atuais no interior da música serial do que se gostaria de pensar.

147

Esse tipo de paralelo é explorado por Adorno principalmente junto à ideia de se mediar os aspectos estático-arquiteônicos (verticais) da forma com àqueles dinâmicos (horizontais). Trata-se de um traço fundamental da concepção adorniana de uma *musique informelle* esse esforço em não abdicar completamente do caráter processual teleológico do tempo e da forma musical. Por outro lado, estaríamos nos afastando do que Adorno tencionava se entendêssemos essa

⁸ Ibidem, p. 430. A noção de campo e de campos de diferentes tamanhos e características é de fundamental importância no célebre artigo *...como o tempo passa...* de Stockhausen, justamente quando o compositor reflete sobre como estabelecer articulações de ordem formal, isto é, referentes à forma global e à divisão em seções de uma composição no interior do contínuo temporal. Em *Vers une musique informelle* Adorno menciona o famoso texto de Stockhausen, ainda que admita não o ter compreendido totalmente. A alusão aqui, assim como as referências a obras específicas de Stockhausen não podem, naturalmente, ser compreendidas como referências literais à poética deste último, nem por isso deixam de documentar uma apropriação engenhosa da parte do filósofo. Para uma leitura explicativa da teoria de Stockhausen sobre o contínuo frequencial-temporal ver MENEZES, (2006, p. 258-68).

preocupação como uma afirmação unilateral em torno da necessidade de se conservar uma temporalidade de caráter progressivo na música pós-serial, como se frente à estatização e à espacialização diagnosticadas como traços fundamentais desta música, restasse apenas insistir em uma concepção tradicional do tempo musical. A nosso ver não se trata disso. E aqui mais uma vez o exemplo de Berg parece proporcionar ao filósofo justamente um modo de se conceber dialeticamente o tempo e a forma musicais sem que a dialética entre espaço e tempo seja dissolvida em um polo da relação em detrimento do outro.

148

Com sua negação determinada do rondó no segundo movimento do quarteto op. 3, Berg realizaria seu *tour de force* na medida em que incorporaria os momentos de estaticidade arquitetônicas da obra como funções mesmas do desenvolvimento processual do material. Apenas que aí os restos de identidade temática não possuiriam função recapitulatória e sim de ligação, como vimos. Mais do que isso, o tempo musical em Berg, se o tratarmos como decorrente dos processos de transição mínima, do movimento quase respiratório de sua estrutura paradoxal, que alterna a decomponibilidade obsessiva do material com a composição de complexos, retornando por fim aos elementos diferenciais, teremos que encarar sua temporalidade como de ordem quase mítica, como a temporalidade inerente ao contínuo tecer e destecer de Penélope ao qual alude Adorno em sua monografia sobre o compositor.

A articulação da forma por campos, que Adorno dirá ser característica do op. 3/2 de Berg e onde em “cada um desses campos um caminho leva a outro [campo], mas nenhum é já a consequência ou resultante do precedente” nega a transposição musical do princípio de causalidade em termos demasiado realistas para o interior dos processos de variação e desenvolvimento musicais, algo que o filósofo havia já criticado ao chamar a atenção para a perda de tensão entre a racionalidade estético-musical e a racionalidade científica nos jovens serialistas. Por outro lado, isso não quer dizer que a forma adviria completamente estática, mas sim que, à medida que não se possui mais o referencial inicial perder-se-ia, da

mesma maneira, um telos único para o processo de desenvolvimento. No tocante à estruturação “temática” da obra, isso será descrito por Adorno como o que segue:

O autenticamente dinâmico desse final de quarteto, o impulso desatado, reinterpreta de maneira sumamente original o método do trabalho motivico-temático. Isto é, as figuras drásticas não são, como em Brahms e sem exceção em Schönberg, definidas antes de tudo ritmicamente e logo modificadas como modelos, mas sim que de um complexo sempre se extrai um momento no qual, seja qual for a sua índole, sente-se uma força geratriz, se o isola, tenciona, o transforma no seguinte, sem referências a nada previamente estabelecido como fixo e, portanto de modo totalmente não esquemático. Isso pode, sem dúvida, passar pela fórmula técnica da proliferação orgânica na composição de Berg, dessa ideia de um denso tecido que talvez fosse sua essência (ADORNO, 1986, p. 421-22).

De um material precedente sempre se conserva um “resto”, como dirá Adorno no livro sobre Berg, que impulsionará o movimento para frente sem que esse resto converta-se num valor propriamente e funcionalmente temático. Mas se no movimento final do quarteto de Berg o elemento espacial arquitetônico, o resquício do modelo de rondó, ainda podia ser discernido, ainda que fosse completamente incorporado em função do dinamismo da variação, na *Marcha*, última das *Três peças orquestrais op. 6*, o caráter de prosa desatada a que se refere Adorno como traço fundamental do estilo informal de Berg predominará em um grau ainda maior. De todas as peças compostas por Berg, sem dúvida é nessa *Marcha* que Adorno localizava o modelo precursor mais forte de um “estilo musical da liberdade”, de uma música informal capaz de fazer frente ao problema do envelhecimento da Nova Música.

Aos ouvidos de Adorno, a *Marcha* era claramente a peça mais complexa produzida por Berg e talvez aquela composição na qual o ideal de sinfonismo do compositor

tivesse alcançado sua formulação mais radical e bem sucedida.⁹ Essa complexidade dizia respeito, para além dos processos de variação atemáticas desenvolvidos por Berg, primeiramente ao que hoje chamaríamos de sua concepção textural, a sua textura polifônica em muitas camadas e a quantidade de material diverso superpostos. É a partir dessa característica fundamental da *Marcha* que no texto de 61 Adorno passa a considerar o problema da extensividade formal e do tempo musical nessa composição. Mais do que em qualquer outra peça, no op. 6/3 Berg teria sido “o primeiro a perceber plenamente, em uma composição de amplas dimensões, que a irreversibilidade do tempo contradiz no mais íntimo a recorrência de algo idêntico”.¹⁰ Como Berg lidaria com esse problema sem precisar do apoio da contrapartida espacial trazida pela alusão, ainda que extremamente variada, dos modelos formais da tradição? Como construir uma grande forma instrumental dinâmica sem nenhuma referência a modelos externos de articulação formal ou aos temas?

Conjuntamente ao uso de elementos idiomáticos oriundos do universo formal das marchas, como o ritmo pontuado, as apojaturas e as tercinas de fanfarra, legítimos “traços de escrituras” que seriam traspostos alegoricamente para o interior do material atonal, servindo como elementos característicos com função gerativa, a ausência de pontos de referência formais capazes de fornecer a contrapartida estática ao princípio do desenvolvimento todo abarcante encontraria uma solução no estabelecimento de *tempi* diversos para diferentes momentos da forma, o que os caracterizaria e distinguiria uns dos outros. Com essa estratégia, além de se alcançar articulação entre seções, alcançar-se-ia continuidade, já que:

⁹ “Se a transição a grande prosa musical, com a tendência à composição totalmente informal, no final do *Quarteto* cumpriu-se ainda em contato revulsivo com a sonata, o pleno estilo compositivo da liberdade se alcança no último movimento anterior a *Wozzeck*, a *Marcha das Três Peças para orquestra op. 6 (...)*”. ADORNO (1986, p. 422-23).

¹⁰ Idem.

(...) a sensação de uma nova seção somente se produz quando o desenvolvimento desemboca quase definitivamente em um novo *tempo*. O que mantém junto o todo é a corrente de avance incontido. Esta surge nas conexões motívicadas abaixo da superfície; não se persegue nenhum ritmo contínuo, nenhum *ostinato* (ADORNO, 1986, p. 424).

Berg estende aqui, portanto, um princípio presente em sua música desde a *Sonata op. 1*. Por outro lado, na interpretação da *Marcha*, a contradição entre o elemento espaço-vertical e temporal-linear é novamente remetida à ideia de que, como modo de superação do impasse, o primeiro seria estabelecido como função do segundo, do desdobramento linear da música, só que nesse caso, o elemento vertical é representado não mais pela recorrência de uma seção baseada em um resto temático, mas pela expansão polifônica da textura. Dito de modo o mais simples, na interpretação de Adorno Berg empilharia tanto material polifonicamente que a estrutura musical ganharia seu ímpeto linear do peso vertical das vozes da polifonia. A saturação do espaço musical polifônico, delimitado pela instrumentação, alcançaria uma densidade tão grande a partir da qual a expansão horizontal se tornaria inevitável, com isso a textura não permanecendo estática.

Adorno usará a expressão “infinitude vertical” (*vertikale Unendlichkeit*) para se referir a essa característica da *Marcha*, uma característica que o autor verá como proveniente da fantasia compositiva de Berg, não sendo devedora de nenhuma técnica *ad hoc* para ser implementada, daí seu caráter informal. Tal superposição insaciável de materiais e de vozes Adorno vê no texto de 1961 como uma espécie de contrapartida aos impasses formais alcançados pelo serialismo e associados pelo autor com a modelação das práticas deste na pureza cristalina e ascética do contraponto weberniano. Já em sua crítica à técnica dodecafônica na *Filosofia da Nova Música* Adorno havia chamado a atenção para o problema da sobredeterminação que os procedimentos canônicos à base de todo o dodecafonismo de Webern representavam frente à ideia de que a série deveria de ser capaz de afiançar a coerência estrutural e a coerência formal da composição. Além disso, aí a nivelção das notas pela série, ao atingirem a melodia, faria se

sentir igualmente no jogo polifônico entre as vozes como perda de tensão e tendência a homofonia.¹¹ Como que tendo em vista a proposição de uma alternativa, portanto, aqui Adorno lança luz sobre a relação entre contraponto, forma e tempo musical no interior do atonalismo livre e do “caos organizado” (*veranstaltetem Chaos*) da *Marcha* de Berg:

Quanto mais se juntam as vozes (quase se pode dizer: se confundem), tanto mais se assemelham, em um sentido quase plástico, a um emaranhado (*Verknotung*). A simultaneidade de inumeráveis acontecimentos melódicos é imediatamente tensão; as relações que travam entre si apontam para além de si, a uma progressão e uma solução. A força acumulada no simultâneo se converte no sucessivo (ADORNO, 1986, p. 425).

152

Contudo, não devemos pensar nessa plenitude polifônica de aparência luxuriante da *Marcha* como algo que recairia aquém da crítica ao ornamental levada a cabo pela Segunda Escola de Viena e pelo construtivismo serial. Por mais que a natureza de Berg não se mostrasse avessa ao representante puramente sensual e erótico da música, como podemos depreender da caracterização do compositor efetuada por Adorno, o excesso aqui é pensado em função da construção e da forma. Parafraseando a *Teoria Estética*, poderíamos dizer que na *Marcha* o sujeito musical se abandona em graus variados de sua autonomia aos impulsos miméticos, porém nunca deixando de lado sua responsabilidade artística perante a forma. Devido a isso é que, paradoxalmente, essa textura caótica da *Marcha* poderá ser encarada, também, como possuindo um caráter simples. Simples no sentido de que, devido à presença de um sujeito musical sensível ao potencial estético do material, a toda ameaça desagregadora trazida por este saber-se-á conduzir a seu lugar e sua função no interior da constelação formal. Seria esta a astúcia de Berg, outro nome apenas, talvez, para a fantasia e o senso formal frente ao material.

¹¹ Em sua análise das *Structures Ia* de Boulez, Ligeti (2001, p. 105) havia demonstrado alguns anos antes que, no interior do serialismo integral, esse tipo de problema tendia a se agravar.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Bergs kompositionstechnische Funde*. In: TIEDEMANN, Rolf (Ed.) *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. Band 16.

BAGGIO, Igor. Breves considerações sobre o diagnóstico adorniano a respeito do envelhecimento da Nova Música. In: *Anais do XXIV Congresso da ANPPOM*, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/viewFile/2803/848>>. Acesso em: 13 dez 2017.

_____. O problema das grandes formas autônomas nos primeiros ensaios de Adorno sobre Schoenberg e Berg. In: RAJOBAC, Raimundo (Org.). *Anais do Simpósio de Estética e Filosofia da Música SEFIM/UFRGS vol. 1 n. 1*. Porto Alegre, 2013. p. 357-374. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/58/31>>. Acesso em: 13 dez 2017.

153

BORIO, Gianmario. *Musikalische Avantgarde um 1960: Entwurf einer Theorie der informellen Musik*. Laaber: Laaber, 1993.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Trad. Stella Moutinho; Caio Pagano; Lídia Bazarin. São Paulo: Perspectiva, 2008.

IDDON, Martin. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*. New York: Cambridge University, 2013.

LIGETI, György. *Neuf essais sur la musique*. Trad. Catherine Fourcassié. Genève: Contrechamps, 2001.

MENEZES, Florivaldo. *A teoria da unidade do tempo musical de Karlheinz Stockhausen*. In: _____. *Música Maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Edunesp, 2006.

NEFF, Severine. Schoenberg and Goethe: Organicism and Analysis. In: Christopher Hatch and David W. Bernstein (Eds.). *Music Theory and the Exploration of the Past*. Chicago: The University of Chicago, 1993.

SAFATLE, Vladimir. *Grande hotel abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.