



Beethoven para Adorno: estilo tardio à luz do envelhecimento da nova música

Bruna Batalhão¹

Resumo: Na década de 1950, em sua crítica à música serialista, o filósofo Theodor Adorno evoca Beethoven como o ideal de uma música dinâmica de essência dialética. Quando apontada a limitação da estética adorniana para a compreensão da arte que lhe era contemporânea, é justamente o ideal beethoveniano vinculado à tradição musical austro-germânica que se tem em vista, como se este houvesse envelhecido. O objetivo do presente artigo é, a partir da análise de Adorno da transformação desse ideal no Beethoven tardio, investigar a possibilidade de formas de construção musical de qualidade não dinâmica sem, contudo, serem tomadas simplesmente como regressivas, em uma concepção de estilo tardio não envelhecido. Assim, após uma introdução, analisaremos o ideal dinâmico de desenvolvimento a partir do Beethoven médio à luz do serialismo, para, em seguida, entender sua transformação no Beethoven tardio.

Palavras-chave: Beethoven; Adorno; Essência dialética; Estilo tardio; Nova música

Abstract: In his critique, during the 1950s, of the serialist music, the philosopher Theodor Adorno evokes Beethoven as an ideal of a dynamical music of dialectical essence. When one reproaches Adorno's aesthetics of being limited in the face of his contemporary art, one has in mind that Beethovenian ideal related to the Austro-German musical tradition (as if that ideal had aged). The objective of this article is to investigate, through Adorno's analyses of the transformation of such ideal in late Beethoven, the possibility of forms of musical construction deprived of dynamical qualities without, however, being taken simply as regressive, in a conception of a not-aged late style. So, after an introduction, we will analyze the dynamic ideal of development in the middle Beethoven in relation to serialism and, afterwards, try to understand its transformation in the late Beethoven.

Keywords: Beethoven; Adorno; Dialectical essence; Late style; New music

¹ Mestre em filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail para contato: brunabatalhao@gmail.com

Introdução

Embora Adorno só possua dois textos monográficos publicados sobre Beethoven, “Spätstil Beethovens” (1937) e “Verfremdetes Hauptwerk: Zur *Missa Solemnis*” (1959)², e afirme em *Filosofia da Nova Música* (1949) – epítome do pensamento estético-musical de Adorno da primeira metade do século XX – que, “[a]tualmente, a filosofia da música só é possível como filosofia da *nova música*”³, Beethoven é, depois de Schönberg e Stravinsky, o compositor mais citado em seu livro de 1949,⁴ além de aparecer no polêmico ensaio de 1954 sobre o envelhecimento da nova música⁵, como nada menos do que a referência para Adorno de uma “construção autêntica da forma”⁶.

Tratava-se, para Adorno, de uma construção dialética, baseada no conceito de “trabalho motivico-temático”. Vinculado ao Classicismo vienense e consolidado no denominado “período médio” de Beethoven, o conceito de *Entwicklung*, grosso modo, estabelecia a unidade da obra como uma unidade dialética, na qual, pela liberação do particular, seria produzida a totalidade da forma.

Um aspecto central do conceito de *Entwicklung* era o da *irreversibilidade* temporal⁷, o fato de que “ao começar”, a música “se compromete a ir adiante, a se tornar algo novo, a se desenvolver”. O modelo de construção e progressão temporal da música descrito pela *Entwicklung* concorda com a concepção de Adorno, segundo a qual na música, de acordo com seu próprio meio formal “puro” – o tempo –, estaria inscrito um *devenir*; isto é, de que, “em qualquer instante [a música] se torna algo diferente e algo diferente do que era”, de que “aponta para além de si”. Como afirma Adorno, “não se trata de um imperativo metafísico, imposto a ela, mas está em sua *própria constituição [Beschaffenheit]*”⁸.

Por ser uma “arte do tempo”, a essência dialética (*dialektisches Wesen*) da

² Tanto “Spätstil Beethovens” quanto “Verfremdetes Hauptwerk: Zur *Missa Solemnis*”, foram reunidos em 1964 em um volume de ensaios musicais, intitulado *Moments musicaux*. Aqui foram usadas as traduções para o inglês “Late Style” e “Alienated Masterpiece: The *Missa Solemnis*” incluídas no volume editado por Rolf Tiedemann que reuniu os fragmentos do livro que Adorno havia planejado sobre Beethoven: ADORNO, T. W. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Trad. Edmund Jephcott. Cambridge: Polity Press, 2007b. E-book. Foram cotejadas também as traduções publicadas em LEPPERT, R. (ed.). *Essays on Music*. Trad. Susan H. Gillespie. Berkeley: University of California Press, 2002.

³ ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011 [1949]. p. 19.

⁴ WAIZBORT, L. *Aufklärung musical: Consideração sobre a sociologia da arte de Th. W. Adorno na “Philosophie der neuen Musik”*. 1992. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992. p. 184 *apud* SOCHA, E. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. p. 46.

⁵ ADORNO, T. W. The Aging of the New Music. Tradução de Robert Hullot-Kentor. *Telos*, Candor, n. 77, p. 95-116, Fall 1988 [1955].

⁶ ADORNO, The Aging of the New Music, p. 103.

⁷ ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 163.

⁸ ADORNO, T. W. Stravinsky: uma imagem dialética. In: ADORNO, T. W. *Quasi una fantasia*. Trad. Eduardo Socha. São Paulo: Editora Unesp, 2018a [1962], p. 230.

música seria imanente ao seu puro meio [*pures Medium*], isto é, à forma da *sucessão*⁹. E, por ser uma “arte sem imagem”, é que justamente na música estaria pressuposto, de acordo com a organização de sua sucessividade, o *devir*¹⁰. O que para Adorno se denominava “forma musical” referia-se, portanto, a própria ordem temporal¹¹. Não como *sequência de imagens*, mas como *totalidade dinâmica*. Era o ideal *dinâmico* de desenvolvimento, o da “variação em desenvolvimento [*Entwicklung*]”, consolidado no período médio de Beethoven, que teria concretizado, na concepção de Adorno, a essência dialética da música (*dialektisches Wesen*)¹².

Protótipo de uma música que se libertou de sua tutela social, a música de Beethoven explodiu o desacordo que havia entre os artistas do início do século XVIII e as convenções formais (e a ordem social por elas representada). Ao preservar o sistema formal do estilo clássico (a harmonia tonal e a forma sonata), transferindo-o à dinâmica subjetiva na forma de um argumento temático, as obras do período médio de Beethoven teriam atingido a objetividade formal através de uma *afirmação da subjetividade*. Como diz Adorno: “O sucesso de Beethoven consiste no fato de que em seu trabalho, e apenas nele, o todo nunca é extrínseco ao particular, mas emerge exclusivamente a partir de seu movimento, ou antes, *é esse movimento*”¹³. Isto quer dizer que a própria processualidade interna e individual à obra forneceria, orgânica e espontaneamente, a unidade formal, a despeito de sua convergência com a forma clássica da sonata¹⁴. Tratava-se de uma totalidade que se desdobra dinamicamente, na qual o particular (a subjetividade na forma de desenvolvimento temático) coincidia

⁹ ADORNO, *Stravinsky: uma imagem dialética*, p. 231.

¹⁰ ADORNO, *Filosofia da Nova Música*, p. 47.

¹¹ Quando em 1965, no ensaio “Sobre algumas relações entre música e pintura”, Adorno discute a música como uma arte temporal (*Zeitkunst*) e reafirma sua tarefa como a objetivação, ou organização, do tempo em vista do devir (“O que se denomina forma musical é (...) sua ordem temporal”) é Beethoven, sobretudo suas sinfonias do chamado período médio, a quem ele se refere: “Aqui, como lá, *Zeitkunst*, a arte temporal, é equivalente à objetivação do tempo. Isso se aplica a eventos individuais, ou ao conteúdo musical, na medida em que eles se juntam em um contexto por meio da organização de sua sequência, mais do que dissolvendo-se conforme passam; e se aplica à dimensão temporal ela mesma, que mira, potencialmente, a sua própria transcendência, baseada na força da unidade do que ocorre dentro de si, seguindo o exemplo de certos movimentos do Beethoven verdadeiramente sinfônico (...) O que se nomeia forma musical é, portanto, sua ordem temporal” (ADORNO, T. W. *On Some Relationships between Music and Painting*. Tradução de Susan Gillespie. v. 79, n. 1, p. 69-79, Spring 1995 [1965]. p. 66).

¹² Em seus escritos dos anos 1950 e 1960 Adorno passa a utilizar o termo “essência dialética” [*dialektisches Wesen*] para discutir o caráter eminentemente dialético da música e de seu “puro” meio, isto é, o tempo. Essa citação específica se encontra no ensaio de 1962 intitulado “Stravinsky: uma imagem dialética”, quando revisita a obra do antípoda de Schönberg e discute o fenômeno de espacialização do tempo musical, base da crítica adorniana à pseudomorfose (ADORNO, *Stravinsky: uma imagem dialética*, p. 230, grifo nosso).

¹³ ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 57, grifo nosso.

¹⁴ “O passo da organização musical à subjetividade autônoma realizou-se graças ao princípio técnico do desenvolvimento. No início do século XVIII, o desenvolvimento constituía uma pequena parte da sonata. A dinâmica e a exaltação subjetiva cimentavam-se nos temas expostos uma vez e aceitos como existentes. Mas com Beethoven o desenvolvimento, a reflexão subjetiva do tema, que decide a sorte daquele, converte-se no centro de toda a forma. Justifica a forma, mesmo quando esta segue preestabelecida como convenção, já que volta a criá-la espontaneamente” (ADORNO, *Filosofia da Nova Música*, p. 51).

com o próprio universal (a convenção da forma sonata): “Em Beethoven não há mediação *entre* temas, mas, como em Hegel, a totalidade, como puro vir a ser, é a própria mediação concreta”¹⁵.

Prefigurada a síntese dialética no período médio, Beethoven se recusa, em seu denominado “período tardio”, a reconciliar na *imagem musical* o que na realidade se encontrava irreconciliado¹⁶, isto é, a liberdade individual com a ordem social. Para Rose Subotnik, o *estilo tardio* de Beethoven é o primeiro estágio de um processo cujo fim, último e inevitável, seria a música de Schönberg. Ainda segundo Subotnik, se há, segundo a interpretação adorniana, inúmeras “anomalias” no terceiro período de Beethoven, elas se tornaram completamente explícitas em trabalhos de artistas do século XX como Schönberg¹⁷. Nesse sentido, o período médio teria consolidado a concepção de uma essência dialética da música e a reconciliado na forma da “obra de arte fechada”, ao passo que o período tardio seria o primeiro momento de autoconsciência da impossibilidade de reconciliação.

Diante dos desdobramentos da vanguarda musical do pós-guerra, notadamente da música serial, Adorno afirmava que nelas se tornava irrelevante tudo “aquilo que na música tradicional, incluindo Schönberg, Berg e Webern, se aplicava especificamente à dimensão temporal – toda arte do desenvolvimento e da transição temática”¹⁸. Abdicando da organização da dimensão temporal, de acordo com o referencial de escuta tradicional (isto é, da música se desdobrando das partes em direção ao todo, conforme à própria ordem do tempo)¹⁹, de modo que fosse permitido ao ouvinte o acompanhamento da processualidade da forma, observava-se nas obras seriais da década de 1950 uma *dissociação do tempo*. Como disse Adorno em relação a estas: “Minha reação à maioria dessas obras é qualitativamente distinta daquela em relação a todo desenvolvimento histórico que vai até o último Webern”²⁰.

Adorno descreve o fenômeno da dissociação do tempo como a “especialização do tempo musical”, por ele visto como regressivo, tanto no serialismo como na obra de

¹⁵ ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 57.

¹⁶ Cf. ADORNO, T. W. Alienated Masterpiece: The *Missa Solemnis*. In: LEPPERT, R. (ed.). *Essays on Music*. Tradução de Susan H. Gillespie. Berkeley: University of California Press, 2002b. p. xx-xx. p. 580.

¹⁷ SUBOTNIK, R. Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition. *Journal of the American Musicological Society*, Berkeley, v. 29, n. 2, p. 245 - 275, Summer 1976. p. 261.

¹⁸ ADORNO, On Some Relationships between Music and Painting, p. 68.

¹⁹ ADORNO, T. W. Vers une musique informelle. In: ADORNO, T. W. *Quasi una fantasia*. Tradução de Eduardo Socha. São Paulo: Editora Unesp, 2018b [1962], p. 378.

²⁰ No emblemático ensaio “Vers une musique informelle” de 1961, Adorno afirma com relação às obras do serialismo integral da década de 1950 produzidas por Stockhausen e Boulez e da música indeterminada de John Cage: “Minha força imaginativa não consegue mais acompanhá-las; nelas, não consigo mais executar, durante a audição, aquele processo de ‘compor junto’ (*mitkomponieren*) que eu ainda conseguia com o *Trio de cordas* de Webern, que não é exatamente uma peça simples” (ADORNO, Vers une musique informelle, p. 377).

Stravinsky²¹. A essa música *estática*, que não avança, Adorno contrapõe o ideal de uma música *dinâmica*, cujo processo consistia em seu próprio resultado. Em seu ensaio tardio sobre Stravinsky, o próprio Adorno perguntou-se se, ao opor o caráter estático da música de Stravinsky ao ideal de uma música dinâmica, ele próprio não teria aplicado ao compositor russo uma norma externa, corrompendo, assim, o seu “mais caro princípio crítico”²².

Esse é, aliás, um dos pontos de algumas das críticas ao pensamento estético de Adorno. Max Paddison²³, por exemplo, interpreta o tal “princípio imanente ao próprio meio”, justamente por estar de acordo com o ideal de *Entwicklung*, como norma externa a partir da qual Adorno teria deduzido sua concepção de desenvolvimento musical. Assim, certo dogmatismo atrelado a tal princípio colocava em questão, ainda, a limitação desse modelo de progressão para compreensão da vanguarda musical do pós-guerra.

O conceito de totalidade dinâmica, de relação dialética pela determinação do particular, teria preservado certa organicidade, mesmo em obras em que determinação particular e esquema tradicional não coincidiam²⁴. Ainda para Paddison,

²¹ É preciso ressaltar que o fenômeno da dissociação do tempo enquanto fenômeno propriamente moderno pertencia ao “estrato de toda música nova, mesmo ao da mais oposta à Stravinsky” (ADORNO, *Filosofia da nova música*, p. 122). Tudo depende então de como as duas correntes antagônicas da nova música – representadas por Schönberg e Stravinsky: vão responder ao fenômeno de dissociação do tempo, fenômeno que é analisado por Adorno em *Filosofia da Nova Música* a partir do conceito de choque.

²² O trecho é um dos tópicos mais abordados pela literatura secundária em torno da questão da presença ou não de um revisionismo nas obras do último Adorno, sobretudo em relação às suas concepções de música progressiva (dinâmica) e regressiva (estática), questão que envolvia inevitavelmente a manutenção do princípio de *Entwicklung* e a filiação de Adorno com a tradição musical austro-germânica para a compreensão da produção musical do pós-guerra. Reproduzimos aqui o trecho integral: “Ao opor o ideal estático da música de Stravinsky, sua atemporalidade imanente, ao ideal de uma música dinâmica, constitutivamente temporalizada, intrinsecamente desenvolvida, eu teria aplicado a ele de maneira uma norma externa (...) e assim teria corrompido meu próprio e mais caro princípio crítico” (ADORNO, *Stravinsky: uma imagem dialética*, p. 230).

²³ PADDISON, M. *Adorno's aesthetic of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 264.

²⁴ Foi sobre a divisão binária entre obra de arte orgânica e obra de arte inorgânica ou fragmentária que Peter Bürger fundou sua objeção à estética adorniana para a compreensão dos movimentos históricos de vanguarda do início do século XX, o que ele denominou como o “antivanguardismo de Adorno” (BÜRGER, P. Adorno's anti-avant-gardism. *Telos*, Candor, n. 86, p. 46-60, 1990/1991; BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008). De outro modo, Bürger afirmou que as razões pelas quais Adorno foi impedido de “extrair [suas] conclusões a respeito do declínio do moderno” (a suposta revisão sobre o neoclassicismo de Stravinsky no Adorno tardio, por exemplo), deveram-se ao fato de “ele pertencer a escola de Schönberg” (BÜRGER, P. O declínio da era moderna. Tradução de Heloisa Jahn. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 20, p. 81-95, 1988. p. 88). Como observou Eduardo Socha (2014), dificilmente essa divisão binária se adequaria à classificação, por sua vez, feita por Adorno: “A partir das análises imanentes de Schönberg e Stravinsky, Adorno propõe uma classificação com três tipos de obra: a) obra de arte fechada (*geschlossene Kunstwerk*), que oculta seu processo de produção reafirmando seu caráter de aparência, caso de Beethoven; b) obra de arte fragmentária (*fragmentarische*), alçada a objeto de conhecimento, única capaz de liberar conteúdo crítico, por expor em sua forma as contradições sociais e a angústia do sujeito, como o expressionismo de Schönberg, que ainda preserva organicidade; c) obra de arte mecânica (*mechanische*), de índole fascista, pela adesão ao ritmo motorizado e à repetição de fórmulas, ligado ao inorgânico, como em Stravinsky” (SOCHA, E. Sismogramas do choque: considerações sobre o choque em “Teoria da Vanguarda”, de Peter Bürger, e em “Filosofia da nova

tal comprometimento de Adorno com a organicidade parecia derivar de sua “ênfase na integração motivico-temática da tradição da música instrumental austro-germânica”, o que, por sua vez, estaria em contradição com a adoção por Adorno do “fragmento como crítica de todos os sistemas totalizantes”²⁵.

Nesse contexto, não é uma afirmação elementar a que faz Adorno acerca do estilo tardio de Beethoven, a saber, a de que o trabalho tardio do compositor permanece como *processo*, embora este não possa ser compreendido à maneira de um *desenvolvimento* (*Entwicklung*)²⁶. Uma vez que a base da crítica de Adorno à espacialização do tempo musical – ou, para falar em outros termos, da “pseudomorfose da música em pintura”, da submissão da arte temporal à arte espacial – residia em um ideal dinâmico de desenvolvimento, a noção de processo *sem* desenvolvimento, a percepção de uma qualidade não-dinâmica – mas, ainda assim, progressista – no estilo tardio de Beethoven²⁷ poderia iluminar a discussão sobre a possibilidade de processos construtivos que não tomariam a dissociação do tempo como simplesmente regressiva no interior do pensamento de Adorno²⁸.

Este artigo pretende discutir, em um primeiro momento, como o Beethoven médio aparece como o ideal de construção musical – dialética e dinâmica – a partir da crítica que Adorno faz na década de 1950 à música que lhe era contemporânea – já que, para o autor, música serialista, emblema da nova música envelhecida, estaria se furtando a realizar uma tal construção musical. Em um segundo momento, será debatido como a transformação desse ideal no Beethoven tardio poderia apontar para formas de construção que problematizariam esse mesmo ideal, sem que fossem tomadas por regressivas.

Envelhecimento da nova música e o ideal-Beethoven

música” de Theodor W. Adorno. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 129, p. 133-152, 2014). Ver nota 11 e nota 40 de *Filosofia da nova música* (ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*, 2011).

²⁵ PADDISON, *Adorno's aesthetic of music*, p. 264.

²⁶ “[o estilo tardio] ainda é processo; mas não mais como desenvolvimento [*Entwicklung*]” (ADORNO, T. W. Late Style in Beethoven. In: LEPPERT, R. (ed.). *Essays on Music*. Tradução de Susan H. Gillespie. Berkeley: University of California Press, 2002c.).

²⁷ ADORNO, T. W. Appendix III – Text 9: Beethoven's Late Style. In: ADORNO, T. W. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Tradução de Edmund Jephcott. Cambridge: Polity Press, 2007a. E-book.

²⁸ Segundo Socha, a formulação clara de um conceito de tempo musical é encontrada no livro planejado sobre Beethoven, *Beethoven: Philosophie der Musik*. Tal formulação teria prevalecido até o final da produção adorniana, de modo que lançaria luz sobre tópicos fundamentais dos ensaios de Adorno sobre a vanguarda musical dos anos 1950 e 1960 (cf. SOCHA, E. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015). Já Vladimir Safatle, através de um estudo sobre o sublime, analisou, a partir de uma radicalização das considerações de Adorno sobre o Beethoven tardio, os fenômenos de atrofia da linguagem musical e de tendência à fragmentação em composições contemporâneas a Adorno (cf. SAFATLE, V. Sublime por atrofia: Beethoven, Webern e a reconstrução adorniana do conceito de sublime. In: NOAVES, A. (org.). *O silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc, 2014).

No polêmico ensaio de 1955, “O Envelhecimento da Nova Música”, Adorno apontava para ausência de organização temporal na música serialista, isto é, para a ausência de uma disposição sucessiva de elementos mutuamente dependentes em vista do devir. No serialismo, a substituição do referencial de escuta, o que até então determinava por que uma coisa deveria suceder a outra – pela determinação de relações musicais por diagramas e tabelas a partir das quais a totalidade da música serial seria deduzida – não conseguia, para Adorno, sustentar por que uma coisa deveria suceder a outra de modo tal que, pela permutabilidade dos eventos musicais, não se cumpriria a responsabilidade da música com o devir.

O princípio da série sistematizado pelos serialistas a partir da técnica dodecafônica da escola de Schönberg, por substituir a composição pelo cálculo numérico e prescindir do confronto da técnica com a estrutura específica de cada obra, convertia-se, para Adorno, em um mero sistema de regras, em uma lógica musical caricatural e estéril. No caso da escola de Schönberg, diferentemente, quando seus membros se confrontavam com a construção de obras concretas, a técnica só se justificava na medida em que esta era válida a cada vez para uma só obra.

Uma das questões centrais da técnica dodecafônica era a recusa à repetição, o intuito de não permitir a recorrência de nenhuma nota antes que todas as demais tivessem aparecido, justamente aquilo que é sistematizado pela fixação de séries de base no serialismo. Quando o princípio da série, em Schönberg restrito à altura das doze notas da escala cromática, é estendido a todos os parâmetros do campo sonoro pelos serialistas, iguala-se a função estrutural de todas as notas da escala cromática, de modo que a nenhuma nota seria permitido o exercício da função de tônica ou de dominante²⁹. A essa *descentralização* do campo sonoro nas obras serialistas é que Adorno atribuiu a exclusão do que até então organizava o decurso temporal da música na forma do devir.

No serialismo, o uso de diagramas e tabelas para determinar a relação entre notas visava, pela notação, decidir todo desenvolvimento de antemão, a fim de eliminar o que, por eles, era visto como um dinamismo inconsistente, mantido na escola de Schönberg às custas de técnicas composicionais tradicionais reminiscentes³⁰. Porém o dinamismo total da técnica dodecafônica no serialismo, ao conformar, pela notação, todo elemento processual em estruturas pré-estabelecidas,

²⁹ WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 174.

³⁰ ADORNO, The Aging of the New Music, p. 101. Como debate Adorno, já no próprio dodecafonismo a transferência de categorias do nexos musical como as de construção temática, transição, campos de tensão e repouso para o material libertado do tonalismo resultaria em certas inconsistências. Segundo ele, Schönberg só pôde manter a organização do decurso temporal a medida em que preservou virtualmente tais categorias como rudimentos do passado (ADORNO, T. W. Arnold Schönberg (1847-1951). In: ADORNO, T. W. *Prismas: Crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998 [1953]).

resultaria, para Adorno, em uma forma de estaticidade: “porque na música serial nada é repetido, absolutamente tudo é repetição”³¹. Tanto a composição serial como a composição temática (*Entwicklung*) honravam a organização total da forma; a diferença entre elas residia, entretanto, em um aspecto fundamental: enquanto “na composição serial a unidade [era] pensada como um fato (...) na composição temática a unidade se [definia] sempre em devir [*als unmittelbar Seiendes*] (...) como algo que se revela [*Offenbarendes*]”³².

O que Adorno, então, chama de “espacialização do tempo musical” é a disposição estática e simultânea da sucessividade como uma superfície visual, o tratamento do tempo como espaço³³. Mas a correspondência precisa e total entre composição e notação em vista da recusa sistemática a repetições baseava-se em uma concepção equivocada de que “o elemento igual que retorna na música seria, na verdade, um equivalente, como em uma representação espacial-esquemática”³⁴. Colocando em identidade a contradição existente entre o estado fixo (imobilizado pela escrita da partitura) e o estado fluido (fenômeno sonoro), a música serial ignorava que “relações temporais se estabelecem e dão um significado completamente transformado [mesmo] àquilo que no papel se coloca como idêntico”³⁵, uma vez que o que é espacialmente referido pelas notas só pode ser decifrado em sequência temporal³⁶ devido à própria *irreducibilidade* do meio. Como argumenta Adorno, ao se desenvolver no tempo, a música já exclui, de antemão, a repetição: “Uma vez que a música ocorre inteiramente no tempo, ela é dinâmica de tal forma que no seu decurso o idêntico se torna não-idêntico, assim como o não-idêntico pode se tornar o idêntico”³⁷. Assim ocorre na reexposição abreviada, acrescentaria Adorno.

No contexto de sua crítica à música serial, na década de 1950, é a música de Beethoven a que Adorno se refere quando fala das perspectivas de uma “construção autêntica da forma”, uma forma que honraria sua *essência dialética*. Pois nas obras do período médio do compositor, a reexposição, precisamente por não aparecer simplesmente como destino do que foi autoritariamente imposto, aparece como subproduto do processo temático global de desenvolvimento, tal como uma estrutura que emerge orgânica e espontaneamente:

Os efeitos mais poderosos da forma em Beethoven dependem de um elemento que retorna, antes um simples tema que então se revela como

³¹ ADORNO, Vers une musique informelle, nota 6, p. 393-4.

³² ADORNO, Vers une musique informelle, p. 408.

³³ ADORNO, On Some Relationships between Music and Painting, p. 68.

³⁴ ADORNO, The Aging of the New Music, p. 103.

³⁵ ADORNO, The Aging of the New Music, p. 103.

³⁶ ADORNO, Vers une musique informelle, p. 410.

³⁷ ADORNO, The Aging of the New Music, p. 103.

resultado, adquirindo um sentido completamente modificado. Com frequência, o início da reexposição pode engendrar o sentimento de algo extraordinário ter acontecido antes mesmo que esse extraordinário não pudesse ser localizado naquele instante. Os construtivistas ‘punctiformes’ não só se furtam dessas possibilidades da construção autêntica da forma, como também falham em perceber que, mesmo contra sua vontade, relações temporais se estabelecem e dão um significado completamente transformado àquilo que no papel se coloca como idêntico.³⁸

Em Beethoven, portanto, se efetivaria o antigo ideal de obra de arte como um todo orgânico³⁹. Nele, pela primeira vez, a forma sonata clássica emerge orgânica e espontaneamente em uma estrutura imanente. Na medida em que preserva o esquema tripartite (exposição, desenvolvimento, reexposição) da forma sonata clássica, a reexposição no Beethoven médio, ao invés de revelar-se meramente como resultado, ilumina as passagens precedentes, justificando-as *retrospectivamente*. Trata-se, *grosso modo*, de uma inversão, na qual é o processo dinâmico – por meio da expansão do desenvolvimento temático e da centralidade que o desenvolvimento assume na construção formal – que, de modo imanente, passa a justificar a totalidade da forma.⁴⁰

Em Mozart e Haydn, a forma sonata já se apresentava como problema. Neles, o dinamismo era alcançado por um equilíbrio entre a apresentação dos temas e o trabalho de desenvolvimento, no qual a reprise consistia na mera confirmação de algo estaticamente igual a si em meio ao puro devir⁴¹. Dito de outro modo, tal equilíbrio era alcançado pela não-identidade de uma identidade temática. Adorno afirma que nos classicistas vienenses, “a multiplicidade se iguala à unidade, embora dela sempre divirja, na medida em que a forma continua sendo imposta ao múltiplo de maneira abstrata”⁴². O mesmo não ocorre nas composições de Beethoven, nas quais são os motivos, os particulares, negando-se e afirmando-se a si mesmos, que fazem reemergir do interior do processo de composição a forma sonata, desta vez recriada espontaneamente:

³⁸ ADORNO, The Aging of the New Music.

³⁹ “Na sonata, forma que Beethoven levou à perfeição (...) o antigo ideal de obra de arte como um todo orgânico foi efetivamente realizado” (JAY, M. As ideias de Adorno. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 128).

⁴⁰ Sobre o caráter estilístico da forma sonata, deve-se comentar que, embora a sonata clássica tenha sido descrita esquematicamente pelos românticos, sendo assim reduzida a uma fórmula fixa, na prática, ela vigorou muito menos como uma forma do que como um estilo, com o qual as obras de Haydn, Mozart e Beethoven se confrontaram conforme suas respectivas particularidades (ROSEN, C. *Classical Style*. New York: Norton, 1972. p. 145 *apud* ALMEIDA, J. *Crítica dialética em Theodor W. Adorno*: Música e Verdade nos anos 20. Cotia: Ateliê, 2007. p. 62; WISNIK, O som e o sentido, p. 139).

⁴¹ ADORNO, T. W. Mediação. In: ADORNO, T. W. *Introdução à sociologia da música*. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Ed. Unesp, 2017, p. 417.

⁴² ADORNO, Mediação, p. 391.

[C]om Beethoven o desenvolvimento, a reflexão subjetiva do tema, que decide a sorte daquele, converte-se no centro de toda a forma. Justifica a forma, mesmo esta segue preestabelecida como convenção, já que volta a criá-la espontaneamente.⁴³

A autonomia que a música de Beethoven encarna em termos concretos nasce do desacordo do sujeito com as formas convencionais. A dinâmica estrutural a que se propõem suas obras do período médio coincide com o instante histórico de superação da ordem estática pela burguesia emergente, esta que *ainda* podia se assumir como porta-voz da emancipação do sujeito e da ideia de uma sociedade formada por homens livres. Em Haydn e Mozart, a natureza dialética da sonata já expunha esse desacordo⁴⁴, já que neles “a multiplicidade se iguala à unidade, embora dela sempre divirja”. Em Beethoven, o desacordo da subjetividade emancipada coincide com as formas, na medida em que as *recria* espontaneamente. A noção de trabalho temático como reflexão subjetiva é essencial para a compreensão do aspecto técnico e objetivo que, contrariamente à música romântica tradicional, a expressão viria a assumir na concepção *dialética* da música de Beethoven. Para Adorno, a música é dialética quando a objetividade da estrutura musical reemerge organicamente a partir do sujeito, sem que, não obstante, divirja das formas prescritas, uma conquista específica de Beethoven:

O compositor deve preencher o espaço disponibilizado para a invenção precisamente de uma forma não esquemática a fim de fazer justiça ao esquema. Ao mesmo tempo, ele deve conceber os temas de tal forma que eles não contradigam as formas objetivamente prescritas (...) E, em contrapartida – e isso é a conquista especificamente beethoveniana na história interior das formas, ultrapassando Mozart – ele deve tratar os campos ‘confirmados’, ou prescritos, de tal forma que percam o momento externo, convencional, reificado e subjetivamente alheio (...) sem comprometer sua objetividade, de forma que esta é realmente regenerada a partir do sujeito.⁴⁵

É a maneira pela qual Beethoven se confronta com as convenções objetivas formais que inaugura o caráter dialético da música. Em suas músicas, a estrutura formal – a objetividade da forma (harmonia tonal e forma sonata) – emerge orgânica e espontaneamente do sujeito, isto é, do desenvolvimento temático, ao mesmo tempo em que é ela mesma transformada através desse processo⁴⁶. Em vista disso, fruto de

⁴³ ADORNO, *Filosofia da Nova Música*, p. 51.

⁴⁴ Sobre a natureza dialética da forma sonata, Adorno afirma no livro que planejou sobre Beethoven: “O esquema da sonata contém partes – partes temáticas e de desenvolvimento – que já visam o sujeito e que podem acomodar o particular” (ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 145).

⁴⁵ ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 145.

⁴⁶ SAMPLE, C. Adorno on the Musical Language of Beethoven: a review by Colin Sample. *The Musical Quarterly*, Annandale-on-Hudson, v. 78, n. 2, p. 378-394, 1994. p. 381.

uma combinação do esquema preordenado com a especificidade de cada obra singular, as formas de Beethoven são a verdadeira síntese dialética:

O esquema não é apenas uma estrutura abstrata ‘dentro’ da qual o conceito formal específico é compreendido; este emerge da colisão entre o ato de compor e o esquema pré-existente. Ele tanto resulta do esquema como o altera (...) Nesse sentido preciso Beethoven é dialético.⁴⁷

É interessante notar como noções que se tornaram alicerces do pensamento estético de Adorno podem ser encontradas com frescor em Beethoven, como se à luz do compositor as noções que se cristalizaram em seu pensamento revelassem sua história anterior. Assim, podemos ler a asserção de Adorno em *Filosofia da Nova Música* (quando a “dialética histórica do material musical” é, enfim, plenamente formulada), segundo a qual o material a ser trabalhado pelo artista “é de tal índole que *conservá-lo* significa também *alterá-lo*”⁴⁸.

Em Beethoven, é a tonalidade, o material natural “objetivamente dado”, que se coloca em questão. Tal como a tentativa kantiana de derivar categorias objetivas do interior da subjetividade humana, Beethoven deriva a estrutura da forma sonata subjetivamente ou organicamente a partir do desenvolvimento – o que Adorno chama de a “revolução copernicana em Beethoven”⁴⁹. E, ao fazer isso, aproximando-se de Hegel, Beethoven historiciza o “material natural” da música (tonalidade e forma sonata)⁵⁰ – as formas objetivas – “fazendo-o resultado, assim como ponto de partida, de um processo dinâmico do desenvolvimento subjetivo em direção à autoconsciência”⁵¹.

Essa recriação ilumina a pré-formação histórica das formas tradicionais, nas quais as convenções haviam se cristalizado. Como bem explica Max Paddison, a dialética do universal e do particular se configura na música do Beethoven médio na negação da tonalidade como material natural e na sua regeneração a partir de si como “segunda natureza” mediada⁵². Mas o que Adorno chama de “ideia” (*Einfall*) musical, o “ser temático” (*Sein*) da música enquanto “trabalho de desenvolvimento” (*Werden*), não é meramente a realização de sua estrutura formal como uma estrutura imanente. Ao negar-se e afirmar-se a si mesma, a ideia musical triunfa sobre o existente e

⁴⁷ ADORNO, T. W. Form and the reconstruction of form. In: ADORNO, T. W. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Cambridge: Polity Press, 2007c. E-book.

⁴⁸ ADORNO, *Filosofia da Nova Música*, p. 51, grifo nosso.

⁴⁹ ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 145.

⁵⁰ Para Adorno, a forma sonata é o equivalente musical do sistema conceitual no plano filosófico (ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 319). “O Absoluto em Beethoven é a tonalidade” (ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 47).

⁵¹ SAMPLE, Adorno on the Musical Language of Beethoven, p. 381.

⁵² PADDISON, *Adorno's aesthetic of music*, p. 235.

transcende sua própria exposição. Negando-se e afirmando-se reciprocamente, os temas superam (*aufgehoben*) a dimensão material de que eles próprio derivaram.

Se, antes de Beethoven, a ideia musical funcionava como um motivo no sentido literal⁵³ – isto é, eram os motivos enfileirados como sequência que colocavam a música em movimento – em seu período médio, em peças como a sonata *Appassionata* e a *Quinta Sinfonia*, o motivo já seria a própria ideia musical. Por isso, não haveria propriamente mediação entre temas, a partir dos quais a música se desenvolveria, mas, como na dialética hegeliana, o motivo, o particular, se produz a partir de si mesmo e organiza a totalidade da música a partir da dinâmica interna dos elementos participantes; eles já são, por seu próprio movimento, o universal. Assim se lê na célebre passagem em que, mais do que colocar a música de Beethoven em analogia com a lógica hegeliana, Adorno a afirma dialética em *sentido estrito*⁵⁴.

O sucesso de Beethoven consiste no fato de que em seu trabalho, e apenas nele, o todo nunca é extrínseco ao particular, mas procede sozinho a partir de seu movimento, ou antes, é esse movimento. Em Beethoven nunca há mediação entre os temas, mas antes, como em Hegel, o todo, como puro vir a ser, é em si mesmo a mediação concreta.⁵⁵

Trata-se de um desenvolvimento dinâmico no qual o elemento individual subjetivo se desdobra em direção à autoconsciência, correlato da noção hegeliana de autorreflexão do espírito: “[D]e acordo com [a] estrutura conceitual do mundo, no início meramente abstrata, [a autorreflexão do espírito] chega à consciência de si mesma e adquire realidade através do processo do vir a ser imanente, dos particulares concretos”⁵⁶.

Em termos musicais, o princípio de “variação em desenvolvimento [*Entwicklung*]” teria consolidado, no classicismo vienense, a valorização do elemento particular no interior da composição, representado pela figura motívica. Assim, a centralidade do desenvolvimento nas obras do período médio de Beethoven teria sido capaz de tensionar a configuração da forma sonata como um esquema previamente dado. Com a variação e desenvolvimento dos motivos, o individual musical sujeitado à mudança dinâmica, ao mesmo tempo em que retém sua identidade original, ultrapassa a contradição entre identidade e não-identidade. Isso nada mais é, nas palavras de Adorno, do que “a dessemelhança de um semelhante”⁵⁷. Algo possível, segundo José Miguel Wisnik, porque o tema, normalmente é um elemento de *identidade* sonora

⁵³ SAFATLE, Sublime por Atrofia, p. 389.

⁵⁴ ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 145.

⁵⁵ ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 57.

⁵⁶ SAMPLE, Adorno on the Musical Language of Beethoven, p. 383.

⁵⁷ ADORNO, *Vers une musique informelle*, nota 6, p. 393-4.

(uma figura melódica em princípio estável, que permanece igual a si mesma), se apresenta em Beethoven como algo desde sempre organicamente suscetível de variação, levado a modificar-se profundamente a todo momento⁵⁸. Como bem disse Adorno, trata-se de “permanecer reconhecível em sua alteração”⁵⁹. Mediante a variação, a totalidade emerge do movimento de todos os particulares, de tal modo que o tema transcende a si mesmo.

Em peças genuínas do período médio Beethoven mostra objetivamente, portanto, a contradição no interior da forma, bem como sua superação. Pela articulação do desenvolvimento em dois grupos temáticos na exposição, o desenvolvimento se divide em uma estrutura bipartite: uma seção “de fantasia”, mais vacilante, mais livre e improvisada, cujos temas não são determinados por regras, modulações ou progressões harmônicas e uma seção cujo desenvolvimento é formulado em torno de um modelo⁶⁰. Para Adorno, em Beethoven está pela primeira vez presente a contradição entre esses dois grupos que, negando-se, superam o que outrora havia sido imposto. Deixam, assim, os padrões da sonata intactos, ao mesmo tempo em que a ordem prescrita é abolida⁶¹.

Em uma analogia, o “desenvolvimento da sonata” corresponde ao “conflito do drama”⁶². Tal conflito é, em certas obras do período médio, resolvido pela impetuosidade de um “Eu forte”, resistente o bastante para domar o constrangimento externo e derivar de sua própria organização formal princípios objetivos. Considerado em seu período médio “parteiro de tal objetividade formal” e “porta-voz da emancipação do sujeito”⁶³, Beethoven, em seu chamado terceiro período, apresentaria, segundo Adorno, a dissolução da ideia de uma objetividade derivada da organização interna e subjetiva. Superada a ordem estática da convenção e a ordem social por ela representada, se notaria, em suas obras tardias, o extremo desacordo entre demandas expressivas e formas da tradição: supera-se a ordem estática sem, contudo, atingir uma ordem capaz de sustentar-se segundo sua dinâmica própria. Nas palavras de Vladimir Safatle, não há, no período tardio de Beethoven, “superação de

⁵⁸ WISNIK, *O som e o sentido*, p. 142.

⁵⁹ Cf. ADORNO, *Alienated Masterpiece: The Missa Solemnis*, p. 574.

⁶⁰ “Nesse sentido preciso, Beethoven é dialético, como pode ser claramente notado no primeiro movimento da *Apassionata*. Através da articulação do desenvolvimento em termos dos dois grupos temáticos da exposição, da expansão da coda, também polarizada entre esses dois grupos, e da adição de uma segunda coda que integra tanto ambas as formas temáticas enquanto como que abolindo-se, uma nova forma emerge dessa sonata bi-temática enquanto preserva estritamente o esquema. Essa nova forma é ela mesma desenvolvida a partir do esquema dualista, enquanto dramaticamente o remodela” (ADORNO, T. W. *Form and the reconstruction of form*. In: ADORNO, T. W. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Cambridge: Polity Press, 2007c. E-book).

⁶¹ ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 146.

⁶² ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 147.

⁶³ ADORNO, *Mediação*, p. 396.

antagonismos através do desvelamento progressivo da força da ideia musical”⁶⁴. Segundo Adorno, o que há no *estilo tardio*, são obras ainda como “processo, mas não à maneira de um desenvolvimento”⁶⁵.

O não-envelhecido Beethoven tardio

Muito já se comentou sobre a presença do que Adorno denominou *estilo tardio* no período médio de Beethoven (o estilo tardio, portanto, não designa necessariamente obras do período final ou tardio de uma vida)⁶⁶, como muito já se ressaltou sobre o caráter *crítico* e *estilístico* do termo⁶⁷. Usado de modo mais proeminente em seu ensaio monográfico sobre Beethoven de 1937, *Estilo Tardio*, o termo designa obras no terceiro período de Beethoven como as cinco últimas sonatas para piano, as dezessete bagatelas para piano e os seis últimos quartetos de cordas. Conforme resumiu o crítico literário Edward Said, o termo estilo tardio designa “obras não feitas de harmonia e resolução, mas de intransigência, dificuldade e contradição”⁶⁸, obras, em suma, dotadas de um caráter negativo. Como diz Adorno, enquanto no período médio o individual era mediação da totalidade, no período tardio ele é *negatividade*⁶⁹. Said, nesse sentido, identificou, assim como outros, a música da escola de Schönberg como um *prolongamento* do “que há de irreconciliável, negativo e imóvel no Beethoven tardio”⁷⁰. De fato, sem encontrar na realidade nenhum apoio à transcendência positiva, o conteúdo de verdade das obras da escola de Schönberg repousava na não-resolução dos antagonismos. Segundo a máxima de Adorno, “os não resolvidos antagonismos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes de sua forma”⁷¹.

Assumindo, como Adorno, que a técnica dodecafônica desenvolvida pela escola de Schönberg não legitima seus desdobramentos pela música serial do pós-guerra, podemos concordar com Said quando este afirma que a nova música em sua

⁶⁴ SAFATLE, Sublime por Atrofia, p. 399.

⁶⁵ ADORNO, T. W. Late Style in Beethoven, p. 567.

⁶⁶ Tanto é assim, que “Beethoven era ainda completamente capaz de escrever peças de acordo com o ideal classicista de seu período médio, e assim o fez em algumas de suas peças mais famosas precisamente desta última fase. O primeiro movimento e o *scherzo* da *Nona Sinfonia* não são estilo tardio, mas período médio, embora tenham sido produzidos no último período (...) A *Missa Solemnis*, também, embora por razões distintas, dificilmente pode ser contada propriamente como estilo tardio” (ADORNO, Appendix III – Text 9: Beethoven’s Late Style, E-book).

⁶⁷ ROSENTHAL, L. Between Humanism and Late Style. *Cultural Critique*, Minneapolis, v. 67, p. 107-140, Fall 2007. p. 121 *apud* SWINKIN, J. Style Dialectic: Problematizing Adorno’s Theory of Beethoven. *The Journal of Musicology*, Berkeley, v. 30, n. 3, p. 287-329, 2013. p. 292).

⁶⁸ SAID, E. *Estilo Tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. E-book.

⁶⁹ ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 317.

⁷⁰ SAID, *Estilo Tardio*, E-book.

⁷¹ ADORNO, T. W. *Aesthetic Theory*. Tradução de R. Hullot-Kentor. New York: Continuum, 2002a [1969]. p. 6.

fase serialista “envelheceu mais do que Beethoven”⁷². Tanto no estilo tardio de Beethoven como em Stravinsky e no serialismo da década de 1950, encontramos um fenômeno de dissociação, de extinção do desenvolvimento musical no tempo. Porém, em Beethoven admitem-se processos construtivos que não tomam tal dissociação como simplesmente regressiva, diferente do caso de Stravinsky e dos serialistas – regressivos, segundo Adorno. Como disse, certa vez, sobre o chamado “renascimento de Hegel” no início do século XX, não se tratava de separar o que era vivo daquilo que estava morto em Hegel (diríamos, em Beethoven), mas “de saber o que o presente significa *diante de* Hegel” (no caso, do Beethoven tardio)⁷³.

O que se observa no Beethoven tardio é a renúncia da ideia musical como motor dinâmico da música. Adorno identifica nas obras desse período uma qualidade *antidinâmica*. Com a ausência de um desenvolvimento temático-dinâmico não há nessas obras objetividades ordenadas por dinâmicas subjetivas, nem totalidades geradas do interior de si mesmas através da superação de antagonismos. Isso, todavia, não quer dizer que a elas falte um princípio construtivo, o que suspenderia a processualidade das peças.

De acordo com Eduardo Socha (2015), extraindo uma teoria dos tipos esboçada por Adorno nos *Beethoven-Fragmente*, notadamente no fragmento 219, o estilo tardio de Beethoven seria marcado pelo confronto do tipo intensivo e do tipo extensivo. Em linhas gerais, o tipo intensivo (ou dramático) origina-se da apropriação particular por Beethoven em seu período médio da sonata clássica, o que corresponde à tentativa de produção de uma unidade dialética entre totalidade e particularidade. Já o tipo extensivo (ou épico) corresponderia ao conjunto de modalidades temporais que renunciariam à confrontação dialética e ao domínio do tempo, próprios do tipo intensivo. Enfim, no estilo tardio, pelo confronto dos dois, nota-se a ausência de mediação e o processo de desintegração, mas também o esforço próprio do intensivo de se obter unidade, contanto que a partir da fragmentação⁷⁴.

Notadamente, nos últimos quartetos de cordas de Beethoven, a unidade não é transcendida pela superação de antagonismos, mas, nas palavras de Adorno, *transcende* para o fragmentário⁷⁵. Isso quer dizer que o desacordo com as formas objetivas e a tendência à fragmentação não são controlados, por exemplo, por uma síntese final, mas alcançados pela justaposição *abrupta*, não mediada, de convenções

⁷² SAID, Edward. *Estilo Tardio*, E-book.

⁷³ ADORNO, T. W. *Três estudos sobre Hegel*. Tradução de Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Ed. Unesp, 2013. p. 71.

⁷⁴ SOCHA, Eduardo. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*, cap. 1 – *Beethoven: paradigma do tempo musical*, p. 45-94. Cf. também: SOCHA, E. Para um conceito materialista de tempo musical. A teoria dos tipos nos fragmentos de Adorno sobre Beethoven. *Discurso*, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 161-184, 2019.

⁷⁵ ADORNO, Alienated Masterpiece: The *Missa Solemnis*, p. 581.

esvaziadas, motivos desnudados⁷⁶. Sem atingir a construção da totalidade pelo particular, como no tipo intensivo, nem sucumbir à fragmentação, o estilo tardio, ao se expor como "crítica da tonalidade *na* tonalidade", forneceria, segundo Socha, um modelo particular de crítica imanente *no* meio musical⁷⁷.

As profundas cesuras e as paradas abruptas são, para Adorno, o que caracterizam, mais do que qualquer outro aspecto, o estilo tardio de Beethoven⁷⁸. Sobre a qualidade fragmentada das obras desse período, Adorno observa que “[n]o estilo tardio de Beethoven há inteiramente algo como uma tendência em direção à dissociação, mas não no sentido de um processo de composição que não mais mantém as coisas unidas”.⁷⁹ Como recorda Said, uma ideia similar é apresentada quando Adorno alega que não há como dizer o que conecta as partes senão evocando “a figura que juntas, elas desenham”⁸⁰.

No *finale* da *Sonata op. 101*, por exemplo, protótipo do “estilo tardio” para Adorno, a forma se desenvolverá pela justaposição da convenção da fuga e o desenvolvimento da forma sonata. Mas o uso da fuga, com seus procedimentos de contraponto envelhecidos (provenientes do barroco) situados em um contexto incomum, servia a uma função não-convencional. Confrontada com o esquema monódico e homofônico da sonata clássica, a fuga “faz consideráveis concessões à seção de desenvolvimento”⁸¹ ao se confinar a um pequeno repositório de motivos e ao desenvolvê-los de maneira não-obrigatória. Como explica Adorno, na medida em que os temas são adaptados ao contraponto, ocorre a “neutralização do temático”: “Os temas não são nem melodias que se sustentam por si mesmas nem unidades motivicas que se incorporam à totalidade – que é ela mesma suspensa. *Eles são possibilidades ou ideias de temas*”⁸². Pelo procedimento de variação, as correspondências estruturais – a identidade do tema – são obscurecidas; isto resulta tanto na incorporação da fuga como convenção *esvaziada* como na ausência de conexões musicais ao longo do tempo⁸³.

O Beethoven tardio renuncia a técnicas como a de trabalho temático, justamente aquilo que definia a própria identidade musical, pois a ideia da harmonia como “identidade da pré-condição e do resultado”, uma vez adquirida, permanecia

⁷⁶ ADORNO, Alienated Masterpiece: The *Missa Solemnis*, p. 581.

⁷⁷ SOCHA, *Tempo musical em Theodor W. Adorno*, p. 98.

⁷⁸ ADORNO, Late Style in Beethoven, p. 567.

⁷⁹ ADORNO, Appendix III – Text 9: Beethoven’s Late Style, E-book.

⁸⁰ SAID, *Estilo Tardio*, E-book.

⁸¹ SCHENKER, H. *apud* SWINKIN, Style Dialectic: Problematizing Adorno’s Theory of Beethoven, p. 305.

⁸² ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 317, grifos nossos.

⁸³ SWINKIN, Style Dialectic: Problematizing Adorno’s Theory of Beethoven, p. 305; SOCHA, *Tempo Musical em Theodor Adorno*, p. 96.

abstratamente imóvel⁸⁴. Mais do que isso, aos olhos do último Beethoven, o princípio da reprise, por exemplo, começava a parecer excessivamente exagerado. A reprise enquanto “confirmação do processo como seu resultado”, ao exagerar a correspondência entre desenvolvimento e recapitulação ressaltava mais o caráter contingencial de reconciliação, a arbitrariedade de um desenvolvimento onipotente, do que o resultado necessário da lógica composicional. Assim, paradoxalmente, quanto mais ilimitado e incontrolado é o desenvolvimento (*Entwicklung*) – índice da liberdade do sujeito no processo compositivo – mais arbitrária e repressora a reprise se torna.⁸⁵ Em um de seus escritos tardios, Adorno interpretará a recapitulação como “tributo obrigatório da essência ideológica” no Beethoven médio⁸⁶.

De outro modo, a fusão entre polifonia e homofonia no interior do trabalho temático do Beethoven médio não lhe parecia fruto de uma “polifonia genuína”, mas a “aparência [da] polifonia dentro da composição harmônica-homofônica”⁸⁷. Assim, retomando o papel do contraponto em suas obras tardias, Adorno analisa que não seria tanto a realização das obrigações do contraponto – pela estrutura polifônica da fuga – o tecnicamente decisivo no Beethoven tardio, mas a *ruptura* entre polifonia e monodia.⁸⁸

Com a renúncia de um desenvolvimento temático explícito e de correspondências estruturais, o estilo tardio colocava então em questão a processualidade da peça enquanto totalidade dinâmica. Dito de outra forma, colocava em questão a própria promessa da música, seu “estatuto antimitológico” como dirá Adorno, de que “existe um outro”⁸⁹. As convenções, antes assimiladas e transformadas pelo fluxo individualizado do desenvolvimento, são agora deixadas de lado (“*left to stand*”)⁹⁰. E é precisamente na qualidade de fragmentos abandonados que, para Adorno, as convenções se tornam realmente expressivas⁹¹. É como se o sujeito tivesse recuado da música, deixando a linguagem musical falar por si mesma nas obras tardias⁹².

Através do trabalho temático no Beethoven médio a tonalidade havia se universalizado por inclinações subjetivas. Conforme se tornava demasiadamente

⁸⁴ ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 310.

⁸⁵ SUBOTNIK, Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition, p. 252.

⁸⁶ ADORNO, *Mediação*, p. 385-386

⁸⁷ ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 269.

⁸⁸ ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmentos 317, 310.

⁸⁹ “Ela [a música] não perde esse estatuto antimitológico nem mesmo quando, em um estado de desespero objetivo, faz do desespero sua própria causa. Por mais frágil que seja a garantia de que exista um outro, a música nunca abdica da promessa de que existe. A liberdade é uma necessidade imanente da música”. (ADORNO, *Stravinsky: uma imagem dialética*, p. 231).

⁹⁰ ADORNO, *Late Style in Beethoven*, p. 566.

⁹¹ ADORNO, *Late Style in Beethoven*, p. 566.

⁹² ADORNO, *Appendix III – Text 9: Beethoven's Late Style*, e-book.

substancial, a referência à tonalidade não mais necessitava de sua confirmação como resultado de um processo. Desse modo, a tonalidade perdia a substancialidade conquistada pela vitalidade e pelo dinamismo do particular e se tornava uma “convenção descartada”. Os vazios, as rupturas e as mudanças abruptas – que mais do que qualquer outro aspecto caracterizavam para Adorno o último Beethoven –, a omissão de transições harmônicas e a substituição da ideia como motor dinâmico da música por sucessões estáticas do som são índices da *quebra* das estruturas elementares que sustentavam a identidade musical e que conservavam a percepção da processualidade interna das obras. Como disse Adorno: “A compulsão de identidade é quebrada e as convenções são seus fragmentos”⁹³.

Enquanto fragmentos, as convenções já não mais pertencem a um todo incontestável. Uma vez revelada a contingência – o tributo ideológico – do autodesvelamento da imanência como transcendência, isto é, da totalidade emergindo do movimento de todos os particulares, a tonalidade é nas obras do estilo tardio problematizada. Não mais assumindo de antemão as convenções, nem pretendendo exprimir pela concretude das relações a universalidade, as obras do estilo tardio desnudam as convenções, revelando sua contingência material e apontando para seu caráter de artifício⁹⁴. Segundo definição do próprio Adorno, “o estilo tardio é a autoconsciência da insignificância do individual” e é precisamente nisso que repousa sua relação com a *morte*⁹⁵.

A autoconsciência da música é a tomada de consciência de sua finitude, da “realidade da morte” dirá Adorno⁹⁶. De certo modo, o estilo tardio abdica de sua transcendência – da promessa de que a qualquer instante a música se torna algo diferente e algo diferente do que era – e se contenta – não a fim de expressar-se, mas, precisamente, de reiterar a ausência da expressão⁹⁷ – em iluminar, abrupta e diretamente, as convenções dissociadas. Ainda assim Adorno defende que nesse abandono permanece um resquício de esperança, esperança que teria sobrevivido no Beethoven tardio estreitamente à margem da renúncia. “[A] diferença”, diz Adorno, “entre resignação e renúncia é a totalidade secreta” das peças do período tardio de Beethoven⁹⁸.

Adorno então observa a presença da *abreviação* nas obras do estilo tardio. Segundo ele afirma, os temas e melodias nas obras desse período, possuem um aspecto de inautenticidade, “no qual nada que [neles] ocorre é simplesmente aquilo

⁹³ ADORNO, Theodor. *Beethoven: The Philosophy of Music*, Fragmento 301.

⁹⁴ SWINKIN, Style Dialectic: Problematizing Adorno's Theory of Beethoven, p. 295.

⁹⁵ ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 322.

⁹⁶ ADORNO, Late Style in Beethoven, p. 566.

⁹⁷ ADORNO, Late Style in Beethoven, p. 566.

⁹⁸ ADORNO, Appendix III – Text 9: Beethoven's Late Style, e-book.

que parece ser”⁹⁹. Ausentes da forma dinâmica clássica, os temas não se desenvolvem a partir de sua concretude, mas como “representativos acidentais do universal”, ou representantes de “alguma outra coisa”¹⁰⁰. Não mais integrado com a substância material à maneira do símbolo, o individual musical é segregado à maneira de uma alegoria. Adorno faz diversas vezes alusão ao caráter *alegórico*¹⁰¹ do Beethoven tardio¹⁰² e chega a afirmar que se trata de nada menos do que a “chave” para a compreensão das obras tardias que¹⁰³, sem achar nenhum termo médio, nenhum tipo de equilíbrio entre os termos, ainda possui um “movimento dialético”¹⁰⁴:

no sentido preciso [em] que cada parte individual não representa a si mesma, mas é representativa de seu tipo, de sua categoria, uma situação que de fato se aproxima muito do alegórico. Aqui *somente* os tipos são inventados, todo singular sendo determinado como um signo para eles; e, ao contrário, a força de cada elemento individual repousa no fato de que está preenchido por seu tipo; ele não é mais ele mesmo. Tudo que é individual é tanto encolhido como saturado com a unidade ideal de sua espécie.¹⁰⁵

A qualidade fraturada do Beethoven tardio antes de elevar, portanto, o individual convencional positivamente, desvela sua fortuidade, seu caráter rapsódico e mortal, a fim de mostrar o quanto o estilo “clássico” lhe dava a aparência de autenticidade. Mas nisso há ainda um movimento dialético, já que a insignificância do particular emerge enquanto tal à medida que porta, apenas acidentalmente, o universal, permitindo, assim, o desvelamento de seu aspecto negativo. Nesse sentido, Adorno afirma: “Beethoven se torna ‘inorgânico’, fraturado, ao ponto em que Hegel se torna ideológico”¹⁰⁶. Não à toa, Beethoven é chamado tanto de subjetivo como de objetivo:

A paisagem fragmentada é objetiva, enquanto a luz na qual solitária ela brilha é subjetiva. Ele não promove sua síntese harmônica. Enquanto uma força dissociativa, ele as disjunta no tempo, talvez, para preservá-las para a

⁹⁹ ADORNO, Appendix III – Text 9: Beethoven’s Late Style, e-book.

¹⁰⁰ ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 317.

¹⁰¹ Não podemos deixar de mencionar o conceito de alegoria em Walter Benjamin, notadamente em *A origem do drama barroco alemão* (1928). Em uma acepção distinta do conceito de alegoria pela tradição clássica, Benjamin compreende a alegoria – tal como figurada no drama barroco – como a única categoria estética capaz de compreender adequadamente os fenômenos históricos modernos, elevando-a à condição de expressão. Nota-se a influência explícita do conceito no pensamento de Adorno, por exemplo, em: ADORNO, T. W. *Kierkegaard: construção do estético*. Tradução de Alvaro L. M. Valls. São Paulo: Editora Unesp, 2010 [1933]. p. 69. Este tópico merecia, contudo, maior aprofundamento – o que não cabe no presente ensaio realizar.

¹⁰² Dentre vários fragmentos em que o alegórico é referenciado em relação ao estilo tardio, é no fragmento 321 que Adorno indica que nos fragmentos 319 a 321 está a chave para entender o estilo como mediado, em uma situação que muito se aproxima do alegórico (ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmentos 170; 281; 307; 316-321).

¹⁰³ ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 322.

¹⁰⁴ ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 323.

¹⁰⁵ ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmentos 321-322.

¹⁰⁶ ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 232.

eternidade. Na história da arte, obras tardias são catástrofes.¹⁰⁷

É se utilizando de convenções formais ultrapassadas que o Beethoven tardio esvazia o conteúdo da convenção ao manter com ela uma relação arbitrária. A artificialidade que emerge dessa relação é a impossibilidade da dominação pela subjetividade das convenções e é tal impossibilidade que se torna o conteúdo estético das obras. Como disse Vladimir Safatle, no estilo tardio de Beethoven as formas tradicionais ainda podem ser identificadas, mesmo que nelas não haja mais nada a se identificar¹⁰⁸. Mas exatamente como no Beethoven médio *conservar a sonata significava, ao mesmo tempo, alterá-la*, no Beethoven tardio, ao conservar as formas convencionais em sua *arbitrariedade e indeterminação*, estas também sofrem alterações *internas*. Assim, o êxito de Beethoven, sobretudo em suas sinfonias do período médio, deve-se à superação de antagonismos pelo trabalho temático (*Entwicklung*), na medida em que o compositor permanece “fiel ao ideal do Classicismo vienense, a saber, o trabalho de desenvolvimento temático e, portanto, à exigência de um processo que se desdobra no tempo” ao mesmo tempo em que “suas sinfonias exibem uma ‘estrutura de impacto’ [*Schlagstruktur*] peculiar”¹⁰⁹. No Beethoven tardio, é certo “acento nostálgico e arcaizante”, certa “‘dessensibilização’ do material”, uma “tendência mais pronunciada à dissociação, a inconsistências, cesuras e falhas estruturais que, no entanto, de acordo com Socha, “apontam para a verdade histórica”¹¹⁰. A posição do *informe* no interior das obras – posição de indeterminação assumida por convenções esvaziadas que não retiram nenhuma conclusão lógica de seu significado musical – é, de acordo com Safatle, o que “se torna motor de impulso para o processo de reconfiguração de formas convencionais”¹¹¹. É nesse sentido que se deve buscar entender a afirmação de que as obras do estio tardio permanecem ainda como *processo*, embora este não possa ser compreendido como *desenvolvimento*.

A desintegração da tonalidade nas últimas obras de Beethoven analisada por Adorno como um processo de dissociação temporal não significava, como se tentou mostrar, suspensão da processualidade das obras; pois a posição de indeterminação assumida pelas formas convencionais estabelecia uma relação – ainda que arbitrária – entre particularidade e universalidade, mas dessa vez denunciando o caráter ideológico de sua reconciliação. Como disse Safatle, no estilo tardio permanece “a

¹⁰⁷ ADORNO, Late Style in Beethoven, p. 567.

¹⁰⁸ SAFATLE, Sublime por Atrofia, p. 400.

¹⁰⁹ ADORNO, Stravinsky: uma imagem dialética, p. 249.

¹¹⁰ SOCHA, *Tempo musical em Theodor W. Adorno*, p. 95.

¹¹¹ SAFATLE, Sublime por Atrofia, p. 399.

noção de processo mesmo que (...) dramatizado pela retração do elemento que garantia sua unidade”¹¹².

Em seu ensaio tardio “Vers une musique informelle” (1960), pensando uma alternativa à música serial e à música indeterminada em 1960, Adorno sustenta que “fazer justiça ao material [significava] bem mais do que explorar com destreza todas as suas possibilidades”. Como sugere, deviam-se explorar tendências não previstas no material, de tal sorte que do regime de particularidade de cada obra resplandeceriam categorias *equivalentes* às categorias tradicionais¹¹³. Em um dos *Beethoven-Fragmente*¹¹⁴, é a autoconsciência da insignificância do individual, a autoconsciência da arbitrariedade da linguagem musical *na* linguagem musical, que seria motor da produção de categorias – a chave, segundo Adorno, para o estilo tardio. Como foi visto, a posição de indeterminação de formas tradicionais operaria no estilo tardio uma alteração interna das formas, o que poderia fornecer uma ideia de processo não mais assentada no princípio de desenvolvimento (*Entwicklung*). A *tentativa* de ao menos *apontar* para a presença de outros modelos de processualidade progressista no interior do pensamento de Adorno contribuiria tanto para a discussão sobre certo dogmatismo na apreciação de Adorno sobre a progressão temporal e a construção dialética da forma musical, como também para pensar outras formas de processualidade não mais assentadas em desenvolvimentos lineares e em sequências temporais. Nesse sentido, talvez a ideia de *indeterminação* no Beethoven tardio seja uma outra forma de pensar os *equivalentes* na música informal, outra forma de enfrentar os problemas de uma nova música envelhecida.

¹¹² SAFATLE, Sublime por Atrofia, p. 398.

¹¹³ ADORNO, Vers une musique informelle p. 391.

¹¹⁴ ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, fragmento 320.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. The Aging of the New Music. Tradução de Robert Hullot-Kentor. *Telos*, Candor, n. 77, p. 95-116, Fall 1988 [1955].
- ADORNO, T. W. On Some Relationships between Music and Painting. Tradução de Susan Gillespie. v. 79, n. 1, p. 69-79, Spring 1995 [1965].
- ADORNO, T. W. Arnold Schönberg (1847-1951). In: ADORNO, T. W. *Prismas: Crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998 [1953].
- ADORNO, T. W. *Aesthetic Theory*. Tradução de R. Hullot-Kentor. New York: Continuum, 2002a [1969].
- ADORNO, T. W. Alienated Masterpiece: The Missa Solemnis. In: LEPPERT, R. (ed.). *Essays on Music*. Tradução de Susan H. Gillespie. Berkeley: University of California Press, 2002b.
- ADORNO, T. W. Late Style in Beethoven. In: LEPPERT, R. (ed.). *Essays on Music*. Tradução de Susan H. Gillespie. Berkeley: University of California Press, 2002c.
- ADORNO, T. W. Appendix III – Text 9: Beethoven's Late Style. In: ADORNO, T. W. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Tradução de Edmund Jephcott. Cambridge: Polity Press, 2007a. E-book.
- ADORNO, T. W. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Tradução de Edmund Jephcott. Cambridge: Polity Press, 2007b. E-book.
- ADORNO, T. W. Form and the reconstruction of form. In: ADORNO, T. W. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Cambridge: Polity Press, 2007c. E-book.
- ADORNO, T. W. *Kierkegaard: construção do estético*. Tradução de Alvaro L. M. Valls. São Paulo: Editora Unesp, 2010 [1933].
- ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011 [1949].
- ADORNO, T. W. *Três estudos sobre Hegel*. Tradução de Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.
- ADORNO, T. W. Mediação. In: ADORNO, T. W. *Introdução à sociologia da música*. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- ADORNO, T. W. Stravinsky: uma imagem dialética. In: ADORNO, T. W. *Quasi una fantasia*. Tradução de Eduardo Socha. São Paulo: Editora Unesp, 2018a [1962].
- ADORNO, T. W. Vers une musique informelle. In: ADORNO, T. W. *Quasi una fantasia*. Tradução de Eduardo Socha. São Paulo: Editora Unesp, 2018b [1962].
- ALMEIDA, J. *Crítica dialética em Theodor W. Adorno: Música e Verdade nos anos 20*. Cotia: Ateliê, 2007.
- BÜRGER, P. O declínio da era moderna. Tradução de Heloísa Jahn. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 20, p. 81-95, 1988.
- BÜRGER, P. Adorno's anti-avant-gardism. *Telos*, Candor, n. 86, p. 46-60, 1990/1991.
- BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- JAY, M. *As ideias de Adorno*. Tradução de A. U. Sobral. São Paulo: Cultrix, 1995.
- LEPPERT, R. (ed.). *Essays on Music*. Tradução de Susan H. Gillespie. Berkeley: University of California Press, 2002.

- PADDISON, M. *Adorno's aesthetic of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- ROSEN, C. *Classical Style*. New York: Norton, 1972.
- ROSENTHAL, L. Between Humanism and Late Style. *Cultural Critique*, Minneapolis, v. 67, p. 107-140, Fall 2007.
- SAFATLE, V. Sublime por atrofia: Beethoven, Webern e a reconstrução adorniana do conceito de sublime. In: NOAVES, A. (org.). *O silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc, 2014.
- SAID, E. *Estilo Tardio*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. E-book.
- SAMPLE, C. Adorno on the Musical Language of Beethoven: a review by Colin Sample. *The Musical Quarterly*, Annandale-on-Hudson, v. 78, n. 2, p. 378-394, 1994.
- SOCHA, E. Sismogramas do choque: considerações sobre o choque em “Teoria da Vanguarda”, de Peter Bürger, e em “Filosofia da nova música” de Theodor W. Adorno. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 129, p. 133-152, 2014.
- SOCHA, E. Tempo musical em Theodor W. Adorno. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- SOCHA, E. Para um conceito materialista de tempo musical. A teoria dos tipos nos fragmentos de Adorno sobre Beethoven. *Discurso*, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 161-184, 2019.
- SUBOTNIK, R. Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition. *Journal of the American Musicological Society*, Berkeley, v. 29, n. 2, p. 245-275, 1976.
- SWINKIN, J. Style Dialectic: Problematizing Adorno's Theory of Beethoven. *The Journal of Musicology*, Berkeley, v. 30, n. 3, p. 287-329, 2013.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Recebido em 29.05.2020.

Aceito para publicação em 06.07.2020.

© 2020 Bruna Batalhão. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).