

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
CURSO DE DOUTORADO EM MÚSICA

A TEORIA DA REPRODUÇÃO MUSICAL DE THEODOR
ADORNO E O LEGADO DA TRADIÇÃO VIENENSE:
UMA INTRODUÇÃO

FRANK MICHAEL CARLOS KUEHN

RIO DE JANEIRO

2010

A TEORIA DA REPRODUÇÃO MUSICAL DE THEODOR ADORNO
E O LEGADO DA TRADIÇÃO VIENENSE: UMA INTRODUÇÃO

por

FRANK MICHAEL CARLOS KUEHN

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor, sob orientação do Professor Dr. Paulo José Moraes Pinheiro.

Rio de Janeiro
19 de março de 2010

K95 Kuehn, Frank Michael Carlos.
A teoria da reprodução musical de Theodor Adorno e o legado da tradição vienense : uma introdução / Frank Michael Carlos Kuehn, 2010. xvi, 191f. + CD-ROM

Orientador: Paulo José Moraes Pinheiro.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Adorno, Theodor W., 1903-1969. 2. Música – Filosofia. 3. Reprodução musical - Filosofia. 4. Música – Teoria da performance. 5. Música – Instrução e estudo. 6. Musicologia. 7. Viena (Áustria) – Canções e músicas. I. Pinheiro, Paulo José Moraes. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Música. III. Título.

CDD – 780.1

Autorizo a cópia desta pesquisa, desde que para fins didáticos:



Frank Michael Carlos Kuehn
Rio de Janeiro, 30. 04. 2010



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

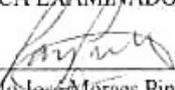
TÍTULO DA TESE

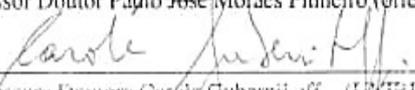
"A TEORIA DA REPRODUÇÃO MUSICAL DE THEODOR ADORNO E O LEGADO DA
TRADIÇÃO VIENENSE: uma introdução"

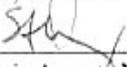
por

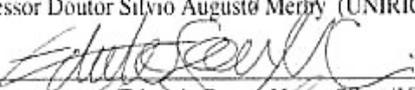
Frank Michael Carlos Kuehn

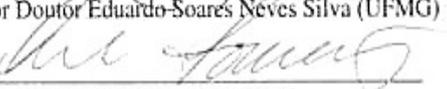
BANCA EXAMINADORA


Professor Doutor Paulo José Moraes Pinheiro (orientador) (UNIRIO)

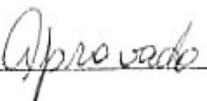

Professora Doutora Carole Gubernikoff (UNIRIO)


Professor Doutor Silvio Augusto Merhy (UNIRIO)


Professor Doutor Eduardo Soares Neves Silva (UFMG)


Professor, Doutor, Lia Thomas (UNESP)

Conceito:


Aprovado

MARÇO DE 2010

Para
Maria José e Maria Júlia,
Andrej Luigi e Stephanie,
com amor.

*Cada coisa tem duas faces,
uma é do perecer, outra é do devir.*

Friedrich Nietzsche

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo financiamento em forma de bolsa, recebida durante quatro (dos cinco) anos que a presente pesquisa levou.

Ao meu orientador, Paulo José Moraes Pinheiro (UNIRIO), por ter acreditado, em meu projeto, desde o início.

Aos integrantes da banca de avaliação Silvio Augusto Merhy (UNIRIO), Carole Gubernikoff (UNIRIO), Lia Tomás (UNESP) e Eduardo Soares Neves Silva (UFMG), pelas considerações pertinentes sobre a pesquisa.

A Salomea Gandelman (UNIRIO), pelas considerações pertinentes durante a primeira fase da pesquisa.

A Luiz Otávio Braga (UNIRIO), cuja disciplina de tópico especial sobre música e cultura de massa me levou definitivamente a levar adiante este projeto.

A Aristides Antônio Filho e Cristina Neiva, da secretaria do PPGM da UNIRIO, pelo apoio administrativo recebido durante os anos do curso.

A Jamilson Elias Coelho, pelas revisões feitas ao longo da pesquisa, assim como por parte da revisão final de português.

A Jaime Elias Coelho, pela tradução de material bibliográfico do italiano, pelas revisões de português feitas ao longo da pesquisa e por parte da revisão final de português.

A Luiz Carlos Brito Paternostro (UFRJ), pelo apoio recebido desde os tempos da graduação e pelo suporte nas horas difíceis.

A Nailson de Almeida Simões (UNIRIO), pelo apoio nas horas difíceis.

A Eurípedes do Amaral Vargas Jr. (PUC, RJ), pelo apoio recebido desde os tempos da graduação e pelo suporte nas horas difíceis.

A Miguel Carneiro Antunes, pela confecção das tabelas e figuras e pelo suporte técnico em informática.

A André Guerra Cotta (UFF), pelo apoio nas horas difíceis.

A Marcos Zarahi, pelas conversas construtivas sobre música, filosofia e sociedade.

A João Vicente Ganzarolli de Oliveira (UFRJ), pelas conversas construtivas sobre estética.

A Patrícia Österreicher (PUC, RJ), pela tradução do resumo para o francês.

A Gabriel Improta, pelas conversas construtivas sobre a música e a sociedade brasileiras.

A Friedrich Kapitzke, por intermediar alguns contatos importantes para a pesquisa na Alemanha.

A Helmut Metzler, do Quarteto Pellegrini, Alemanha, pela indicação de material importante sobre a teoria da interpretação musical de tradição vienense.

A Werner Unger, da Archiphon, Alemanha, pelos fonogramas históricos relevantes de Arnold Schönberg e Rudolf Kolisch, entre outros intérpretes.

Aos meus pais Carlos Kuehn e Mary-Luise Reimann por terem despertado desde cedo minha paixão pela vida, pela música e pela filosofia.

A todos que ainda tenham contribuído para que esta pesquisa pudesse ser realizada e que não tenham sido nomeados, meus sinceros agradecimentos.

KUEHN, Frank M. C. *A teoria da reprodução musical de Theodor Adorno e o legado da tradição vienense: uma introdução*. Rio de Janeiro: PPGM, CLA, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2010. Tese de doutoramento.

RESUMO

Nesta tese se investiga o material de Theodor Adorno (1903-1969) oriundo do seu espólio e editado sob o título *Para uma teoria da reprodução musical* (Alemanha, 2001). Nas anotações de Adorno, compostas por um grande número de fragmentos e manuscritos redigidos nos anos de 1925 a 1965, aproximadamente, o termo “reprodução musical” designa a realização sonora de uma obra musical com base em sua partitura. Como tal, compreende também a interpretação e a *performance* musical. Partindo dos termos e referências do próprio autor, a pesquisa segue basicamente três linhas de investigação: a histórica, a sistemática e a crítica. Nessa tarefa, a investigação do primeiro e do segundo capítulos envolve a conceituação, o contexto e os antecedentes históricos da teoria da reprodução musical no tocante à tradição musical vienense e à estético-filosófica de língua alemã, enquanto o terceiro capítulo estrutura o material de Adorno sistematicamente em seções que tratam dos principais tópicos, princípios e categorias da sua teoria.

PALAVRAS-CHAVE: Theodor Adorno – teoria da reprodução musical – práticas interpretativas – teoria da *performance* – tradição musical vienense – musicologia – filosofia da música.

KUEHN, Frank M. C. *Theodor Adorno's Theory of musical reproduction and the legacy of the Viennese tradition: an introduction*. Rio de Janeiro: PPGM, CLA, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2010. Doctoral thesis.

ABSTRACT

This thesis investigates Theodor Adorno's (1903-1969) writings, which are composed of a great number of fragments, notes and manuscripts originating from the author's estate and edited under the title *Towards a theory of musical reproduction* (Germany, 2001; UK, 2007). In these fragments, written approximately from 1925 to 1965, the term "musical reproduction" designates the performance of a musical work from its score. As such, it also entails its interpretation and the musical practice itself. The investigation starts from terms and references by the author himself and basically follows three lines of research: historical, systematical and critical. The first and second chapters of the thesis focus on the conceptualization of Adorno's theory, the historical context and the precursors concerning Vienna's music tradition and German aesthetics, while the third chapter focuses on the theory itself and introduces systematically its elements, principles and categories.

KEYWORDS: Theodor Adorno – Theory of musical reproduction – musical interpretation practice – performance theory – Viennese music tradition – musicology – philosophy of music.

KUEHN, Frank M. C. *La Théorie de la reproduction musicale de Theodor Adorno et l'héritage de la tradition viennoise: une introduction*. Rio de Janeiro: PPGM, CLA, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2010. Thèse de doctorat.

RÉSUMÉ

Cette thèse recherche le matériel de Theodor Adorno (1903-1969), issu de son héritage et édité sous le titre *Pour une théorie de la reproduction musicale* (Allemagne, 2001). Dans les annotations d'Adorno, qui comprennent un grand nombre de fragments et manuscrits rédigés entre les années 1925 et 1965 environ, le terme "reproduction musicale" désigne la réalisation sonore d'une composition musicale basée sur sa partition. En tant que tel, il comprend également l'interprétation et la *performance* musicales. Partant des termes et références de l'auteur lui-même, l'étude suit essentiellement trois lignes de recherche: l'historique, la systématique et la critique. Dans cette tâche, la recherche des premier et second chapitres concerne la conceptualisation, le contexte et les antécédents historiques de la théorie de la reproduction musicale en rapport avec la tradition musicale viennoise et esthétique-philosophique de langue allemande, alors que le troisième chapitre structure systématiquement le matériel d'Adorno en sections qui traitent des principaux sujets, principes et catégories de sa théorie.

MOTS-CLEF: Theodor Adorno – théorie de la reproduction musicale – pratiques d'interprétation – théorie de la *performance* – tradition musicale de viennoise – musicologie – philosophie de la musique.

KUEHN, Frank M. C. *Theodor Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion und die Hinterlassenschaft der Wiener Musiktradition: eine Einführung*. Rio de Janeiro: PPGM, CLA, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2010. Philosophische Dissertation (Musikwissenschaft).

ZUSAMMENFASSUNG

Diese These hat die Untersuchung von Materialien aus dem Nachlass Theodor Adornos (1903-1969) zum Gegenstand, erschienen unter dem Titel *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Suhrkamp, 2001). Bei diesen Aufzeichnungen handelt es sich um eine grosse Anzahl von Fragmenten, Entwürfen und verschiedenen Handschriften aus den Jahren von 1925 bis etwa 1965, in denen der Ausdruck "musikalische Reproduktion" den Vortrag einer Komposition bezeichnet. Da dabei prinzipiell von der Vorlage eines entsprechend detaillierten Notentextes ausgegangen wird, schliesst der Ausdruck "musikalische Reproduktion" auch die Begriffe "Interpretation" und *Performance* mit ein. Ausgehend von den bibliographischen Angaben und den Begriffen des Autors folgt die Untersuchung drei grundlegenden methodischen Ansätzen: dem historischen, dem systematischen und dem kritischen. Dabei stehen im ersten und zweiten Kapitel die Begriffsbestimmung, der historische Zusammenhang und die Vorläufer bezüglich der Wiener Musiktradition und der deutschen Ästhetik im Vordergrund, während im dritten Kapitel das Material der Theorie systematisch nach Themenbereichen, Prinzipien und Kategorien behandelt wird.

STICHWÖRTER: Theodor Adorno – Theorie der musikalischen Reproduktion – Aufführungspraxis – Performancetheorie – Wiener Musiktradition – Musikwissenschaft – Philosophie der Musik.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	1
1. REPRODUÇÃO, INTERPRETAÇÃO OU <i>PERFORMANCE</i> MUSICAL?.....	5
2. A TEORIA DA REPRODUÇÃO MUSICAL: CONTEXTO E ANTECEDENTES.....	15
3. RUMO À TEORIA DA REPRODUÇÃO MUSICAL: TÓPICOS, ELEMENTOS, PRINCÍPIOS E CATEGORIAS.....	32
3.1 Música e <i>Mimesis</i>	48
3.1.1 A crítica de Adorno a Platão e a Aristóteles.....	49
3.1.2 Prática musical, interpretação e <i>mimesis</i>	54
3.2 <i>Mimesis</i> , racionalidade e notação musical.....	59
3.3 Quironomia e <i>mimesis</i> nos estilos emblemáticos de interpretação dos regentes Toscanini e Furtwängler.....	76
3.3.1 Vídeos com a regência de Arturo Toscanini.....	80
3.3.2 Análise dos vídeos com Toscanini.....	81
3.3.3 Vídeos com a regência de Wilhelm Furtwängler.....	87
3.3.4 Análise dos vídeos com Furtwängler.....	87
3.4 O tempo como categoria da interpretação musical e a quantificação da realidade..	93
3.4.1 Breve investigação acerca da natureza do tempo.....	98
3.4.2 O tempo musical como fenômeno quantitativo.....	105
3.4.3 O tempo musical como fenômeno qualitativo.....	108
3.5 Os três elementos do texto musical.....	112
3.5.1 O elemento neumático.....	113
3.5.2 O elemento mensural.....	115
3.5.3 O elemento idiomático.....	121
3.5.3.1 Expressão e interpretação musical.....	123
3.5.3.2 Caráter musical e interpretação.....	126

3.6 História da música e historicidade do material musical.....	128
3.7 Dialética e interpretação musical.....	131
3.8 Função e valor da análise musical.....	135
3.8.1 O conceito de subcutâneo.....	138
3.8.2 O conceito de culinário.....	140
3.9 Clareza, articulação e fraseado musical.....	142
3.9.1 Coesão musical e produção de sentido.....	156
3.10 Música e conhecimento.....	159
3.10.1 A questão da interpretação verdadeira.....	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	178
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	180
ANEXO	
Mídia em CD com os arquivos em imagem, áudio, vídeo e texto.....	191

Lista de imagens (jpg)

Fig. 1. Estrofe da canção <i>Seikilos</i> em notação grega do século II a.C.....	63
Fig. 2. Primeiros neumas, século X, Idade Média.....	64
Fig. 3. Tabelas de neumas e sua notação em diferentes momentos da história.....	65
Fig. 4. Notação em neumas quadrados e pauta de quatro linhas (séc.XIV).....	67
Fig. 5. Esquema simplificado do processo reprodutivo da música.....	69
Fig. 6. Representação gráfica da flecha de tempo unidirecional e linear.....	105
Fig. 7. Modelo de tempo quantitativo emanante em analogia com o código de barras.	106
Fig. 8. Modelo de tempo qualitativo imanente.....	108
Fig. 9. O desenvolvimento dos neumas em notação mensural.....	114
Fig. 10. Recorte do <i>Codex Sangellensis</i> , Skt. Gallen, Suíça, início do século X.....	116
Fig. 11. Manuscrito de Jena (<i>Jenaer Handschrift</i>), século XIV.....	116
Fig. 12. <i>Introitus puer natus</i> (canto gregoriano), provavelmente do século XV.....	117
Fig. 13. <i>Kyrie-eleison</i> em notação mensural (século XVII).....	117
Fig. 14. Recorte de uma folha da <i>Sonata para piano</i> , nº 32 (<i>Hammerklavier</i>), de Beethoven.....	118
Fig. 15. Compassos finais da Abertura de <i>Tristão e Isolda</i> de Richard Wagner.....	119
Fig. 16. Recorte da edição facsímile do Estudo nº 1, <i>Désordre</i> , de Ligeti.....	120
Fig. 17. As sete categorias primordiais e seus respectivos campos.....	167
Fig. 18. Esquema das categorias da teoria da reprodução musical.....	169
Fig. 19. Variáveis de tempo na interpretação de dez pianistas.....	175

Lista dos exemplos musicais em áudio (mp3)

Áudio 1. Schönberg [1911], <i>Terceira peça para piano</i> , op. 11, “colcheias movimentadas” (<i>bewegte Achtel</i>), piano: Eduard Steuermann. Tempo total: 02:14 (mp3).....	41
Áudio 2. Schönberg [1906], <i>Kammersymphonie</i> , op.9, Boston Symphony Chamber Ensemble. Deutsche Grammophon 2531.213, estéreo, 1980. Tempo total: 20:08.....	41
Áudio 3. Estudo nº 1, <i>Désordre</i> , de György Ligeti (1985, p.5), piano: Volker Banfield, (CD WERGO, WER 60134-50).....	120

Lista dos exemplos em vídeo (avi)

Vídeo 1. AT 01 – Toscanini rege o Prelúdio do 3o ato de *Lohengrin* de Richard Wagner. A gravação é de 1948. O tempo total é de 03:37. Orquestra e local são desconhecidos. Sendo uma gravação televisiva, trata-se, muito provavelmente, da orquestra oficial do estúdio de da NBC, NY, EUA. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lJeEv5hPQ64&feature=related>, último acesso em jan. 2009.

Vídeo 2. AT 02 – Toscanini rege a *Cavalgada* das *Walkírias* de Richard Wagner. A gravação é de 1948. O tempo total é de 04:59. Orquestra e local são desconhecidos. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9RpDhX2CHLE&feature=related>, último acesso em jan. 2009.

Vídeo 3. AT 03 – Toscanini rege a *Abertura* de *Tannhäuser* de Richard Wagner. A gravação é de 1948, o tempo total é de 07:41. Orquestra e local são desconhecidos. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=w50tISMfHDA>, último acesso em jan. 2009, e / ou: <http://www.youtube.com/watch?v=w50tISMfHDA&feature=related>, último acesso jan. 2009.

Vídeo 4. AT 04 – Toscanini rege *Tristão e Isolda* de Richard Wagner, em gravação de 1951. O tempo total é de 10:19. Orquestra e local são desconhecidos. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FL1gFw-7SMc>, último acesso em jan. 2009.

Vídeo 5. FW 01 – Furtwängler rege o final do *Concerto para Violino* em Ré menor de Johannes Brahms. Ensaio da Filarmônica de Viena. O solista é Yehudi Menuhin (violino). A gravação é de Salzburg, Áustria. O tempo total é de 00:38. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Th28IRySJok&NR=1>, último acesso em jan. 2009.

Vídeo 6. FW 02 – Furtwängler rege os *Mestres cantores* de Richard Wagner. A gravação é de 1951. O tempo total é de 03:43. Orquestra e local são desconhecidos. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch/Furtwangler/0SIJIMkF8TS8](http://www.youtube.com/watch?v=0SIJIMkF8TS8), último acesso em jan. 2009.

Vídeo 7. FW 03 – Furtwängler rege o Quarto Movimento da *Sinfonia* n. 4 de Johannes Brahms, num ensaio de 1948. O local é Londres, mas não há informações sobre a orquestra. O tempo total é de 05:03. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=leYbb5KZYDg&feature=related>, último acesso em jan. 2009.

APRESENTAÇÃO

Esta tese tem na teoria da reprodução musical, de Theodor Wiesengrund Adorno (11.9.1903, Frankfurt, Alemanha – 6.8.1969, Visp, Suíça), o seu principal foco de investigação. Por “teoria da reprodução musical” compreendemos o conjunto das reflexões do autor sobre a prática musical – na tradição clássico-romântica de língua alemã, uma prática basicamente interpretativa. Compostos de um grande número de fragmentos, esboços e dois esquemas oriundos do espólio do autor, esses manuscritos foram publicados na Alemanha sob o título *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* [*Para uma teoria da reprodução musical*], edição que também serviu de base para esta pesquisa.¹

Reflexões de um filósofo, sociólogo, musicólogo e crítico musical, mas também de um compositor e pianista, o material da teoria da reprodução musical revela a competência de Adorno perante a teoria e a prática interpretativas. Como tal, representa uma face ainda desconhecida do autor, a quem não raramente se tentou tirar a competência musical, sob a alegação de ser um diletante (Levin, 1989, p.74). Essas acusações, no entanto, revelaram-se, como veremos, sem fundamento.

Em seus escritos, Adorno faz referências constantes à relação existente entre a reprodução, a composição musical e a filosofia, sendo a última o meio de articular em palavras e conceitos o que a música não é capaz de dizer: “A música só pode falar de si própria: isso significa que a palavra e o conceito não são capazes de falar diretamente do seu conteúdo, sendo isso possível apenas de forma mediata, isto é, como filosofia”,² asserta Adorno. Sendo a música uma forma artística de comunicação não-verbal e não-conceitual, a filosofia é necessária para se obter entendimento e, por conseguinte, também conhecimento. Nessa tarefa, Adorno recorre à tradição estético-filosófica de língua alemã, em particular aos filósofos Immanuel Kant (1724-1804) e Georg W. F. Hegel (1770-1831).

Nesse contexto surgiu também a indagação sobre o papel da filosofia na elaboração de uma teoria da reprodução musical e seus desdobramentos para o músico-intérprete e para a pesquisa musicológica. Para questões que rompem o âmbito empírico da reprodução musical

¹ Para as referências bibliográficas da obra intitulada *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata* (“Para uma teoria da reprodução musical: anotações, um esboço e dois esquemas”, 2005 [2001]), doravante também chamada de “teoria da reprodução” ou simplesmente de “teoria”, será usada a abreviação “TRM”. Salvo indicação em contrário, a tradução das citações para o português é de minha autoria. A teoria da reprodução musical faz parte do espólio de Adorno (*Nachlass*) e apenas está disponível em versão impressa. A paginação das citações é da edição de bolso.

² “Dass Musik nur das ihr Eigene sagen kann: das bedeutet, dass nicht unmittelbar Wort und Begriff ihren Inhalt auszusprechen vermögen sondern nur vermittelt, d. h. als Philosophie” (Adorno, 2004, p.31).

ou para desvendar a gênese de determinados termos e como esses se transformaram em conceitos que constituem parte da teoria musical, consultamos a tradição estético-filosófica de língua alemã. Outrossim, considerando-se a ligação de Adorno com a Escola de Frankfurt e a teoria crítica, estava criado um ambiente propício para o desenvolvimento de um determinado estilo ou gênero artístico, seus conceitos de criação e características estéticas. Em outros casos, a opção por uma análise empírica se justifica por permitir ilustrar o objeto ou assunto sob investigação, exemplificando-se o problema de forma concreta por meio de imagem, áudio e/ou vídeo.

A maior parte das referências bibliográficas se reporta à edição alemã, sendo que boa parte das citações vem acompanhada do texto original em notas de rodapé. Desse modo, os iniciados no idioma dispõem de um meio seguro para confrontar o texto traduzido com a versão original. Se, de um lado, a leitura a partir do texto em alemão representou vantagens, do outro, o estado fragmentário das anotações, a intrincada linguagem do autor e sua tradução dificultaram a pesquisa. Considerando-se que o material pesquisado engloba um grande número de manuscritos, reunidos pelo autor durante pouco mais de quarenta anos para, um dia, se tornarem livro, os textos não correspondem a algo homogêneo e contínuo, mas a um conjunto heterogêneo e irregular. Esse fato sempre precisa ser levado em conta quando o assunto for a teoria da reprodução musical de Adorno.

Salvo indicação em contrário, a tradução das citações para o português é de minha autoria. Nessa tarefa, a opção foi por fidelidade máxima ao original, o que não raramente implicou a inclusão de alternativas ou de sugestões explicativas, necessárias para a sua compreensão. Estas interpolações aparecem entre colchetes. Como ilustração, segue um caso exemplar: “Frasear nunca significa apenas articular a forma [*Gestalt*], mas também [significa articular] a relação recíproca das formas [do fraseado] entre si. Seja fraseando em direção a algo ou por cima de algo, o fraseado, alimentado pela força energética [dinâmica] das relações musicais, nunca é estático”.³

O pesquisador de Adorno também se depara freqüentemente com a necessidade de se estender a pesquisa a outros escritos da sua rica produção intelectual, para assim

³ “Phrasieren heisst nie allein die Gestalt artikulieren, sondern immer zugleich das Verhältnis der Gestalten zueinander. Man muss auf etwas hin phrasieren, über etwas hinweg phrasieren; die Phrasierung ist nie statisch, sie lebt von den musikalischen Kräfteverhältnissen” (TRM, p.144).

contextualizar o tópico em questão. Nessa tarefa, a edição digital da *Obra completa* de Adorno se revelou de grande utilidade.⁴

Estruturada em três capítulos, a pesquisa segue basicamente três linhas de investigação: a histórica, que focaliza contexto e antecedentes da teoria da reprodução de Adorno, a sistemática, que isola os elementos da teoria de Adorno, estruturando-os em tópicos e categorias, e a crítica, que compreende problemas estéticos e conceituais das linhas anteriores.

O primeiro capítulo se ocupa com a parte conceitual dos termos reprodução, interpretação e *performance* musical.

O segundo capítulo contextualiza a teoria de Adorno com relação a antecedentes e interlocutores históricos. Salvo algumas exceções, a investigação se limita ao espaço geopolítico e sócio-cultural de língua alemã do século XIX e da primeira metade do século XX, em particular da tradição musical vienense. O objetivo é examinar as circunstâncias históricas que levaram diversos compositores, teóricos e intérpretes de língua alemã a refletir sobre a prática interpretativa da música, tratando-a como uma disciplina que exige atenção e cuidados especiais.

O terceiro capítulo isola os elementos da teoria de Adorno, estruturando-os sistematicamente em tópicos, princípios e categorias. Diante da grande quantidade das questões, também de grande diversidade, selecionamos os elementos da teoria de Adorno que julgamos serem os mais importantes. Uma vez colocados os tópicos e os problemas, os desdobramentos que não puderam ser trabalhados exaustivamente, ficaram assinalados para um aprofundamento posterior. Exemplos e ilustrações em forma de imagem, áudio e vídeo se acham integrados no texto e anexados em mídia de CD.

Em suma, os principais passos desta investigação consistem: a) no estudo do material da teoria da reprodução musical, b) na sua compreensão, e c) na análise de problemas e de seus desdobramentos para a teoria e a prática musical. Em nenhum momento, no entanto, é importante frisar, se pretendeu concluir o que Adorno tinha deixado em estado inacabado. Por tudo isso, esta pesquisa em forma de tese representa também uma leitura peculiar da teoria da reprodução musical de Adorno, constituindo a leitura e o enfoque dados uma interpretação propriamente, feita com o intuito de introduzir o grande tema, designado no

⁴ Para as referências bibliográficas da *Obra completa* de Adorno, edição eletrônica em CD-Rom (2003), aparece de agora em diante apenas a sigla “GS”.

Brasil por nomes distintos, como: práticas interpretativas, teoria da interpretação e teoria da *performance*.

1. REPRODUÇÃO, INTERPRETAÇÃO OU *PERFORMANCE* MUSICAL?

Partindo-se da premissa de que toda investigação científica se fundamenta em conceitos, notam-se, principalmente no campo das ciências humanas, enormes problemas na definição e emprego dos mesmos. Em nosso caso, é importante ter em mente que o termo “reprodução musical” não se refere a nenhuma reprodução mecânica. Designando um processo de alta complexidade, definimo-lo, de forma elementar, como “a realização sonora de uma obra musical com base em sua partitura”. Como tal, abrange também a interpretação e a *performance*. Todavia, ainda que “reprodução”, “interpretação” e *performance* pareçam, à primeira vista, designar a mesma coisa, diferem em sentido e fim. Por essa razão, e por envolver a transliteração e a tradução de conceitos teóricos fundamentais de um idioma para outro, faremos primeiro uma investigação a respeito desses conceitos para depois definir os critérios que doravante nortearão a sua aplicação.

Antes de tudo, para que se possa falar, no âmbito da tradição musical vienense, de reprodução, interpretação ou *performance*, é necessário admitir a existência de um texto ou partitura que, previamente confeccionados, permitem que a obra possa ser reproduzida. Admitimos, pois, como pressuposto, que existem duas categorias de música: a de tradição escrita e a de tradição oral.

Começemos com o termo mais antigo. “Interpretação” designa, em música, a leitura singular de uma composição a partir de seu registro e, de preferência, do registro original que, na tradição musical clássico-romântica alemã e vienense, é a partitura. Sendo assim, “interpretar” está intimamente ligado à compreensão prévia da obra pelo músico-intérprete. Segundo Dourado (2004) a etimologia do termo “interpretação” remonta à Antigüidade greco-romana. Presume-se que o verbo latino *interpretare* tenha a sua origem na expressão *inter petras*, que significa algo como “entre-pedras”. Considerando-se a partitura musical apenas uma espécie de “roteiro” ou “mapa” para se chegar – por assim dizer – ao “tesouro” (ou à “verdade”) da obra, “interpretar” significa, portanto, a tarefa de trazer à luz não apenas o que está escrito, mas também (ou principalmente) o que está *entre* as indicações grafadas em forma de letras, notas, sinais ou signos, isto é, nas entrelinhas.

Vale ressaltar que a interpretação musical representa para a tradição musical clássico-romântica vienense uma questão da mais alta responsabilidade. Por essa razão, antes que a música apresentada possa ser compreendida pelo público, é necessário que o músico-intérprete (o instrumentista, vocalista ou regente) se aproxime do pensamento musical de seu compositor (Kapp, 2002, p.458). No contexto desta tradição, “interpretar” implica, portanto,

uma espécie de musicologia aplicada, na qual o acesso à “verdade” da obra não acontece espontaneamente via intuição direta, mas sim através de uma postura refletida e ponderada, estando sempre acompanhada por informações adicionais (Grassl; Kapp, p.xix).

Diante da carência de material teórico, e para oferecer subsídios técnicos aos intérpretes, Richard Wagner (*Über das Dirigieren*, 1953 [1869]), Heinrich Schenker (*The art of performance*, 2002 [1911]), Arnold Schönberg (diversos ensaios, reunidos na coletânea intitulada *Style and Idea*, 1984), Rudolf Kolisch (uma entrevista e dois ensaios, reunidos em *Zur Theorie der musikalischen Aufführung*, 1983), Frederick Dorian (*The history of music in performance*, 1942) e Theodor Adorno desenvolveram diversas teorias, sendo que a de Adorno parece fechar um ciclo extraordinariamente fecundo e produtivo da tradição estético-musical de língua alemã. Com relação à prática interpretativa, são estes também os autores interlocutores mais citados no material da teoria da reprodução musical. À exceção de Schenker, partimos das mesmas referências de Adorno, complementadas, pontualmente, por outras fontes. Algumas referências de Kolisch foram integradas por causa da importância deste autor para a teoria de Adorno e a divulgação do repertório clássico-romântico vienense, enquanto a ampliação pontual da pesquisa com relação a Heinrich Schenker se justifica pela influência que exerce até hoje no campo da teoria e da análise musical.

Os interlocutores de Adorno partem dos *composita* germânicos *Vortragslehre* (de *Lehre*, ensinamento, teoria + *Vortrag*, apresentação, exposição, discurso [retórica] ou palestra) e *Aufführungslehre* ou *Lehre der musikalischen Aufführung* (apresentação de arte cênica ou musical no palco, a *performance* de uma peça). Enquanto a aplicação do termo *Vortrag* ao campo da música representa uma ampliação do seu domínio conceitual, restrito à apresentação de discursos ou palestras, o termo *Aufführung* abrange todo tipo de representação artística ao vivo no palco. Vinculado às artes cênicas, o significado do termo *Aufführung* aproxima-se muito do que hoje se entende amplamente por *performance* artística. Em música, os termos *Vortragslehre* e *Aufführungslehre* circunscrevem o campo do saber que se ocupa sistematicamente dos processos da transformação do texto em som e suas técnicas. Por um lado, consiste na elaboração teórica, voltada para a composição e, por outro lado, na aplicação prática, voltada para a exposição interpretativa de uma obra de determinado estilo ou gênero musical (Grassl; Kapp, 2002, p.ix).

Richard Wagner emprega os termos *Vortrag* e *Aufführung* da seguinte forma: a) *Vortrag*, quando afirma “que desde Beethoven ocorreram mudanças substanciais a respeito do tratamento e da *apresentação* musical”, e b) *Aufführung*, quando se refere a “uma

performance pública da Abertura de *Egmont*”, à qual tinha assistido.⁵ O contexto das citações exemplifica bem a aplicação distinta dos termos: com *Vortrag*, Wagner se referiu de forma clara à própria prática interpretativa e às mudanças que ocorreram no modo das apresentações desde Beethoven, enquanto, com *Aufführung*, Wagner se referiu a um concerto como evento social, muito próximo ao que entendemos hoje por *performance* musical.

Também Schenker e Schönberg usaram originalmente o termo *Vortrag* como sinônimo para se referir à apresentação musical. Em consequência das circunstâncias históricas e da ação direta de seus discípulos, a recepção da obra de Schenker se deu mais nos EUA, onde contribuiu consideravelmente para o desenvolvimento da teoria musical.⁶ Esse fato também explica por que razão a primeira obra do espólio de Schenker foi publicada primeiro em inglês e não em alemão. Concebida por Schenker em 1911, foi editada apenas em 2002, sob o título *The art of performance* [A arte da performance], sendo que Schenker originalmente tinha previsto o título *Die Kunst des Vortrags* (A arte da apresentação [ou exposição] musical). Reconhecido por suas análises de obras-primas do repertório da tradição musical clássico-romântica, essa talvez seja a sua obra menos conhecida. Schenker tinha a intenção de dedicar *A arte da performance* ao músico-intérprete, sobretudo ao pianista, que considerava mais suscetível do que outros instrumentistas de incorrer em uma interpretação equivocada. Schenker pretendia remediar essa situação com orientações em forma de instruções técnicas e regras gerais de interpretação pianística. Infelizmente, *Die Kunst des Vortrags* permaneceu como um projeto inacabado, porque seu autor preferiu investir em outros títulos da sua rica produção teórica (Esser, 2002, p.vii-xiii).

Tudo indica que o termo “reprodução”, aplicado à música, tenha aparecido pela primeira vez em Schenker. Com efeito, Schenker já se referira – ao criticar “o papel que o mundo musical atribuía à reprodução musical, em flagrante contraste com as verdadeiras origens” – a uma “reprodução verdadeira”.⁷ Isso, entretanto, é uma hipótese que se apóia na suposição – aliás, muito provável – de que Schenker tenha mesmo recorrido ao termo de raiz latina *Reproduktion* – o que apenas pode ser verificado com segurança a partir de uma análise do

⁵ a) “(...) dass seit Beethoven hinsichtlich der Behandlung und des Vortrages der Musik eine ganz wesentliche Veränderung gegen früher eingetreten ist”; e b) “eine öffentliche Aufführung der Overtüre zu *Egmont*” (Wagner, 1953b, p.97 e 110).

⁶ Para mais informações sobre a recepção de Schenker nos EUA vide: Eybl; Fink-Mennel, 2006a e 2006b. Sobre a recepção de Schenker na Europa consultar: Boenke, 2005.

⁷ “I claim, performances have always taken a shape that has nothing to do with a *true reproduction*. Because what ought to be known in order to perform a sonata by Beethoven is not known, the musical world found it easy to assign a role to *reproduction in music* that is in appalling contrast to its real origins” (Schenker, 2002, p.4, grifo meu).

manuscrito original, ao qual não tivemos acesso. De qualquer forma, nos EUA, os termos germânicos *Vortrag* e *Aufführung* foram traduzidos como *performance*.

Também Schönberg emprega – ao menos na coletânea de seus ensaios, disponíveis em língua alemã – o termo “apresentação musical” (*musikalischer Vortrag*) (Schönberg, 1989, p.54).⁸ No entanto, chama a atenção o fato de que Schönberg parece evitar (a todo custo?) os termos “intérprete” e “interpretação”, preferindo, em seu lugar, os termos *Ausführender*, que se poderiam traduzir como “executante” ou “executor”, e, correlativamente, *Ausführung*, “execução”. Escreveu Schönberg: “Um executante inteligente, que seja realmente ‘um servidor da obra’, alguém cuja agilidade mental seja equivalente à de um pensador da música – tal pessoa procederá como Mozart, Schubert ou outros”.⁹

Dentre os manuscritos de Schönberg que dissertam especificamente sobre a prática interpretativa, só foi possível consultar a versão inglesa, onde o termo germânico *Aufführung* já aparece traduzido como *performance*. É interessante notar que também o termo “reprodução musical” aparece justamente no primeiro dos manuscritos sobre a prática interpretativa, e logo na abertura: “O princípio mais elevado de toda a reprodução musical” (Schönberg, 1984, p.319). O manuscrito – de pouco mais de uma página – é datado de “1923 or 1924”. Intitulado *For a treatise on performance [Para um tratado sobre a performance]* (Schönberg, 1984, p.319-20), seguem-se a este diversos outros ensaios nos quais Schönberg aparentemente esboçou as diretrizes do seu projeto de uma teoria da *performance* musical.¹⁰ Com exceção de um ensaio, todos esses manuscritos são do período anterior à época em que se afastou de Viena, tendo a sua publicação ocorrido apenas após a morte de seu autor. Por razões desconhecidas, Schönberg não concluiu o projeto de sua teoria.

Recorrente nos séculos XVIII e XIX até a virada para o século XX, o termo *Vortrag*, aplicado à apresentação musical, caiu em desuso nas décadas seguintes. Rudolf Kolisch, cunhado de Schönberg e uma geração mais jovem que este, preferiu o termo *Aufführung* e

⁸ Sabe-se que Schönberg, mesmo no exílio, redigia os seus ensaios em sua língua materna, para depois serem traduzidos. Destes, entretanto, apenas uma parte foi editada em alemão.

⁹ “Ein kluger Ausführender, einer, der wirklich ‘ein Diener am Werk’ ist, einer, dessen geistige Beweglichkeit der eines Musikdenkers ebenbürtig ist – solch ein Mann wird wie Mozart oder Schubert oder andere verfahren” (Schönberg, 1989, p.116).

¹⁰ Para ilustrar a temática dos manuscritos de Schönberg, segue-se uma transcrição dos títulos na ordem em que aparecem na coletânea de ensaios, intitulada *Style and Idea*: “Para um tratado de performance” (1923/24); “As formas atuais de performance da música clássica” (1948); “O futuro dos instrumentos da orquestra” (1924); “Instrumentos musicais mecânicos” (1926); “Instrumentação” (1931); “O futuro da ópera” (1927); “Ópera: aforismos” (1930); “Indicações de performance” (1923); “Dinâmica musical” (1929); “Sobre indicações de metrônomo” (1926); “Transposição” (1923); “Vibrato” (1940); “Fraseado” (1931); “A redução moderna de piano” (1923); “Sobre notação” (1923); “Notação pictórica” (1923); “Revolução-evolução, notação (acidentes)” (1931) e “A nova notação dos doze sons” (1924) (Schönberg, 1984, p.319-62).

Aufführungslehre para a sua teoria. Ocasionalmente, no entanto, Kolisch recorre também ao termo *Vortrag*. A partir do exílio de Kolisch, também nos EUA, o termo *Aufführungslehre* foi traduzido para *theory of performance* (teoria da *performance*).

De qualquer forma, a adaptação dos termos germânicos *Vortragslehre* e *Aufführungslehre* para *performance* levou a uma ampliação considerável do conceito original e passou a se estender à apresentação, à execução, à realização, ao funcionamento e às condições internas e externas da representação artística como um todo (Kapp, 2002, p.458). Do projeto original da *Theory of performance*, também não concluído por Kolisch, foram publicados até agora apenas alguns ensaios, além de entrevistas. Frederick Dorian (1902-91), vienense do círculo de Schönberg, pianista e musicólogo, publicou, nos EUA, um estudo historiográfico notável sobre as práticas interpretativas. Essa obra, intitulada *The history of music in performance* [*A história da performance musical*, 1942], estimulou Adorno, fornecendo-lhe ainda informações valiosas para a sua pesquisa (TRM, p.333-4, nota 20).

Por razões que envolvem circunstâncias históricas, a influência de seu amigo Walter Benjamin e fatores de ordem conceitual, Adorno preferiu adotar o termo “reprodução musical” (*musikalische Reproduktion*) para a sua teoria. O primeiro registro de seu emprego data de 1925. Na época com apenas 23 anos, um de seus primeiros artigos no periódico musical vienense *Pult und Taktstock* [*Púlpito e batuta*] intitulou-se *Zum Problem der Reproduktion* [*Acerca do problema da reprodução*]. O primeiro parágrafo termina da seguinte forma:

De que maneira pode a leitura de uma obra revelar o grau de liberdade que ela proporciona para o intérprete que a executa – isto me parece a tarefa central de uma teoria da reprodução, a qual, entretanto, como teoria, não poderia penetrar o que se funde indissolúvelmente em sua configuração e que, em sua plenitude, envolve o imitador como homem íntegro.¹¹

Nessas palavras condensadas já despontam alguns aspectos centrais a partir dos quais Adorno irá definir sua teoria e nos quais se aprofundará nas décadas seguintes, e que são, além da necessidade de uma teoria da reprodução musical e da adoção definitiva do termo “reprodução” para a sua teoria: a) a leitura de uma obra musical é uma interpretação; b) a interpretação implica certa liberdade, cujos limites ainda precisam ser definidos; c) o conceito de reprodução envolve, de maneira indissociável, o intérprete, a obra e sua interpretação; d) o executante de uma obra musical é, além de intérprete, também um

¹¹ “Auf welche Weise man vom Werke ablese, welche Freiheit es dem Interpreten lässt, der es als Werk interpretiert – das zu erforschen scheint die zentrale Aufgabe einer Theorie der Reproduktion, die freilich, als Theorie, nicht durchdringen könnte, was unlöslich verquickt das Gebilde in seiner Fülle, den Nachbildner als ganzen Menschen umschlossen hält” (GS, v.19, p.440-4, a citação é da p.441).

“imitador”;¹² e) a reprodução musical proporciona plenitude, o que implica tanto satisfação quanto responsabilidade; e f) a reprodução musical também envolve aspectos de integridade no sentido humano, ou seja, aspectos de ordem social e cultural. Tudo isso – vale destacar – “como teoria não poderia penetrar o que se funde indissolúvelmente em sua forma”.

Nas décadas que antecedem a virada do século XIX para o século XX e nas imediatamente posteriores, o desenvolvimento da maquinaria industrial e o aumento da capacidade de reprodutibilidade técnica foram vertiginosos, constituindo um assunto controverso que ocupava o centro de debates acalorados, principalmente no campo das ciências humanas. Citamos apenas dois exemplos distintos: Sigmund Freud já se referia, nos primórdios da teoria psicanalítica, em seu *Entwurf einer Psychologie* [*Projeto de uma psicologia*, 1895], a uma psicologia *more apparatus* (*psychischer Apparat*), isto é, a idéia de uma psique que funciona como uma aparelhagem neuronal, texto em que já se acha boa parte das idéias que Freud irá desenvolver em sua teoria psicanalítica (Freud, 1987, p.375-477, em particular p.398, p.400 e p.405-7); e Walter Benjamin dissertou, num de seus ensaios, sobre *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936).¹³ Todavia, é preciso distinguir bem o conceito de “reprodução musical” de Adorno do conceito de “reprodutibilidade técnica” de Benjamin, que denota as diferentes técnicas para reproduzir cópias de uma obra de arte a partir de um original, molde ou modelo em suportes mecânico-industriais, ao passo que o conceito adorniano de “reprodução musical” designa a realização ao vivo e *in loco* de uma obra musical a partir de seu registro em forma de texto ou de partitura.

Benjamin escreveu, em seu ensaio, de forma bem clara: “À mais perfeita reprodução falta sempre algo: o *hic et nunc* da obra de arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra. É a esta presença, única, portanto, e só a ela, que se acha vinculada toda a sua história” (Benjamin, 1980, p.7, na tradução de J. L. Grünnewald). Com efeito, é justamente este elemento *hic et nunc* – como disse Benjamin, indispensável a toda obra de arte – que se encontra incorporado no conceito adorniano de reprodução musical. Diferentemente da denotação mecânica que o termo “reprodução” adquiriu com o aperfeiçoamento tecnológico dos meios de comunicação de massa e dos suportes industriais, o conceito de “reprodução” adorniano designa a exposição *hic et nunc* de uma composição

¹² *Nachbildner* é literalmente aquele que recria algo a partir de uma imagem (*Bild*) – em música, é o intérprete que recria a obra a partir da partitura.

¹³ Já existe uma quantidade considerável de estudos sobre a influência do pensamento de Benjamin em Adorno, representando um aspecto que não deve ser subestimado, mas que não constitui parte do escopo desta tese.

musical. Logo, sendo ela a leitura personalizada de um texto musical, presumimos que também englobe a interpretação.

Ao longo do século XX, através do aperfeiçoamento das tecnologias em diferentes suportes de gravação de áudio e de vídeo, não apenas a composição como também a interpretação se tornou reprodutível. Desse modo, um novo tema de investigação tornou-se objeto das pesquisas musicológicas. A possibilidade de se analisar e comparar, nos registros em áudio e vídeo de diferentes intérpretes, categorias como individualidade, fidelidade, profundidade e expressividade, permitiu que o *status* de obra de arte também pudesse ser estendido à reprodução mecânica de uma composição. Com efeito, impulsionado pelo crescente interesse na música histórica, o estudo das práticas interpretativas como categoria de análise da historiografia da música é uma descoberta da musicologia do século XX (Grassl; Kapp, 2002, p.xvii, xviii e xx).

Principalmente nas últimas duas décadas, o campo de caráter interdisciplinar conhecido como *performance studies* se consolidou amplamente, constituindo uma tendência que se materializou em um número considerável de publicações, seja em forma de estudos inéditos seja em reedições ou lançamentos de obras sobre o tema. A tradução inglesa da *Teoria da reprodução musical* faz parte desse rol de publicações, possibilitando que a teoria de Adorno pudesse ser debatida também internacionalmente.¹⁴ Contudo, os escritos de Adorno sobre a prática musical, assim como também os dos outros autores mencionados receberam até agora pouca atenção pela musicologia. Isto representa, a rigor, flagrante contradição, considerando-se o grau de disseminação internacional do repertório clássico-romântico vienense.¹⁵

Que o termo “reprodução” tenha etimologicamente a mesma raiz e denote, nos idiomas português, alemão (*Reproduktion*) e inglês (*reproduction*) um significado muito semelhante representa certamente uma grande vantagem. Contudo, este termo é pontualmente empregado por Adorno como sinônimo para “apresentação” (*Vortrag*), *performance* (*Aufführung*) e “interpretação” (*Interpretation*). Por tudo isso, o conceito de “reprodução musical” adquire, nos escritos de Adorno, também uma conotação filosófica e social que abrange a crítica das relações entre produção e consumo de arte – contexto teórico em que cunhou, em parceria com Max Horkheimer, o conceito de “indústria cultural” (Borio, 2002-3, p.1).

¹⁴ Penso aqui na conferência internacional, intitulada *Formulate with the greatest care: Adorno and performance*, patrocinada pelo Northern Royal College of Music (NRCM), Manchester, UK, nos dias 13 e 14 de setembro de 2008.

¹⁵ O colóquio internacional, realizado em Viena no ano de 1995 sob o mote “A Teoria da *Performance* na Escola de Viena” certamente representa um marco nos estudos musicológicos sobre este assunto.

Enquanto a definição dos termos “reprodução” e “interpretação” não oferece maiores dificuldades, a noção de *performance* tem resistido a uma definição satisfatória. É principalmente a partir da segunda metade do século XX que este termo se dissemina largamente no campo musical, por causa da emigração maciça de compositores, intérpretes e intelectuais de língua alemã para os EUA. Além disso, suas conotações ampliaram-se consideravelmente em diferentes áreas do saber, da filosofia ao esporte. Por isto, torna-se necessário acrescentar ainda algumas considerações acerca da definição do termo *performance* dentro e fora da tradição musical vienense. Se, no esporte, o significado do termo *performance* pode ser reduzido à idéia de maximizar rendimento e desempenho físico do atleta, na filosofia os estudos de *performance* remontam historicamente ao britânico John Langshaw Austin (1911-1960), o qual, como filósofo da linguagem, elaborou uma “teoria de ato de fala” (*speech-act theory*), onde aproxima elementos da lingüística com a filosofia da linguagem (*linguistic turn*). Em sua teoria, Austin parte da idéia de que nós não apenas procuramos “reproduzir”, por meio da linguagem ou discurso, o mundo ao nosso redor, mas que a própria linguagem também é capaz de *criar*, através de determinadas enunciações, fatos novos que incidem, de alguma forma, sobre a realidade do nosso mundo social (assim, por exemplo, ocorre numa cerimônia de casamento). As palavras faladas, portanto, não são necessariamente uma conseqüência do mundo que nos cerca. Também é possível imaginar que o mundo social possa constituir-se de acordo com os nossos enunciados. É a partir dessa hipótese que surge, para Austin, a questão central sobre a qual versam suas investigações: o que exatamente acontece no momento da fala (ou *speech-act*), isto é, no “ato performativo”? O postulado de Austin – e aqui se verifica uma semelhança surpreendente com a concepção da música como linguagem – é que a linguagem se fundamenta em si mesma. De qualquer forma, as questões colocadas por Austin foram posteriormente retomadas pela filosofia contemporânea (Searle, Habermas e Derrida), pela lingüística (Chomsky), assim como pelas mais diversas áreas, entre elas as ciências sociais e políticas, as artes cênicas, a música e a literatura (Austin, 1975; Hetzel, 2004, p.132-3).

Os elementos mais importantes na *performance* são, sem dúvida, o “ato” e a “ação” (ou seja, ato + ação = “atuação”), remetendo, destarte, à atuação cênica, mas também ao ator e ao mimo (ou à mímica). Com efeito – argumentamos – a leitura em silêncio de uma obra musical não pode ser considerada *performance*. Nas artes cênicas, assim como em música, o termo *performance* designa, portanto, em primeiro lugar, a presença física do corpo, do instrumento e da voz no palco, não propriamente com relação a determinadas técnicas de execução instrumental ou de fraseado (pertencentes ao domínio conceitual da interpretação),

mas como meio de alcançar um determinado objetivo ou fim. Os críticos, contudo, argumentam que a *performance* tem servido mais para o próprio intérprete dar-se a conhecer do que para apresentar ou, digamos, para “servir” a uma determinada obra. Este, no entanto, não é um fenômeno recente. Lembremo-nos da reivindicação de Schönberg, para quem um bom “executor” ou “executante” deve servir à obra e não vice-versa. Como já antes Wagner e Schenker, também Schönberg foi testemunho de exageros, cometidos por intérpretes de seu tempo: “Deve-se ter na devida conta que, pelos idos de 1900, muitos artistas exageraram ao exhibir com toda a intensidade as emoções que eram capazes de sentir (...) artistas que se acreditavam mais importantes do que a obra – ou, pelo menos, do que o compositor”,¹⁶ escreveu Schönberg, em 1948.

John Cage, por exemplo, discípulo estadunidense de Schönberg, contribuiu consideravelmente para a consolidação do termo *performance* na área da música de concerto. Também nas artes plásticas, na teoria lingüística e na teoria da comunicação, a *performance* tem adquirido um significado específico muito semelhante ao que adquiriu no campo da música (Kapp, 2002, p.463). Como na música, também nas artes cênicas a *performance* está mais associada à presença e à representação física e gestual do artista no palco do que ao próprio conteúdo dos enunciados artísticos, que fica em segundo plano (e que se acham sob domínio conceitual da interpretação). Falando-se em termos de entretenimento e de cultura de massa, não são a interpretação e seus enunciados o que mais importa, mas a *performance*, isto é – o *show*. Procurando impressionar o espectador com seus movimentos e gestos (enfim, com a *performance*), o intérprete, se é também um bom *performer*, está preparado para explorar todos os meios e possibilidades visuais e gestuais, inclusive os propriamente sonoros da voz e do instrumento. Como evento social e cultural, a *performance* se tornou um campo predileto da etnomusicologia (“fato social” ou também “fato sonoro”).

Tudo o que foi dito para definir e delimitar o campo conceitual do termo *performance* se torna ainda mais evidente no caso do circo, onde acrobatas, malabaristas e outros artistas se empenham (e triunfam) em suas *performances*, caso em que não se pode falar em interpretação. Também nos megaeventos da música *pop* percebemos a predominância de elementos performáticos, onde todo tipo de luzes e imagens (os chamados efeitos multimídia) lembram mais um espetáculo circense do que uma interpretação propriamente dita.

¹⁶ “It must be admitted that in the period around 1900 many artists overdid themselves in exhibiting the power of emotion they were capable of feeling (...) artists who believed themselves to be more important than the work – or at least than the composer” (Schönberg, 1984, p.321).

Em suma, a opção de Adorno por “reprodução musical” não se deu por acaso. Ponderando-se bem, o termo “reprodução” se revela, no âmbito da tradição musical clássico-romântica vienense, como mais propício porque engloba tanto a interpretação quanto a *performance* como elementos constitutivos da reprodução de uma obra musical. Visto desse modo, o momento da reprodução musical é também o da *performance* de uma obra musical, assim como literalmente também o da sua interpretação. Destarte, forma-se um trinômio de conceitos essencialmente complementares. Com efeito, empregados separadamente, nenhum deles faria jus à abrangência que o conceito de reprodução musical instaura: “execução” implica algo mecânico, executivo, e não leva em conta o aspecto criativo da reprodução musical. Já “interpretação” não abarca o elemento corporal e gestual da representação do intérprete e o termo *performance* não abrange a parte especificamente interpretativa e técnico-instrumental do evento reprodutivo da música; donde minha tese de que a *medida proporcional* de cada elemento influi direta e qualitativamente no resultado final de uma reprodução musical.

Para o repertório clássico-romântico de tradição vienense vale afirmar, ainda, que predomina muito mais o elemento interpretativo da reprodução de uma composição, acompanhado de uma atitude reflexiva (sendo, por isso, também chamada de “música séria”). Essa é também seguramente uma das razões que levou diversos compositores e intérpretes a esboçar uma teoria da reprodução. Logo, o termo “reprodução musical” não deve ser tomado por sinônimo ou equivalente de interpretação, nem de *performance* ou vice-versa, mas como espécie de um conceito abrangente (de “guarda-chuva”, portanto) que designa o momento em que o intérprete apresenta uma obra musical, constituindo a interpretação e a *performance* parte integrante e indissolúvel deste processo.¹⁷

¹⁷ Sendo assim, os conceitos de “reprodução” e “interpretação” não deveriam ser entendidos como se estivessem em oposição, como sugere a resenha, impressa na contra-capa da tradução inglesa da teoria de Adorno (2006, não há nenhuma indicação do autor): “The choice of the word 'reproduction' as opposed to 'interpretation' indicates a primary supposition: that there is a clearly defined musical text whose precision exceeds what is visible on the page, and that the performer has the responsibility to reproduce it as accurately as possible, beyond simply 'playing what is written'”.

2. A TEORIA DA REPRODUÇÃO MUSICAL: CONTEXTO E ANTECEDENTES

Na história da música, elementos de uma teoria da representação artística já surgem na Antiguidade greco-romana como parte da teoria musical. O tratado do educador grego Aristides Quintilianus, intitulado *Peri mousikes* [*De musica*], está próximo do que entendemos hoje comumente por conhecimento musical. Pouco se sabe sobre a sua vida, que transcorreu entre os séculos III e IV d.C. Fiel à visão clássica, considera ele a música como “a melhor companheira da filosofia”, “início e fundamento (*arché*) de todo o conhecimento (*máthesis*)” (Eggebrecht, 1996, p.80). Adorno cita mais de uma vez o educador grego, destacando que a mímica (*hipokritikon*)¹⁸ aparece emparelhada com as demais disciplinas da execução musical: prática vocal (canto, *odikon*) e prática de música instrumental (*organikon*). Isto o leva a concluir: “Já existe uma ciência grega da exposição: ἔξαγγελτικόν [*exangelitikon*]. Mímica como ὑποκριτικόν [*hypokritiké*] e, portanto, como dissimulação, lado a lado com o canto e a música instrumental”.¹⁹

É significativo que Adorno abra com uma reflexão sobre o esquema do tratado de Aristides Quintilianus os dois únicos manuscritos mais longos e elaborados que compõem o material da teoria da reprodução musical.²⁰ Muito provavelmente, um desses manuscritos estava destinado a introduzir o livro que Adorno tinha em mente. No entanto – pondera Adorno com propriedade – se Aristides equipara a composição (*crestikon*) e a exposição musical (*exangelitikon*) como disciplinas práticas de igual valor a serem ensinadas, o mesmo não se pode afirmar da história da música ocidental, onde nunca existiu uma isonomia entre as duas disciplinas. Privilegiaram-se, na história da música ocidental, a harmonia e o contraponto, como disciplinas mestras da composição musical, e não propriamente o elemento expositivo e imitativo da prática musical (TRM, p.215, 287).

Falando-se do legado greco-romano para o mundo moderno, não pode faltar a retórica. Como arte da eloquência, mas também da oratória, a retórica formava, juntamente com a dialética e a gramática, uma disciplina educativa de alta importância. Suas obras mais importantes talvez sejam os tratados de Aristóteles (*Retórica, Poética*), do romano Quintiliano (*Institutiones oratoriae*), de Agostinho (*De musica*), de Boécio (*De institutione*

¹⁸ Proceder por simulação de algo que existe, seja na natureza seja na imaginação. Do grego *hypokrinesthai*, agir como mimo, mímico, ator (Wahrig, 1997).

¹⁹ “Es gibt bereits eine griechische Wissenschaft vom Vortrag: ἔξαγγελτικόν. Mimik als ὑποκριτικόν, also Verstellung, neben Gesang und Instrumentalvortrag” (TRM, p.78). Observação: as notas 67 e 68 (TRM, p.344) esclarecem que Hugo Riemann traduziu o termo grego ἔξαγγελτικόν por *Vortrag*, que nós traduzimos ora por “apresentação”, “exposição” ou ocasionalmente também por “interpretação” musical.

²⁰ Em alguns textos que citam Aristides Quintilianus, este aparentemente foi confundido, por semelhança de seus sobrenomes, com o retórico romano Quintiliano (*Institutiones oratoriae*).

musicae) e de Isidoro de Sevilha (*Etymologiae*). Vinculada à estética da assim chamada “teoria dos afetos”, a retórica musical ocupa durante séculos um lugar central na história da música: “A ação recíproca entre música e retórica explica-se pela ligação de ciências e artes, estabelece-se pelas *septem artes liberales* como sistema educativo na Idade Média e estende-se até os tempos de Bach, continuando sob novos aspectos composicionais no período do Classicismo”, resumiu Mersiovsky (2005, p.11-2). Assim, por exemplo, o compositor, crítico e teórico alemão Johann Mattheson recomendava, em *Der vollkommene Capellmeister [O mestre de capela completo, 1739]*, que a música deveria seguir a regra de ouro das *artes dicendi*, da qual era considerada parte. Fazendo analogias entre os procedimentos da retórica e os da música, tanto a obra quanto a sua representação deveria ser ordenada em: *exordium, narratio, propositio, confirmatio, confutatio* e *peroratio* (Grove, 2001, verbete *rhetoric and music*).

Chamadas de *liberales*, as *septem artes* serviram de modelo para o sistema educacional que se estabeleceu durante a Idade Média, sendo que a retórica formava, juntamente com a gramática e a dialética, a base do *trivium*, destinado ao desenvolvimento da oratória através da eloquência por meio do uso persuasivo da linguagem através de um determinado conjunto de regras e fórmulas. A outra parte do modelo educativo era o *quadrivium*, constituído pelas disciplinas: aritmética, geometria, astronomia e música, cuja finalidade estava no desenvolvimento das faculdades lógico-rationais do educando (Eggebrecht, 1996, p.76-8; Mersiovsky, 2005, p.11, 105-6). De qualquer forma, com a fundação das instituições de ensino, o modelo das *septem artes* foi fundamental na transmissão do saber antigo. Na Alemanha, as disciplinas retórica e dialética foram ensinadas até meados do século XVIII, aproximadamente, principalmente nas Escolas de Latim de regiões de domínio protestante. Nesse período, muitas novas universidades foram fundadas e receberam o nome de “universidades livres”.

Em oposição às *artes liberales*, havia também as *artes mechanicas* representadas pelos ofícios de trabalho “artesanal” daqueles que produzem “artefatos” (no sentido mesmo de manual, braçal). De utilidade prática, incluíam o trabalho de músicos, pintores, escultores e arquitetos, entre outros. Por estarem absolutamente dependentes do mecenato da nobreza e da igreja, estas artes eram também chamadas de artes servis. Esta classificação bipartite entre teóricos e práticos se impôs e se espelhou também na distinção social entre o *musicus* e o *cantor*: o primeiro era um *magister artium* da *ars musica*, conhecedor da filosofia e da teologia (*Gelehrter, scholar*, acadêmico), enquanto o *cantor* pertencia à classe dos “ofícios

artesanais” (*ars cantus*), geralmente um serviçal da nobreza ou da igreja (para ilustrar a sua dependência econômica basta apenas lembrar, ainda que numa época posterior, as agruras das famílias Bach e Mozart). Tal bipartição social perdurou até o século XVI, aproximadamente, quando se formou o movimento renascentista, cuja ação reformista concedeu ao artista o status de “ofício liberal”, apontando, na história da música, para uma mudança de paradigma no sentido de uma arte elaborada de modo cada vez mais complexo e racional (Eggebrecht, 1996, p.82). Desse modo, diferentes questões envolvendo a prática musical emergem, nos séculos seguintes, sob diversos ângulos. Concebidos como uma espécie de manual prático que auxilie o instrumentista, orientando-o em questões técnicas de execução, os tratados de Johann J. Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte transversiere zu spielen*, 1752), de Leopold Mozart (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756) de Carl Philipp Emmanuel Bach (*Über die wirkliche Art das Clavier zu spielen*, 1753-62) e de Gottlob Türck (*Klavierschule*, 1789) seguramente já apontam na direção de uma teoria da interpretação musical tal como ela começa a aparecer no século XIX.²¹ Contudo, ainda no século XVIII, depois de a arte do contraponto ter atingido o apogeu, o paradigma da retórica e da teoria dos afetos entra em declínio. Com isso, também a prática do baixo contínuo cai em desuso, enquanto princípios da retórica musical e da teoria dos afetos se transformam, no período clássico e romântico, em elementos de expressão que valorizam o timbre dos instrumentos, a variação motívica, o desenvolvimento temático e a flexibilização do tempo.

Na Europa do século XIX, a denominação “música clássica” está associada à idéia de obra-prima, ou seja, à música como arte absoluta, um conceito forjado filosoficamente e assentado em ideais clássicos do belo. Do mesmo modo, também a reflexão estético-filosófica de língua alemã norteou e fomentou a produção musical de tradição vienense, além de fornecer o arcabouço para o debate crítico de seus ideais e a melhor forma de realizá-los. O idealismo, aliás, é uma característica marcante da tradição estético-filosófica de língua alemã. Exaltado por uns e criticado por outros, tentou conciliar os aspectos empíricos com os aspectos metafísicos da música e representa um momento em que a questão da verdade e da falsidade emerge outra vez e com vigor renovado.

Com efeito, as mudanças ocorridas no século XIX esclarecem a razão pela qual a interpretação musical estava começando a receber maior atenção. Um fator determinante é a introdução de música histórica nos repertórios, o que representa um marco a partir do qual a

²¹ Para mais informações sobre a ligação retórica, *septem artes liberales* e música, vide a dissertação de: Nogueira, Caio Benévolo S. *Vieira e Bach: a ubiqüidade do púlpito*. Dissertação de Mestrado em Letras e Ciência da Literatura, UFRJ, 1998.

reprodução musical se tornou definitivamente uma arte das mais complexas. As diversas modalidades da prática musical que, no século XVIII, eram ensinadas nas diferentes “escolas” de instrumento (o baixo contínuo, a ornamentação, a articulação e a escolha correta do tempo musical, entre outras) passaram, durante o século XIX, a ser prescritas com cada vez mais precisão pelos compositores e representam uma tendência que chegou com Mahler, Schönberg e Stravinsky a um ponto de desenvolvimento culminante.

No mesmo período, o paradigma do compositor como próprio produtor e intérprete das próprias obras passa a ser o de criador, isto é, gênio e *homo faber* de obras primas, modelo que Beethoven talvez seja quem melhor incorpora à tradição musical de língua alemã. Com efeito, essa mudança fez com que a *produção* e a *reprodução* musical passassem a constituir esferas distintas (Grassl; Kapp, 2002, p.xxv-xxvi). Os avanços tecnológicos do século XIX, tais como os da maquinaria industrial, permitiram que a música pudesse se difundir com mais facilidade e rapidez. Os intérpretes, por sua vez, começaram a se locomover por distâncias cada vez maiores, chegando a realizar longas viagens em que difundiram e estimularam o interesse pela música de concerto. Virtuoses viajantes da mais variada estirpe criaram novas demandas para instrumentos mais modernos e compactos, assim como também para músicos locais que estivessem mais bem preparados para acompanhá-los. A criação e a implantação de conservatórios de música – o de Viena foi fundado em 1817 – e o surgimento do mercado de partituras impressas ajudaram não apenas a aumentar a quantidade como também a elevar a qualidade da reprodução musical. Sendo assim, uma obra poderia chegar dentro de poucos meses ao mercado estadunidense (Grove, 2002, v.19, p.376). Vendo-se dessa forma, Beethoven, Paganini, Liszt e Wagner aparecem, portanto, como um divisor de águas a partir dos quais emergiu o intérprete moderno.

Com efeito, uma teoria da reprodução musical surge no século XIX precisamente com a obra teórica de Richard Wagner (1813-83), segundo Adorno “a mais significativa contribuição de um compositor para a teoria da reprodução” (TRM, p.216, 288). Wagner, com Schönberg seguramente um dos nomes mais citados nos escritos teórico-musicais de Adorno, aparece tanto como regente quanto como teórico. Apesar do volume das citações, é importante registrar que Adorno não se curvou perante a monumental imagem mítica de Wagner.²² Em linhas gerais, os fragmentos reunidos sob o título *Zu Richard Wagners Über das Dirigieren* [*Sobre a regência, de Richard Wagner*] atestam a reflexão de Adorno sobre a obra deste. Trata-se de uma grande variedade de tópicos contendo citações diretas, às quais se

²² A principal crítica de Adorno a Wagner não está no material da teoria da reprodução musical, mas no *Ensaio sobre Wagner* (Adorno, 1986, p.7-148).

seguem breves anotações de Adorno. Considerando-se a quantidade de citações e anotações – ao todo são, aproximadamente, 36 das 326 páginas da edição alemã – Wagner ocupa um espaço notável nas reflexões de Adorno (TRM, p.37-69, 216-8, 289-90 e 367, nota 236). *Über das Dirigieren* [Sobre a regência] (Wagner, 1953b) representa para Adorno a mais importante obra sobre a interpretação musical do século XIX (TRM, p.367). Esta obra, pouco conhecida, disserta sobre as transformações que ocorreram na prática musical desde Beethoven. Nessa tarefa, Wagner não apenas relata essas transformações, mas também as confirma como sendo normativas, principalmente em razão das novas técnicas de composição (TRM, p.217). Em seus relatos, Wagner recorre não apenas à sua própria experiência de regente como também à de “músicos e cantores, porque unicamente estes possuem o tino correto para saber se estão sendo bem dirigidos ou não” (Wagner, 1953b, p.71). Por incluir questões de fundo social e assumir uma postura crítica em relação a seus antecessores e aos contemporâneos, Wagner ocupa para Adorno o primeiro lugar entre os “compositores reformistas” do século XIX (GS, v.18, p.841).

Embora os países de língua alemã tenham histórias geopolíticas distintas, o conceito de “tradição alemã” está geograficamente delimitado por sua cultura e abrange um território que hoje compreende a Alemanha, a Áustria, boa parte da Suíça e Liechtenstein. Historicamente, porém – importante destacar –, essa tradição estende-se tanto ao período que antecede a formação política do estado alemão, em 1871, quanto ao período que a sucede. De qualquer forma, cabe lembrar que a extensão territorial e a influência da cultura de língua alemã eram, no século XIX e no início do século XX, bem maiores do que hoje.

Chama atenção que o período que antecedeu a unificação política tardia da Alemanha tenha favorecido a coexistência de uma grande diversidade cultural e intelectual, constituindo um período altamente fecundo e produtivo nas artes e na filosofia. Representa, neste sentido, um marco importante o “fundador” da estética moderna Alexander Baumgarten (1714-62), que adaptou, em meados do século XVIII, o termo grego *aisthêsis* para o alemão, contribuindo para que a arte liberal começasse a ser concebida como um fenômeno primordialmente estético. Ao germanizar o termo *aisthêsis* em *Ästhetik*, Baumgarten introduziu uma nova disciplina na filosofia: a da arte. Depois de Baumgarten, a filosofia de Kant e de Hegel, assim como o século XIX como um todo, se destaca por grandes descobertas e avanços, sendo que Beethoven e Wagner podem ser considerados a expressão máxima desse espírito na música alemã.

Estudos sobre a tragédia grega e o drama de Shakespeare impulsionaram os germanistas e inspiraram o imaginário do romantismo alemão. Cabe lembrar que naquela época ainda não existia a interferência de um poder estatal altamente burocratizado e centralizado como aquele que surgiu com a formação do Império Alemão, em 1871. Politicamente existiam a Prússia, a Bavária e o Império Austro-Húngaro, entre dezenas de pequenos condados e reinados independentes. Contudo, decorridas umas poucas décadas, a Primeira Guerra Mundial viria arruinar tanto o Império Alemão quanto o Império Austro-Húngaro. Fome, flagelo e devastação levaram à desolação: “Viena 1919: ainda capital, mas marcada pelo estigma da guerra perdida. Ameaçada por epidemias, fome, golpes, empobrecimento e caos urbano, as pessoas se refugiam na arte e se agarram à música”, assim o redator-chefe do periódico musical vienense *Anbruch* descreveu a situação da cidade de Viena no período do pós-guerra.²³

Um traço comum na política das principais potências européias da época era a sua agitação nacionalista e o militarismo. Se uns defendiam ou toleravam essa tendência, outros a consideravam uma aberração. Penso especialmente na rivalidade entre a Alemanha e a França: combinando a cobiça territorial com a disputa por supremacia cultural, juntou questões de fundo político e ideológico com patriotismo e produção artística – uma mistura explosiva de nacionalismo que atçou a rivalidade entre nações vizinhas, levando-as sucessivamente à guerra.²⁴ Também a Prússia e a Áustria – estados que antes sonhavam em se unificar – permaneceram rivais, apesar dos tratados de cooperação econômica e militar. Não deve, portanto, nos surpreender que também o pensamento de Schenker e de Schönberg tenha sido influenciado pelo nacionalismo. De modo muito semelhante ao que se dá com Wagner, existe também em Schenker um alto potencial de conflito entre o autor e a sua obra, só que – muito ao contrário do que ocorre com Wagner – suas causas e circunstâncias ou não são conhecidas ou não são lembradas quando o assunto é o teórico vienense.²⁵ Se o problema em Wagner foi basicamente o seu ressentimento anti-semita, em Schenker a ideologia pangermânica e ultranacionalista destoa da sua própria origem judaica – uma ironia da história quando se considera que a mesma ala da extrema direita que Schenker apoiava ideologicamente não hesitou em aplaudir Hitler quando este, em 1938, anexou a Áustria. A morte de Schenker, em 1935, poupou-o da grande tragédia que estava se aproximando.

²³ “Wien 1919: noch eben Hauptstadt, aber mit dem Stigma des verlorenen Krieges gezeichnet, bedroht von Hunger, Seuchen, Umsturz, Verarmung, einem Chaos. Man rettet sich zur Kunst, klammert sich an die Musik“ (Disponível em: www.de.wikipedia, verbete *Anbruch*, acesso em fevereiro 2009).

²⁴ Ainda no século XIX houve, depois das guerras napoleônicas, a guerra de 1864, contra a Dinamarca, a de 1866 contra a Áustria, e as guerras de 1870, de 1914 e de 1940 contra a França, entre outros conflitos armados.

²⁵ Para mais informações sobre Schenker e sua ideologia vide: Eybl; Fink-Mennel, 2006; e Rothgeb, 2006.

Como se sabe, Schönberg desejava, no início da sua carreira, criar algo duradouro que pudesse “assegurar a supremacia da música alemã nos próximos séculos” (Spahlinger, 1989, p.30). Ao mesmo tempo, no campo do pensamento filosófico, o assim chamado Círculo de Viena pretendia apresentar ao mundo “uma filosofia que acabasse com todas as outras” (Baptista, 2004, p.78), digam-se filosofias metafísicas especulativas e não verificáveis. É significativo que também Adorno não tenha escapado desse pensamento quando anotou, num fragmento não datado, em tom bastante dogmático: “De modo que, para alguns, a única filosofia que existe é a hegeliana, também na história da música ocidental existe apenas Beethoven (...) A vontade, a energia, que dá movimento à forma em Beethoven é sempre o *todo*, o *espírito hegeliano do mundo*”.²⁶ Para melhor compreender o que seria esse “espírito hegeliano do mundo”, ao qual se referiu Adorno, é preciso considerar que as idéias representam, para Hegel, os primeiros princípios de onde fluem todos os seres. Para Hegel, o “real” é somente o universal. Podendo significar também pensamento, mente, inteligência e racionalidade, o “espírito hegeliano do mundo” não existe na subjetividade. Sendo objetivo e abstrato, representa, para Hegel, princípio e fonte de todos os seres (Nóbrega, 2005, p.29). Diversamente do espírito individual, das idéias sociais, políticas e econômicas, trata-se aqui do espírito absoluto, para cuja realização se dirige a história (Blackburn, 1997, p.125). Embora o sistema filosófico de Hegel se fundamente numa noção de liberdade, na sua doutrina política prevalece a noção de um estado forte e firmemente organizado, ou seja, a história humana se realiza através do progresso dialético segundo a força de vontade do espírito do mundo. Assim, o nosso mundo se apresenta a nós, em sua totalidade, como um desdobramento dialético que segue a vontade de uma razão ou espiritualidade superior e absoluta. O progresso, portanto, é tanto o modo quanto a sua razão de existir (DTV, 1993, p.153, 155). O espírito do mundo também pode agir diretamente através de certos indivíduos, épocas ou povos que, por sua vez, só se realizam plenamente em sua subordinação ao *Weltgeist*, ou seja, ao poder histórico em exercício, do qual o estado seria uma manifestação direta. Isto, todavia, não quer dizer que Hegel se tenha pronunciado necessariamente a favor de um estado totalitário ou a favor de uma doutrina de um poder da força. Talvez o “espírito hegeliano do mundo” esteja bem representado na fórmula lapidar que consta na *Introdução à Filosofia do direito*: “O que é razoável [o logicamente plausível], é real; e o que é real, é razoável”.²⁷ Desvirtuada para justificar o *status quo*, tornou-se “a fórmula da restauração, do

²⁶ “In einem ähnlichen Sinn wie dem in welchem es nur die Hegelsche Philosophie gibt, gibt es in der Geschichte der abendländischen Musik nur Beethoven (...) Der Wille, die Energie, welche bei Beethoven die Form in Bewegung setzt, das ist immer das *Ganze*, der Hegelsche *Weltgeist*” (Adorno, 2004, p.31).

²⁷ “Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig” (DTV, 1993, p.155).

conservadorismo político, da justificativa filosófica da ‘graça divina’, e da sacralização do poder estabelecido” (DTV, 1993, p.155). Assim, Hegel foi alçado à posição de filósofo oficial do estado alemão, onde a sua filosofia política passou a representar “um modelo perigosamente inebriante para os movimentos sociais e políticos que se orgulham de estar do lado do futuro” (Blackburn, 1997, p.178).

Por conseguinte, a instabilidade político-econômica e o nacionalismo exacerbado acabaram com a República de Weimar – a primeira república alemã – culminando na ascensão de Hitler (1889-1945) que, aliás, tinha nascido em Braunau, Áustria. É sintomático que Hitler tenha vivido, de 1908 até 1913, aproximadamente, em Viena, cidade onde recebeu impulsos decisivos que comporiam, anos mais tarde, a doutrina nazista (Eybl, 2004, p.38).

Por sua localização geográfica privilegiada, Viena tinha se tornado um importante centro cultural e intelectual, uma espécie de portal de entrada ou de passagem do Oriente para o Ocidente e do Sul para o Norte da Europa.²⁸ Palco de extraordinários acontecimentos musicais durante o século XIX e as primeiras décadas do século XX – penso na denominada Escola de Viena, mas não exclusivamente, já que a maioria dos compositores clássicos e românticos lá viveu ou passou por ela –, Viena se tornou o centro de uma elite de compositores independentes que, além de debater questões teóricas da música, também se envolveu em debates de cunho estético e filosófico. Escrever sobre música era, até aquele momento, mais um privilégio de filósofos, acadêmicos e poetas. E.T.A. Hoffmann, Schumann, Wagner, Riemann, Schenker, Schönberg, Kolisch e Adorno se tornaram, na história da música, representantes de um período muito produtivo em que os próprios compositores e músicos refletiram sobre a sua arte, da qual a prática interpretativa constituiu uma categoria importante. Schönberg (1989, p.116), por exemplo, emprega – com toda propriedade – o termo “pensador da música” (*Musikdenker*). Além das evidências puramente musicais, esses “pensadores da música” discutiram também a relação da sua arte com a forma, a lógica e o conceito – um assunto que o grupo em torno dos filósofos neopositivistas alemães Moritz Schlick (1882-1936) e Rudolf Carnap (1891-1970) havia levantado para discutir a metodologia das ciências. Também conhecido como “Círculo de Viena” (*Wiener*

²⁸ O Império Austro-Húngaro tinha, em 1905, uma extensão territorial de 676.615 km², sendo, depois da Rússia, o segundo maior estado europeu. Com 52, 8 mi de habitantes tinha, depois da Rússia e do Império Alemão, a terceira maior população da Europa. Em 1914, o território imperial austro-húngaro ocupava os estados que hoje compreendem: a Áustria, a Hungria, a República Tcheca, a Eslováquia, a Eslovênia, a Croácia, a Bósnia e a Herzegovina, assim como parte da Romênia, de Montenegro, da Polónia, Ucrânia e Sérvia e do norte da Itália (disponível em: [http://de.wikipedia.org/verbete Österreich-Ungarn](http://de.wikipedia.org/verbete/Österreich-Ungarn), último acesso em agosto de 2009).

Kreis),²⁹ este grupo representa a vertente de língua alemã do positivismo lógico. Partindo dos filósofos-matemáticos britânicos Alfred Whitehead (1861-1947), Bertrand Russell (1872-1970) e do alemão Gottlob Frege (1848-1925), o Círculo de Viena preconizou a unidade das ciências em torno de um método de enunciados lógicos empiricamente verificáveis e livres de questões metafísicas, além de defender um emprego racional e analítico da linguagem (o que, aliás, também Schönberg reivindicou na música). Certamente não é por acaso que também a musicologia tenha nascido, no século XIX, como uma ciência positiva, mantendo, no início do século XX, com Curt Sachs em Berlim e Guido Adler em Viena, um eixo com dois pólos de referência importantes.

Em suma, Viena tinha recebido, por suas glórias do passado, o apelido de “cidade da música” (*Musikstadt*). Ainda assim, se o espaço geográfico de Viena uniu grande parte desses pensadores da música, as suas idéias de renovação provocavam a rejeição da sociedade burguesa vienense, profundamente conservadora. Os escândalos da década de 1910, envolvendo a fase atonal livre de Schönberg, ilustram bem isso, embora nem de longe sejam os únicos exemplos (Eybl, 2004). Esses escândalos mostram que a sociedade vienense já mostrava sinais de falsa moral e de decadência. Uma carta de 1904, dirigida a Heinrich Schenker e assinada por Schönberg, juntamente com seu professor Alexander Zemlinsky e o regente Gustav Gutheil, questiona o mito de Viena como *Musikstadt* e reclama da falta de espaço cultural para apresentar e publicar suas obras, buscando solidariedade, aliás, na mesma pessoa que se tornaria, anos depois, o desafeto de Schönberg:³⁰

Quem compara a situação da música em Viena com a de outras cidades até menores da Alemanha, não demora para perceber que a ‘cidade da música’ infelizmente está atrasada há tempo e que lhe falta aquele *mínimo de progresso* que já se pode observar em outros centros culturais que não se enfeitam com os louros de uma proeminência passada.³¹

A emigração de boa parte de compositores, músicos e livres-pensadores, formada, em sua grande maioria, por membros da comunidade judaica, mas também pela resistência

²⁹ Fundado por Schlick, em 1924, o Círculo de Viena se reuniu até 1936, quando o grupo começou a se dispersar por causa da morte do seu fundador e por força dos acontecimentos políticos. Outros membros do grupo foram Popper, Neurath, Bergman e Waismann, entre outros. Embora não participasse como membro efetivo do grupo, o filósofo da linguagem Ludwig Wittgenstein manteve contatos estreitos com alguns de seus membros antes e depois da sua dissolução (Blackburn, 1997, verbetes *positivismo lógico* e *Carnap*).

³⁰ Para mais informações sobre a correspondência entre Schönberg e Schenker, vide: Erwin, C.E.; Simms, B.R. Schoenberg’s correspondence with Heinrich Schenker. *Journal of Arnold Schoenberg Institute*, V/1, June 1881, p.22-43 e p.36-7.

³¹ “Wer die Musikverhältnisse Wiens mit denen selbst weniger grosser Städte vergleicht, wird sich der Erkenntnis nicht verschliessen, dass die ‘Musikstadt’ leider längst zurückgeblieben ist hinter jenem *Mindestmass von Fortschritt*, das man heutzutage auch von Kunststädten verlangen darf, die sich nicht mit dem Lorbeer einer früheren Vorherrschaft schmücken” (Schönberg apud Hailey, 2006, p.59)

político-ideológica (Berg faleceu prematuramente em 1935 e Webern foi morto em 1945) levou a tradição musical clássico-romântica de língua alemã a uma ruptura profunda da qual não mais se recuperou. Apesar disso, a tradição musical de língua alemã se projetou, através da emigração de seus membros e da disseminação de seu repertório, mundo afora. De certa forma, isto se aplica também a elementos de suas teorias, só que em escala ínfima. Enquanto a penetração internacional do repertório de tradição vienense é considerável, a recepção teórica não teve a mesma sorte. Os Estados Unidos representam, nesse caso, uma exceção: ao acolher grande parte dos refugiados europeus, beneficiou-se com a diáspora cultural, provocada pela ascensão do nazismo. Além de Schönberg, Kolisch, Steuermann e Dorian, também Adorno e grande parte dos discípulos de Heinrich Schenker se refugiaram nos Estados Unidos. Ao todo, esse êxodo somou milhares de cientistas, intelectuais e artistas, entre judeus e não judeus. Segundo estudos recentes, o número de músicos que emigraram para os Estados Unidos varia, dependendo da fonte, entre 500 e 1,5 mil.³² Para citar apenas os mais notáveis, entre os refugiados de língua alemã estavam, ainda: Paul Hindemith, Ernst Krenek, Kurt Weill, Hanns Eisler, Berthold Brecht, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Erich Fromm e Thomas Mann (“A cultura alemã está onde eu estou”, teria dito este) (Coelho, 2000). Também Rudolf Carnap refugiou-se, em 1936, nos Estados Unidos, onde exerceu uma influência notável sobre a filosofia analítica estadunidense do período pós-guerra (Hübscher, 1958, p.353). Muitos abriram mão da sua cidadania e se naturalizaram cidadãos estadunidenses, como foi o caso de Schönberg (que originalmente detinha cidadania tcheca), mas não o de Adorno.

Por tudo isso, lembra, com propriedade, Gianmario Borio (2002-3, p.8), é possível verificar na teoria musical anglo-saxã de hoje, mas, sobretudo, na estadunidense, uma forte influência da tradição teórico-musical alemã. As abordagens mais recentes de Edward Cone, Eugene Narmur e Wallace Berry evidenciam a sua tese. Borio não cita um exemplo concreto; todavia, reparamos sem maior dificuldade que o título da obra-referência de Wallace Berry, de 1987, *Structural functions in music (Funções estruturais na música)* remete diretamente ao título de uma obra importante de Schönberg: *Funções estruturais na harmonia (Structural functions in harmony)*. No prefácio, Berry admite que “tais fontes e pontos de partida (que incluem as obras teóricas de Schönberg, assim como outras obras que abordam e refletem conceitos de estruturas hierarquicamente ordenadas) são citados em momentos apropriados

³² Para mais informações sobre a migração de alemães e austríacos para os EUA vide: Brinkmann, Reinhold; Wolff, Christoph (eds.). *Driven into Paradise: the musical migration from Nazi-Germany to the United States*. Berkeley: University of California Press, 1999.

deste livro”.³³ De fato – difícil é imaginar que tal profusão da “alta cultura” de língua alemã não tenha deixado suas marcas na chamada “cultura de massa” estadunidense. De qualquer forma, há evidências de que estudos mais aprofundados já foram ou estão sendo feitos para mostrar a real parcela da influência de Schönberg e de Schenker na teoria musical estadunidense, não apenas com relação a Cone, Narmur e Berry, mas também com relação a John Cage, Allen Forte e Milton Babbitt, entre outros.

Sob circunstâncias igualmente adversas, o repertório da tradição musical vienense foi levado também a outros continentes e países. No século XX, idéias e técnicas da vanguarda musical européia – nesse caso, da vertente de língua alemã – chegaram ao Brasil através do flautista, compositor e professor Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Embora se trate, no caso de Koellreutter, de apenas uma única pessoa, os efeitos da sua vinda, em 1937, ao Brasil, foram notáveis.³⁴ De acordo com o relato do próprio Koellreutter, o seu refúgio no Brasil se deve às palavras encorajadoras do regente Hermann Scherchen, um reconhecido *expert* em Beethoven e um defensor da Música Nova. Nos anos 1930, Koellreutter tocava em sua orquestra, acompanhando-a em suas viagens de concerto pela Europa (Koellreutter, 1999). Todavia, o ponto curioso na trajetória de Koellreutter está no fato de Scherchen também ter apresentado Adorno ao compositor Alban Berg. Isto foi em junho de 1924, por ocasião dos ensaios de enxertos da ópera *Wozzeck* sob a batuta de Scherchen em Frankfurt. No ano seguinte, Adorno já estava em Viena, estudando composição com Alban Berg (Levin, 1989, p.54).³⁵

A interpretação musical constituiu, portanto, na segunda metade do século XIX e nos primeiros decênios do século XX, um tema especialmente propício e fecundo, favorecendo a emergência de teorias que tratassem desse tópico. Segundo o levantamento feito por nossa pesquisa, boa parte dos problemas existentes na reprodução surgem em consequência do caráter heterogêneo de seu repertório, cuja característica é a sua grande diversidade. Compreendendo toda a produção musical clássico-romântica alemã e austríaca, seu repertório parte do barroco tardio da família Bach, abrange desde Mozart, Haydn e Beethoven (a

³³ “Such sources and points of departure – which include the theoretical works of Schönberg as well as important literatures embodying and reflecting concepts of hierarchically ordered structural elements – are cited at appropriate stages in this book” (Berry, 1987, p.xiii).

³⁴ Note-se que, no início do século XIX, o compositor e pianista austríaco Sigismund Neukomm (1778-1858), um aluno de Joseph Haydn, tinha aportado no Brasil, residindo, de 1816 a 1821, no Rio de Janeiro, onde atuou como professor de música da corte de Dom João VI.

³⁵ Escreveu Adorno, em sua carta ao compositor vienense Alban Berg: “Em 1924, durante o Festival de Compositores de Frankfurt [*Frankfurter Tonkünstlerfest*], Scherchen me apresentou ao senhor, ocasião em que lhe falei do plano de me mudar para Viena e estudar com V.S.” (Adorno apud Levin, 1989, p.74), citado de: Alban Berg, *Ausstellungskatalog*, Viena: Österreichische Nationalbibliothek, 1985, p.172.

chamada Primeira Escola de Viena), passa por Schubert, Schumann, Liszt, Wagner e Brahms e se concentra novamente na cidade de Viena, inicialmente com Bruckner, Reger, Mahler e Strauss, até chegar à chamada Segunda Escola de Viena com Schönberg, Berg e Webern.

Nesse processo, a separação entre a produção e a reprodução musical passou a constituir duas esferas distintas e introduziu uma dimensão histórica que compreende dois eventos, distintos espacial e temporalmente. As novas técnicas de composição, o advento da gravação fonográfica no século XIX e o nascimento da indústria cultural no século XX complementam o quadro, em que as teorias produzidas desde Wagner até Adorno surgem como num fórum de debates onde existe uma grande diversidade de idéias sobre *como* deveria ser reproduzido o repertório de tradição clássica-romântica e moderna.

Durante mais de quatro décadas, Adorno moldou boa parte da sua teoria através do diálogo crítico com os autores mencionados neste trabalho. Nesse diálogo, as novas demandas e a carência de material teórico sobre a prática interpretativa se traduzem em sérias dificuldades para o intérprete e geram uma situação que invariavelmente afeta também a obra e a qualidade da reprodução, o que justifica as investidas de Adorno com respeito à prática interpretativa. Nessa tarefa, a meta é elaborar uma teoria da reprodução que atenda tanto às necessidades da obra quanto às do músico-intérprete: “A falta de uma teoria da reprodução se traduz efetivamente nas necessidades do intérprete (...) ao mesmo tempo em que exprime as necessidades da obra, que está entregue à própria sorte”,³⁶ anotou Adorno num fragmento.

Por fim, focalizemos a parte conceitual que se vincula à cidade de Viena e suas respectivas “escolas”. Costuma-se, por exemplo, subdividir a Escola de Viena em Primeira (constituída pela tríade de compositores Mozart, Haydn e Beethoven) e Segunda (constituída pela tríade Schönberg, Berg e Webern). Contudo, percebemos ao longo da pesquisa certas dificuldades e incongruências sempre que tratamos de aplicar a classificação de Primeira e Segunda Escola de Viena – largamente aceita entre os historiadores da música – a autores cuja produção teórica se confunde com a tradição musical vienense, apesar de oficialmente não fazer parte de nenhuma “escola”. Ressaltamos que se trata, em nosso caso particularmente, da produção teórica sobre questões interpretativas, em particular dos autores Richard Wagner (que oficialmente pertence à Nova Escola Alemã), Heinrich Schenker (nenhuma escola), Arnold Schönberg (o representante-mor da Segunda Escola de Viena), Rudolf Kolisch (nenhuma escola), Frederick Dorian (nenhuma escola) e Theodor Adorno

³⁶ “Im Mangel einer ausgeführten Reproduktionstheorie spricht die Not des Reproduzierenden sich aus (...) Sie ist zugleich die Not des preisgegebenen Werkes” (TRM, p.215-6).

(que oficialmente pertence à Escola de Frankfurt, mais associada, entretanto, à filosofia, à teoria crítica e à sociologia), de cujos escritos sobre música boa parte está dedicada à reprodução, interpretação e outras questões afins. Apesar dos aspectos heterogêneos em pontos específicos de suas teorias, esses autores também revelam uma unidade surpreendente quando consideramos a sua base estético-filosófica. Como já foi dito, Adorno emerge, nesse rol, como autor de uma intensa produção crítico-literária, fechando um ciclo altamente fecundo da rica tradição de língua alemã, incluindo-se a vienense. Os termos germânicos correspondentes são: *Wiener Schule* (Escola de Viena) ou, designada genericamente, *Wiener Klassik* (música clássica vienense).

Quando analisamos a denominação comum de Escola de Viena a partir da sua referência geográfica, vemos que a origem de seus membros e o local de referência não necessariamente coincidem. Por exemplo, ao contrário do que ocorre com a Segunda Escola de Viena, nenhum membro da Primeira Escola é natural de Viena. Com o chamado Círculo de Viena também não é muito diferente: os filósofos Carnap e Schlick, dois de seus membros mais atuantes e expressivos, vieram da Alemanha. Também a Escola de Frankfurt constitui um exemplo que, por analogia, ilustra como um grupo de pensadores heterogêneos e independentes pode estar referenciado, mas não limitado, a um determinado espaço geográfico. Ambas as escolas se projetaram no mundo: a Escola de Viena, através do seu repertório clássico-romântico e a Escola de Frankfurt através da teoria crítica e social. Se a Escola de Frankfurt é representada pelo trinômio Horkheimer, Adorno e Marcuse, sendo Habermas seu discípulo e crítico, a Segunda Escola de Viena está agrupada em torno de uma só pessoa – Arnold Schönberg – cujas idéias repercutiram também em Adorno, que é ao mesmo tempo fervoroso defensor e crítico da Escola de Viena.

Todavia – partindo-se da premissa de que o esclarecimento de termos e conceitos teóricos é o fundamento de qualquer atividade científica – a proliferação de “escolas” na historiografia alemã parece constituir uma verdadeira obsessão, levando-nos a crer que seu emprego precise de mais cuidado. Por conseguinte, submetemos esse hábito a uma breve análise crítica.

O hábito de atribuir o nome de “escola de tal” a diferentes vertentes históricas de composição é bastante produtivo e representa um fenômeno que parece não se restringir apenas à área da música: Escola de Mannheim, Escola de Viena, Primeira Escola de Viena, Nova Escola Alemã, Segunda (ou Nova) Escola de Viena, Escola de Frankfurt, Círculo de Viena, entre outros. Ocorre que, sob o verbete *Escola de Viena*, a Enciclopédia Meyers

(1981) arrola ao todo oito variantes históricas: na área de filosofia uma, na de psicologia três, na de economia uma, na de música duas e na da história da arte uma. Contudo – muito parecido com o que sucede com o termo *performance* – a denominação “Escola de Viena”, incluindo-se a sua subdivisão em Primeira e Segunda, está largamente consolidada e difundida, a ponto de parecer inócuo pleitear uma revisão das mesmas. No entanto – indagamos – J. S. Bach também não constituiu uma escola para a posteridade? O compositor Franz Schubert, natural de Viena, filho de um “mestre-escola” e um fenômeno de musicalidade (Grove, 1994), compositor que oficialmente não faz parte de nenhuma escola, não mereceria o título de criador da escola do *Lied* alemão? E para que Heinrich Schenker, eminente teórico, professor e pensador da música, que representa algo como a contraparte “extemporânea” da escola do seu contemporâneo Arnold Schönberg e um fervoroso defensor da tradição clássico-romântica de língua alemã, não constituiria oficialmente uma escola? Tudo isso revela a maneira arbitrária com que determinados termos, expressões e conceitos se estabeleceram entre nós. Com tanta variedade em seu “portfólio” – indagamos mais uma vez – será que a história da cultura alemã se resume a diferentes “escolas”, que se enfileiram no tempo como no “jogo das pérolas de vidro”?³⁷

É inegável que os compositores da tradição musical clássico-romântica de língua alemã posteriores à Primeira Escola de Viena – como também os que oficialmente não pertencem a nenhuma escola, como Schubert, Schumann e Brahms, entre outros – conceberam sua produção musical em estreito diálogo com os clássicos de Viena (*Wiener Klassik*). Assim, o repertório clássico-romântico de língua alemã remonta diretamente a J. S. Bach, sendo que Mozart, Haydn e Beethoven constituem os pilares da música de Wagner, Brahms e Mahler. Nesse ponto, Wagner não representa nenhuma exceção, muito embora seja considerado, por sua ação reformadora (juntamente com o compositor Franz Liszt e o regente Hans von Bülow), membro da Nova Escola Alemã (*Neudeutsche Schule*). Afinal, o próprio Schönberg sempre reiterava que seus maiores mestres foram “Bach e Mozart em primeiro lugar e, em segundo, Beethoven, Brahms e Wagner” (Schönberg apud Neighbour, trad. de Magda F. Lopes, p.77). Não está sendo questionado, portanto, o mérito de terem estes compositores constituído um modelo didático e pedagógico influente para a produção musical das gerações futuras.

Vemos que a divisão costumeira da tradição musical clássico-romântica de língua alemã em diferentes escolas adquire sentido quando serve de instrumento para a distinção de

³⁷ Em alusão ao livro *O jogo das contas de vidro* (*Das Glasperlenspiel*, 1943), última obra de ficção do escritor Hermann Hesse (1877-1962), hoje um clássico da literatura alemã.

aspectos historicamente heterogêneos, como aqueles representados por diferentes técnicas de composição, mas também por qualidades de estilo que variam de escola para escola, de acordo com cada grupo, compositor, tempo e local. Isto, no entanto, não está implícito no termo “escola de tal” e mostra a fragilidade que seu emprego indiscriminado pode acarretar.

Admitimos, pois, que o emprego de diferentes “escolas” ajuda na diferenciação do repertório de tradição musical alemã, com a ressalva de que seja apenas um artifício lingüístico que designe com pouca ou nenhuma precisão características de estilo, preferências estéticas ou técnicas de composição. Todavia, a mesma compartimentação conceitual se torna inconsistente ou até imprópria se for aplicada à produção teórica relativa à prática interpretativa, isto é, como *Vortrag* ou *Aufführungslehre*. Sendo demasiadamente excludente, autores-chave como Wagner, Schenker, Kolisch, Dorian e Adorno simplesmente ficariam de fora por oficialmente não integrarem nenhuma das escolas citadas.

Além dos pontos que arrolamos até agora surge ainda um fator complicador, um elemento que, embora esteja relacionado em primeiro plano à teoria da reprodução musical, vale também para o restante da produção adorniana sobre música. É que, numa carta, datada de 1954 e redigida à Biblioteca Nacional da Áustria, Adorno associa a capital da Áustria à educação musical que tinha recebido naquela cidade, ocasião em que também se proclama um expoente da Escola de Viena:

É um prazer singular poder atender a seu pedido [de enviar informações biográficas e uma foto]; devo, pois, elementos decisivos da minha educação a Viena: lá eu estudei música, estudei composição com Alban Berg e piano com Eduard Steuermann e sou, a rigor, musicalmente, um expoente da ‘Escola de Viena’.³⁸

Analisando-se a ordem do seu discurso, verificamos que Adorno se refere de forma inequívoca: a) ao espaço geográfico, onde tinha recebido elementos decisivos da sua educação musical, b) aos estudos de composição com os professores Alban Berg e de piano com Eduard Steuermann, e c) à Escola de Viena, da qual se declara “um expoente”. Entendendo por *expoente* o “indivíduo que, por possuir qualidades ou atributos notáveis, é visto como representante ilustre de sua classe, profissão” (Houaiss, 2001), não resta dúvida, no caso de Adorno, de que agiu, durante toda sua vida, com apreço e lealdade, seja em palavras seja em atos, como uma espécie de “embaixador”, podendo por isso mesmo ser

³⁸ "Es ist mir eine ganz besondere Freude, Ihrer Bitte zu entsprechen; verdanke ich doch entscheidende Elemente meiner Bildung Wien: ich habe dort Musik studiert, Komposition bei Alban Berg, Klavier bei Eduard Steuermann, bin musikalisch im strengen Sinne ein Exponent der ‘Wiener Schule’" (Adorno, 1954).

considerado um expoente do que constituiu, para o declarante, uma autêntica escola no sentido literal da palavra.

Com efeito, a cidade de Viena se destaca por representar dois momentos musicais áureos na história da música ocidental: o primeiro se caracteriza por um tratamento diferenciado em torno da tonalidade e o segundo pela dissolução da mesma (isso muito embora a dissolução da tonalidade não tenha sido exclusividade de Schönberg). Numa visão apenas esquemática, o paladino da Primeira Escola de Viena é Beethoven e o da Segunda, Schönberg. Os outros epígonos da tradição clássico-romântica de língua alemã, como Wagner e Brahms, situam-se entre esses dois marcos áureos. No final desse ciclo – “ao apagar das luzes”, por assim dizer – aparece Adorno como um dos últimos expoentes desta tradição. Além disso, Adorno também se referiu diretamente a outros expoentes da tradição musical alemã, principalmente a Beethoven (natural de Bonn), Wagner (natural de Leipzig) e Brahms (natural de Hamburgo).

Por tudo isso – considerando-se: 1) a profunda ruptura que ocorreu na tradição musical de língua alemã em meados do século XX; 2) a dispersão conseqüente de seus principais expoentes; 3) a distância no tempo e no espaço, a partir da qual estamos investigando (ou seja, do Brasil e do século XXI); e 4) considerando-se o critério desta pesquisa que prioriza a produção teórica de autores que oficialmente não pertencem a nenhuma escola – a revisão conceitual nos levou a uma perspectiva diferenciada.

Para evitar problemas com a compartimentação histórica em diferentes escolas de composição, optamos por abandonar os termos costumeiros, substituindo-os doravante pela seguinte terminologia:³⁹ para o *definiens* “Schenker, Schönberg, Kolisch, Dorian e Adorno” propomos o *definiendum* “legado da tradição musical vienense”, termo que, por sua vez, se insere na expressão mais abrangente “tradição musical clássico-romântica de língua alemã”. O último termo acolhe historicamente, como *genus proximum*, as duas Escolas de Viena e o período que se situa entre elas. Como *differentia specifica* vale a produção teórico-musical sobre questões de interpretação musical de seus autores.

³⁹ De acordo com as regras da linguagem lógico-científica, as definições nominais representam termos em que uma expressão lingüística extensa (*definiens*) é substituída por uma expressão mais breve ou concisa (*definiendum*). Por exemplo: os compositores Mozart + Haydn + Beethoven (*definiens*) = Escola de Viena (*definiendum*), tarefa em que o *definiendum* pode consistir numa expressão que já está em circulação ou consistir numa expressão introduzida pelo cientista. De qualquer forma, a definição deve assegurar que *definiens* e *definiendum* sejam idênticos. Segundo a lógica tradicional, toda definição nominal ainda deveria vir acompanhada por duas indicações complementares, sendo a primeira o *genus proximum* (o conceito genérico da espécie mais próxima) e a outra, a *differentia specifica* (ou seja, a diferença específica deste conceito) (Stegmüller, 1960, p.368-9).

Em razão da dispersão e da conseqüente ruptura que a tradição musical vienense sofreu no século XX, Adorno se apresenta a nós como crítico e testemunho inequívoco desse legado que, no entanto, não deve ser encarado como peça de museu e sim como incumbência de uma tradição notável que vê na música não apenas um meio de expressão da individualidade, mas um desafio que ultrapassa o aspecto empírico e corpóreo da arte dos sons, representando, ao mesmo tempo, um pleito para a renovação de suas idéias e ideais. É nesse contexto, portanto, que Adorno emerge, para nós, como teórico e mediador tanto do legado da tradição musical vienense quanto da tradição estético-filosófica de língua alemã.

3. RUMO À TEORIA DA REPRODUÇÃO MUSICAL: TÓPICOS, ELEMENTOS, PRINCÍPIOS E CATEGORIAS

A necessidade de uma teoria geral da interpretação já tinha sido enfatizada por Adorno em 1925, num de seus primeiros artigos como crítico musical do periódico vienense *Pult & Taktstock*. Todavia, a idéia de produzir um livro com características de tratado é de 1935, quando Adorno e Kolisch manifestaram o intento de escrever uma teoria da interpretação a quatro mãos (TRM, p.330, nota 7). Por razões desconhecidas, entretanto, o projeto de ambos não se concretizou. Apesar de Adorno se ocupar periodicamente com o projeto durante mais de quatro décadas até o fim da sua vida, a teoria da reprodução musical – similar aos projetos de Schenker, Schönberg e Kolisch – permaneceu inacabada, fato que deve ter contribuído para a demora de sua publicação que, em alguns casos, levou até praticamente um século.⁴⁰

Até aquele momento, Adorno tinha publicado apenas alguns poucos artigos como crítico musical. Os fatos apontam o ano de 1925 como de significado peculiar para a sua trajetória, pois tudo indica que a partir da ida a Viena, sua vida profissional de crítico começou a se firmar. Com o doutoramento em filosofia recém concluído em Frankfurt, parece que Adorno tinha chegado também em termos de formação musical a um ponto de saturação. Até aquele momento, Adorno vivia em Frankfurt, onde tinha estudado piano e composição com o compositor e pedagogo Bernhard Sekles (1872-1934).⁴¹ Em sua carta de apresentação a Alban Berg (1885-1935), Adorno nos fornece algumas informações valiosas sobre a sua formação e os motivos de ter procurado o professor vienense. Citamos apenas um trecho da sua carta, datada do início do ano de 1925:

(...) meu diploma de Dr. phil. [Ph.D.] recebi em 1924 com um trabalho sobre a teoria do conhecimento. Faço música desde a infância. Primeiro aprendi a tocar violino e, depois, piano. Minhas primeiras tentativas em compor também são de longa data. Harmonia estudei primeiro como autodidata, até chegar, em 1919, com canções e música de câmara, a Bernard Sekles. Desde então sou aluno deste, compondo sob sua orientação para coro de cinco e oito vozes e fugas vocais duplas. À parte das aulas, compus, por minha conta, 6 Estudos para Quarteto de Cordas (1920) (...) meu Quinteto (1921) (...) além de 2 Trios para cordas e canções para diferentes formações. Nos últimos anos, dediquei-me mais a projetos científicos, ao piano e trabalhos de cunho técnico; tendo composto apenas 3 corais para vozes femininas *a capella* (1923) e 3

⁴⁰ No caso de Schenker demorou quase um século até que o esboço, intitulado *Die Kunst des Vortrags*, elaborado em 1911, fosse editado (*The art of performance*, 2002). De Kolisch, parte de seus manuscritos foi publicada uma década depois da sua morte (*Zur Theorie der Aufführung*, 1989). O material de Adorno sobre *performance* foi lançado em 2003 durante as comemorações de cem anos do nascimento do autor.

⁴¹ Desde 1896, Sekles era professor do Conservatório de Música, Frankfurt ao Meno. De 1923 a 1933, foi também diretor deste instituto. Seus alunos de composição foram, entre outros, Paul Hindemith e Theodor Adorno. Em 1928, Sekles tinha criado a primeira turma de *jazz* da Europa. Em 1933, entretanto, quando Hitler assumiu o poder, Sekles foi um dos primeiros a ser desonerado do seu cargo de professor (disponível em: www.de.wikipedia.org, verbete *Sekles*).

peças para piano. Meio insatisfeito com tudo isso, pretendo desenvolver novos projetos e estou confiante em poder estudar sob a orientação de V.S. Trata-se de resolver problemas técnicos bem específicos, para os quais não estou me sentindo à altura.⁴²

O começo das atividades profissionais de Adorno coincide, portanto, com a ida a Viena e o início das aulas com o compositor Alban Berg. Alban Berg reúne o estilo romântico tardio de Mahler com a atonalidade livre de seu mestre Schönberg, com quem estudou, juntamente com Anton Webern, durante seis anos. Berg também ministrou aulas particulares e era membro de uma associação fechada, liderada por Schönberg. Sendo a primeira de uma série de estadias na capital austríaca, estima-se que também deve ter sido a mais longa, de um ano, aproximadamente. Não foi possível saber quantas viagens Adorno empreendeu a Viena, nem a duração exata de suas estadias. De qualquer forma, nesses anos, Adorno deve ter adquirido conhecimento e experiência suficientes para levar adiante o seu projeto de escrever uma teoria da reprodução musical.

Criados pela editora vienense Universal Edition (fundada em 1901) com o objetivo de difundir a música clássica-romântica de concerto, os periódicos musicais *Pult & Taktstock* (1924-30) e *Musikblätter des Anbruch* (1919-37, doravante apenas *Anbruch*) transformaram-se, em poucos anos, em jornais da música de vanguarda, na época também chamada de Música Nova.⁴³ Sendo assim, *Anbruch* e *Pult & Taktstock* divulgaram concertos e promoveram debates sobre assuntos controversos da música e da sociedade. A iniciativa da editora UE de convidar os próprios compositores a redigirem ensaios, críticas e resenhas foi inovadora e bem sucedida.⁴⁴ A lista dos autores ensaístas se lê como o *who is who* da cena musical da época. Entre outros, escreviam para a Universal Edition: Bartók (6 artigos), Mahler, Schreker (103), Cassella, Webern, Zemlinsky, Berg (7), Szymanowski, Janáček, Krenek, Hába, Kodály, Weill, Hauer, Martinu, Eisler, Bekker (47), Schönberg (9),

⁴² “(...) und promovierte 1924 auf der Universität Frankfurt zum Dr. phil. auf Grund einer erkenntnistheoretischen Arbeit. Musik habe ich seit Kindheit getrieben, spielte erst Geige, später Klavier. Auch meine ersten Kompositionsversuche habe ich frühzeitig gemacht. Harmonielehre trieb ich autodidaktisch und kam 1919 zu Bernard Sekles mit Liedern und Kammermusik. Seitdem bin ich sein Schüler; zuletzt habe ich fünf- und achtstimmigen Vokalsatz und Vokaldoppelfugen bei ihm geschrieben. Unabhängig vom Unterricht schrieb ich für mich weiter, 6 Studien für Streichquartett (1920) (...) mein Quintett (1921) (...) ausserdem schrieb ich 2 Streichtrios und Lieder in verschiedenen Besetzungen. Die letzten Jahre gehörten wesentlich wissenschaftlicher, pianistischer und technischer Arbeit; es entstanden nur 3 Vierstimmige Frauenchöre *a capella* (1923) und 3 Klavierstücke. Mit alldem bin ich heute unzufrieden und um meine neuen Pläne zu verwirklichen, möchte ich mich zunächst Ihrer Leitung und Kontrolle anvertrauen. Es handelt sich um ganz bestimmte technische Probleme, denen ich mich nicht gewachsen fühle” (Adorno apud Levin, 1989, p.74; extraído de: Berg, Alban. *Ausstellungskatalog*. Viena: Österreichische Nationalbibliothek, 1985, p.172).

⁴³ Para mais informações, vide: Almeida, Jorge, 2007a.

⁴⁴ Para mais informações sobre o tópico, vide: Hailey, C., 2006, p.59-68.

Stuckenschmidt (29) e Adorno, de quem consta um total de 37 artigos publicados (disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/>, verbete *Anbruch*, último acesso em dez. 2008).

Com efeito, boa parte dos fragmentos do material da *Teoria da reprodução musical* parece respirar o ambiente dos anos 1920 em Viena, ambiente que deve ter estimulado o jovem Adorno a levar adiante seus planos de desenvolver uma teoria da reprodução musical. Sobre o compositor e pianista Adorno, entretanto, sabe-se relativamente pouco. Geralmente, isso não constitui o tema quando o assunto é Adorno. De qualquer forma, é dessa época que data o início da amizade de Adorno com o compositor Alban Berg, o violinista Rudolf Kolisch e o pianista Eduard Steuermann. Adorno, Berg, Kolisch e Steuermann permaneceram amigos durante toda a vida (TRM, p.349, nota 92), formando uma espécie de rede de conhecimento musical que abrangia teoria e prática (TRM, p.330, nota 7). Steuermann (1892-1964) tinha estudado piano com Busoni em Berlim e é considerado até hoje um dos intérpretes mais significativos da Segunda Escola de Viena. Em 1925, no entanto, Steuermann já tinha voltado a Viena para estudar composição com Schönberg.

Nas primeiras décadas do século XX, o debate em torno da tonalidade tinha despertado muita polêmica. Nesse debate, Heinrich Schenker (1868-1935) e Arnold Schönberg (1874-1951) representam duas vertentes distintas de enorme importância para o desenvolvimento posterior da música de concerto: a naturalista-tonal de Schenker, para quem o compositor molda o material que encontra na natureza, e a pragmática-atonal de Schönberg, para quem o compositor cria forjando o seu próprio material musical. Apesar de suas posições partirem de concepções distintas, vale destacar que ambos compartilham uma concepção orgânica e idealista da obra musical.⁴⁵ Para Schönberg, as propriedades orgânicas da obra, “tão completa e homogênea que, em cada detalhe, revela a sua verdadeira essência interior”, dependem de um sistema de funções formais logicamente coerente e bem definido: “Em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é ‘organizada’, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo vivo*” (Schönberg, 1996, p.27, na trad. de E. Seincman). Já a concepção vitalista de Schenker procede por abstração dos elementos motivicos e temáticos da composição que são transferidos para uma redução gráfica do fluxo melódico, denominado *Urfinie* (Borio, 2001, p.254-5). Schenker e Schönberg mantiveram por bom tempo contato de respeito mútuo, até que, por volta dos anos 1907-8, aproximadamente, sua relação começou a mudar em função do empreendimento

⁴⁵ “Mir war durchaus klar, dass es sich mit dem Kunstwerk so verhalte wie mit jedem vollkommenen Organismus. Es ist so homogen, dass es in jeder Kleinigkeit sein wahrstes, inneres Wesen enthüllt” (Schönberg, 1989, p.54).

atonal livre de Schönberg e dos escândalos que seus concertos passaram a causar (Eybl, 2004, p.40). Diferentemente de Schönberg, a obra de Schenker alcançou maior projeção *post-mortem*, principalmente nos Estados Unidos.⁴⁶

Teórico, compositor, pianista e musicólogo, Heinrich Schenker foi aluno do também vienense Anton Bruckner (1824-96), conhecido por suas qualidades como professor de harmonia e de composição musical. Nascido em Wiśniowczyk (Vishnivchik, vilarejo que hoje pertence à Ucrânia), Schenker viveu de 1884 até a sua morte em Viena. Editor de importantes coleções científicas de música do passado (edições *Urtext*), a inclusão de Schenker nesta pesquisa se justifica pela proximidade que este tinha com o meio musical vienense e a enorme influência que este exerceu como teórico no campo da análise harmônica de obras-primas do repertório clássico-romântico. De Schenker e sua obra, Adorno deve ter tomado conhecimento em sua primeira estadia em Viena, muito provavelmente através do círculo de Schönberg.

O mérito de Schenker está em sua contribuição no campo da teoria e da análise musical, enquanto a sua contribuição no campo da interpretação representou uma novidade para nós: “Heinrich Schenker deve ter sido o primeiro entre os teóricos que ressaltou a necessidade da análise para a verdadeira interpretação”,⁴⁷ reconhece Adorno.

Numa conferência de 1969,⁴⁸ dedicada a problemas da análise musical, encontra-se outra menção de Adorno a Schenker: “Apesar de tudo, é preciso reconhecer que Heinrich Schenker foi o primeiro a chamar a atenção para o fato de que a análise é o pré-requisito para uma reprodução adequada” (Adorno apud Borio, 2002-3, p.5, na trad. de Jaime Coelho). Esse compromisso da análise com a interpretação adequada tornou-se também uma das premissas fundamentais na teoria da reprodução musical de Adorno.

Para compreender melhor o porquê do “apesar de tudo” da citação de Adorno temos de levar em conta que Adorno e Schenker eram ideológica e politicamente incompatíveis. Poucas vezes Adorno se refere a Schenker positivamente, parecendo, em matéria de princípios, mais um caso de desafeto do que de referência. Como já ocorreu em outros momentos da história da música, o divisor de águas estava entre o novo e o antigo, fazendo de seus representantes antagonistas. No caso de Schenker e Schönberg, a discussão não

⁴⁶ Para mais informações sobre a recepção de Schenker e Schönberg nos EUA, vide Forte, A., 2006, p.83-90.

⁴⁷ “Als erster unter den Theoretikern dürfte Heinrich Schenker auf die Notwendigkeit der Analyse für die wahre Interpretation hingewiesen haben” (GS, v.15, p.401, nota 11).

⁴⁸ Vide também: Zum Problem der musikalischen Analyse. In: *Frankfurter Adorno Blätter VII*. Munique: Edition Text + Kritik, 2001, p.73-89. Desta conferência existe também uma edição inglesa (*On the Problem of Musical Analysis* [1969], 1982, p.273).

estava somente em preferências estéticas por música tonal ou atonal. Borio, por exemplo, mostrou, através de uma confrontação minuciosa das análises de obras de Beethoven, confeccionadas por Schenker, Schönberg, Webern, Rufer e Ratz, que as divergências de ambos não contemplam apenas questões de forma ou de técnica, mas também de dois paradigmas estético-filosóficos distintos: de um lado, há o paradigma da música como modelo fundamentado na natureza (vide Schenker e discípulos) e, do outro lado, há o da música como um modelo que se fundamenta na linguagem (vide Schönberg, discípulos e súditos, entre eles Adorno) (Borio, 2001, p.255).

Embora ressoe em Adorno uma estranha mistura de rejeição e de reconhecimento, foi uma junção de fatores que contribuíram para que Adorno formasse uma imagem tão negativa de Schenker. As divergências se tornam ainda mais claras quando examinamos seus diferentes procedimentos de análise, em que Adorno dirige suas críticas principalmente ao “endeusamento da tonalidade”, à “tendência à generalização” e ao “culto do gênio” de Schenker, em si elementos típicos do século XIX:

Apesar do grande mérito de ter lapidado a análise musical, contrariando a literatura de referência, e de ter usado a descrição poetizante como instrumento para a descoberta dos processos musicais ou, como Schenker mesmo afirma, com razão, do ‘conteúdo’ musical – as semelhanças destacadas por ele entre as chamadas *Urlinien* são contraproduativas, apesar de suas afirmações apaixonadas em contrário. Suas análises terminam na generalidade e não no detalhe específico de cada obra. Que a grande arte tenha sua magnitude naquela generalidade é uma apologia desesperada. Schenker toma aquilo que é geral e imutável na obra de arte e considera-o como se fosse a sua essência, bem em sintonia com sua atitude reacionária, ou seja, falando musicalmente, com seu endeusamento da tonalidade.⁴⁹

Para termos uma idéia melhor da dimensão do “endeusamento da tonalidade” de Schenker, basta visitar o seu túmulo, em cuja lápide se encontra gravada a série harmônica. Se a máxima de Schenker era “Música é a ação viva de sons no espaço dado pela natureza”,⁵⁰ a de Adorno poderia sustentar que a música seria ‘a ação viva de sons no espaço dado pela sociedade’. Schenker, portanto, procurava legitimar o repertório clássico-romântico de língua alemã como se fosse um fenômeno da natureza, isto é, algo como a prova da superioridade alemã na música clássico-romântica de Mozart a Brahms – este último, aliás, para Schenker o

⁴⁹ “So groß das Verdienst Heinrich Schenkers bleibt, die musikalische Analyse gegenüber der Leitfadensliteratur und der poetisierenden Umschreibung als Instrument zur Erkenntnis der musikalischen Vorgänge oder, wie er mit Recht es nennt, des musikalischen »Inhalts« geschliffen zu haben - die Ähnlichkeit der von ihm herausgestellten sogenannten Urlinien untereinander spricht, trotz seiner eifernden Beteuerungen des Gegenteiles, gegen deren Fruchtbarkeit. Seine Analysen terminieren in der Allgemeinheit, nicht im Spezifischen am einzelnen Werk. Daß an jener Allgemeinheit große Kunst ihre Größe habe, ist verzweifelte Apologie. Schenker hält, was am Kunstwerk allgemein und unveränderlich ist, für sein Wesen, in Harmonie mit seiner reaktionären Attitude, musikalisch gesprochen: mit seiner Vergötzung der Tonalität” (GS, v.13, p.370).

⁵⁰ “Musik ist lebendige Wirkung von Tönen im naturgegebenen Raum.” (Fink-Mennel. 2006, CD-ROM).

último expoente desta tradição. Em suma, tonalidade e culto ao gênio formavam para Schenker um dogma ao qual Adorno simplesmente tinha horror.

Em suas análises, Schenker conseguiu demonstrar como determinadas características da obra-prima clássico-romântica se davam em suas estruturas profundas. “Cegamente” – assim sustenta Adorno – “[Schenker] hipostasiou o idioma e, apesar de seu conhecimento do elemento estrutural estar próximo da prática de Schönberg, sua reação estética tentou inculcar a aparência de fundamentos sólidos de lógica musical, tudo em sintonia com a sua visão política repugnante”.⁵¹ Dessa forma, o pensamento dogmático e meio sectário de Schenker acabou por isolá-lo dos outros compositores e teóricos vienenses, entre eles, Schönberg, Kolisch, Steuermann e Adorno.

Apesar das muitas contendas de cunho técnico e ideológico, há também alguns pontos chave que ligam Schenker positivamente à tradição estético-filosófica alemã. No tocante às convergências, Schenker se revelou mais influente em termos de teorias da interpretação musical do que era de se esperar. Um ponto em comum é a concepção orgânica da obra, uma aceção que tem suas raízes na teoria da morfologia natural de Goethe.⁵²

Outros pontos de convergência são: 1) o alto significado da análise musical para o entendimento e, conseqüentemente, também para a interpretação da obra, 2) a idéia de que a boa música tenha algo como um conteúdo (ou sentido), manifestando-se em diferentes componentes, e 3) o princípio de uma estrutura profunda, presente nas obras primas de Mozart a Brahms. Esses elementos estruturais, Schenker localizou no que chamou de *Ursatz* e de *Urfinie*. Este princípio, presente no movimento da linha melódica, funciona como elemento unificador do repertório de obras-primas dos compositores da tradição clássico-romântica de língua alemã.

A existência de uma estrutura profunda encontra a sua correspondência no conceito de “subcutâneo” de Schönberg e Adorno, ainda que de função e concepção diferentes.⁵³

⁵¹ “Verblindet hat er das Idiom hypostasiert und, trotz struktureller Einsichten, die mit der Schönbergischen Praxis sich berühren, der ästhetischen Reaktion den Schein eines gediegenen Fundaments in der musikalischen Logik zu erwirken getrachtet, der zu seinen abscheulichen politischen Ansichten nur allzu gut sich schickte” (GS, v.16, p.503).

⁵² Para mais informações sobre essa questão vide: Neff, S., 2006, p.29-50.

⁵³ Para mais informações sobre o tópico de “estrutura profunda” nas áreas música e psicologia vide: Eybl, 2006, p.51-8, e: Fink-Mennel, 2006b.

“Heinrich Schenker, aliás, um inimigo declarado da música moderna, cristalizou essa estrutura subcutânea primeiro, sobretudo em Beethoven”,⁵⁴ lembrou Adorno.

Em outro fragmento, Adorno indaga com propriedade: “Interpretar a música velha através da nova. O que se pode aprender em Schönberg sobre Beethoven?”.⁵⁵ Ao que podemos responder que Schönberg, assim como Beethoven, tinha uma visão essencialmente dinâmico-expressiva da música. O compromisso entre intérprete e compositor está precisamente em “revelar a essência interna da obra” (*sein inneres Wesen enthüllen*), processo em que o organismo da obra é posto em evidência, revelando-se através dos recursos expressivos da música. O problema é que nenhum organismo revela o seu funcionamento interior tão facilmente, estando este menos no processo analítico preparatório do que propriamente no processo de “verter”, musicalmente, “o interior para fora” (*das Innere nach Aussen stülpen*). Ou seja, é precisamente uma atribuição do músico-intérprete desvelar, no momento da reprodução, a estrutura e o sentido musical da obra. Nessa tarefa, a função do intérprete se assemelha com a de um mediador da idéia original do compositor e a da recriação para o ouvinte. Esta constelação é que leva Schönberg, em outro momento, a um questionamento surpreendente: “*Is performance necessary? (not the author, but the audience only needs it)*” (Schönberg apud Kolisch, 1983, p.9). Respondemos que sim, pois para a maioria dos mortais a *performance* é e continuará a ser indispensável, principalmente porque o processo reprodutivo ocorre em tempo e espaço distintos ao da criação original pelo compositor. Continuamos com Schönberg: “A interpretação é necessária para dar conta da lacuna entre a idéia do autor e o ouvido contemporâneo, [ou seja] das habilidades de assimilação do ouvinte no tempo em questão”.⁵⁶ Uma hipótese seria que Schönberg estaria, na citação supra de 1926, respondendo a Schenker que (em 1911) tinha anotado:

Basicamente, a composição não precisa da *performance* para existir. Apenas o som imaginado surgindo de forma real na mente, [isto é] a leitura de uma partitura é suficiente para provar a existência da composição. A realização mecânica da obra de arte pode, desse modo, ser considerada algo supérfluo.⁵⁷

Sabemos que a prática de Schönberg se apoiava no trinômio teoria, composição e execução musical. Além destes pilares, são, principalmente, a “idéia” (*Gedanke*) e a análise

⁵⁴ “Heinrich Schenker, im übrigen ein abgesagter Feind der modernen Musik, hat diese subkutane Struktur vor allem bei Beethoven erstmals herausgeschält” (GS, v.18, p.436).

⁵⁵ “Die alte Musik aus der neuen interpretieren. Was kann man an Schönberg über Beethoven lernen?” (TRM, p.120).

⁵⁶ “Interpretation is necessary, to bridge the gap between the author’s idea and the contemporary ear, the assimilative powers of the listener at the time in question” (Schönberg, 1984, p.328).

⁵⁷ “Basically, a composition does not require a performance in order to exist. Just an imagined sound appears real in the mind, the reading of a score is sufficient to prove the existence of the composition. The mechanical realization of the work of art can thus be considered superfluous” (Schenker, 2002, p.3).

musical os elementos em que a prática musical de Schönberg se apoiava (Borio, 2002-3, p.2, 7). Produto da mente do compositor, a idéia musical corresponde a algo como o substrato espiritual da obra que pode ser encontrado nas relações métricas e nas de altura, enfim, nos elementos que formam, ordenam e harmonizam o material musical. Como tal, a idéia representa a “essência” ou “alma” da composição, ao passo que os outros componentes da interpretação musical, como dinâmica, timbre, caráter e clareza representam recursos específicos do intérprete para tornar a obra inteligível.⁵⁸

É na *diferenciação* e na *gradação* precisa das vozes em principal e secundária (*Hauptstimme* e *Nebenstimme*) que Schönberg assinala a existência de uma hierarquia no interior da polifonia (Borio, 2002-3, p.11). Talvez seja por essa razão que Schönberg recomenda nunca tocar uma composição nova sem fazer dela primeiro uma leitura criteriosa em silêncio para construir uma imagem mental da sua “idéia” ou “essência” (Schönberg apud Ray, 2005, p.121). Nessa tarefa, o intérprete deve proceder de modo a extrair do texto todas as informações. Somente depois disso é que o intérprete deve começar a elaborar a parte da interpretação que lhe caibe. Em suma, a concepção interpretativa de Schönberg tende mais para o primado do texto do que para uma maior autonomia do intérprete (Schönberg, 1984, p.319; TRM, p.353, nota 123). É, portanto, significativo que Adorno questione, já no mesmo artigo do *Anbruch*, de 1925, a fidelidade ao texto musical, tão preconizada por Schönberg:

Confiada [a obra] radicalmente ao indivíduo [intérprete] como garantia da sua existência, Schönberg procurou justificar a meticulosidade de suas instruções que visivelmente ameaçam sufocar o intérprete; a sua música não faz mais parte do jogo e, esteticamente, já não pressupõe mais uma comunidade solidária e, por pouco, teria se esgotado diante da tarefa do intérprete de agir rigorosamente dentro dos ‘limites do texto’.⁵⁹

Adorno critica o predomínio do que considera “o fetiche do texto musical”, pois nem a partitura, nem o sujeito que interpreta, nem o texto poético e tampouco a tradição detêm separadamente a chave da obra musical. Apenas a convergência de todos esses elementos pode proporcionar um conhecimento adequado acerca da composição. Em última instância, é

⁵⁸ “For the true product of the mind – the musical idea, the unalterable – is established in the relationship between pitches and time-divisions. But all the other things – dynamics, tempo, timbre and the character, clarity, effect etc., which they produce – are really no more than the performer’s resources, serving to make the idea comprehensible (...) The sound-relationships established by means of notation need interpreting. Without interpretation they are not understood” (Schönberg, 1984, p.326-7).

⁵⁹ “Tiefer noch begründet sich die peinliche Genauigkeit von Schönbergs Vorschriften, die den Interpreten scheinbar zu ersticken droht; seine Musik, radikal dem Einzelnen als Garanten ihrer Existenz zugeordnet, spielt nicht einmal mehr das Spiel, supponiert nicht einmal ästhetisch mehr eine gleichgerichtete Gemeinschaft, und beinahe erschöpfte sich ihr gegenüber die Aufgabe des Interpreten in der strengen Achtung der ‘textlichen Grenzen’ ” (GS, v.19, p.442).

a reprodução musical que representa, entre todas as alternativas, a obra real e verdadeira, e não o texto, marcado por precariedades.

Schönberg ocupa para Adorno não apenas uma posição central em termos de composição, mas também em termos de interpretação musical. Em suma, o compositor vienense está acima das ressalvas e críticas de Adorno. Na verdade, Schönberg é o representante mor da música de vanguarda da tradição de língua alemã. Surpreende que a admiração e a simpatia de Adorno nunca tenham sido correspondidas por Schönberg (representando, talvez, um assunto que em outro estudo possa merecer mais atenção). De qualquer forma, Schönberg é para Adorno “o compositor construtivo, o executor não apenas da tradição de Beethoven e de Brahms, mas também de Wagner, de cujas concepções de estilo partiu”.⁶⁰ Infelizmente, as investidas de Schönberg contra a tonalidade foram inteiramente mal compreendidas em sua época, quando levamos em conta que a sua intenção era simplesmente continuar a tendência de dissolução da harmonia tonal que já tinha começado com Beethoven e que alcançou em Wagner um estágio de maturidade (Eybl, 2004, p.43-5).

A idéia de liberdade tonal, tal como ela se manifestou na fase atonal-livre de Schönberg, se tornou também um modelo de composição para Adorno. As *Três peças para piano*, op.11, de 1909, pertencem a essa fase, que Adorno chamou com propriedade de “heróica”. Parece realmente que Schönberg tinha conseguido se livrar das amarras da tonalidade. Foi com essa fase de composição de Schönberg que Adorno mais se identificou tanto em termos técnicos quanto estéticos. Contudo, em 1925, ano em que Adorno se mudou para Viena e começou a estudar com Berg e Steuermann, Schönberg já havia voltado a compor sonatas, suítes, rondós e outras formas tradicionais.

Para ilustrar melhor o grau da expressividade e da dinâmica da linguagem musical de Schönberg, escutemos a *Terceira peça para piano*, op.11, de Schönberg, obra para qual disponibilizamos a versão tocada por Eduard Steuermann (o pianista preferido do compositor). A gravação está disponível no CD anexado e na página do Arnold Schönberg Center, Viena (http://www.schoenberg.at/9_webradio/recordings.htm). O caráter, pedido pelo compositor, é de “colcheias movimentadas” (*bewegte Achtel*). Em pouco tempo já é possível obtermos uma idéia da liberdade harmônica que transparece de maneira formidável, porém diferente na interpretação dos dois pianistas. Ouçamos a peça na íntegra:

⁶⁰ “Schönberg (...) ist nicht nur als konstruktiver Musiker der Vollstrecker der Beethoven-Brahmsischen Tradition, sondern ebenso auch der von Wagner, von dem er ja, nach den üblichen Stilbegriffen, ausgeht” (GS, v.18, p.436).

- conferir exemplo de áudio de Schönberg 01, Eduard Steuermann (tempo total 02:14).

Há quem sustente que a fase heróica esteja mais bem representada na *Kammersymphonie* [*Sinfonia de câmara*], op.9, de 1906 (Spahlinger, 1989, p.30). Para efeito de verificação, disponibilizamos também uma versão na interpretação do Boston Symphony Chamber Ensemble (Deutsche Grammophon 2531.213, estéreo, 1980):

- conferir exemplo de áudio de Schönberg 02, Boston Chamber, em gravação de 1980. O tempo total é de 20:08.

Também Rudolf Kolisch (1896-1978), violinista e pianista, músico de câmara e um dos mais bem conceituados instrumentistas do meio erudito da sua época,⁶¹ colaborou com alguns tópicos da teoria de Adorno. Mais pragmático e menos teórico que Adorno, Kolisch focalizava principalmente questões técnicas de interpretação em instrumentos de corda e de teclado. Infelizmente, ele nos deixou relativamente poucos registros musicais gravados.

Segundo Adorno, Kolisch está para Schönberg como o violinista Joachim para Brahms.⁶² Um nome recorrente nas anotações de Adorno, Kolisch está ligado a tópicos de interpretação nos instrumentos violino e piano, tratando especificamente tempo, caráter e articulação musical. Kolisch inovou tanto no repertório quanto na prática interpretativa e tinha qualidades incomuns de instrumentista, intérprete e pensador da música. “Eu sou a favor da música e contra o instrumento” afirmou Kolisch (1983, p.6 e 113), frase que resume o seu ponto de vista com relação à interpretação.

Para Kolisch, assim como para o círculo de Schönberg em geral, a idéia (ou leitura) “objetiva” da obra detinha a preferência sobre as variantes “subjetivas” para executar uma determinada obra, representadas por particularidades dos instrumentos ou diferentes escolas, vertentes ou problemas técnicos do músico. Sobre a relação músico *versus* instrumento se manifestou, além de Kolisch e Schenker, também Steuermann, ao passo que Adorno dedica relativamente pouco espaço a esse tópico (que me parece representar um ponto específico ao qual só recentemente se começou a dedicar mais atenção).

⁶¹ Para mais informações sobre Kolisch vide: Jacobson, B., <<http://www.grovemusic.com>>; Stein, E. (ed.), *Arnold Schönberg: Ausgewählte Briefe* (Mogúncia, 1958; engl. trans. de 1964); Mell, A. “In memoriam: Rudolf Kolisch (1896-1978)”, *Journal of the Violin Society of America*, iv/1 (1977-8), p.142-5; Steinberg, M. “Rudolf Kolisch (1896-1978): Encomium”, *Journal of the Arnold Schönberg Institute*, iv (1980), p.7-11. Vide também: <http://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Kolisch>, acesso set. 2006, a página do Arquivo Schönberg em Viena (*Arnold Schönberg-Archiv*) <<http://www.schoenberg.at/>>, acesso maio 2007; assim como também em: Türcke, 1983, p.122-7.

⁶² “Zu ihm [Schönberg] hat das Kolisch-Quartett geistig ähnlich gestanden wie wohl einst das Joachim-Quartett zu Brahms” (GS, v.19, p.461).

Minha tese é que Adorno precisava de Kolisch principalmente para opinar sobre problemas específicos da interpretação, próprios do músico de orquestra ou, no caso do violinista, do músico de câmara, campo em que Adorno não tinha experiência nenhuma. Kolisch colaborou para o viés primordialmente teórico e estético de Adorno, sendo certamente por causa dessa relação de troca de idéias que ambos acalentaram o plano de escrever uma teoria da reprodução musical a quatro mãos. Uma análise mais detalhada indica que desde cedo deve ter existido um diálogo fecundo entre Adorno e Kolisch e que este girou primordialmente em torno de problemas práticos de interpretação. Enquanto Adorno se encarregava da sua pesquisa sobre as origens da notação musical para fundamentar sua teoria na mimese e na teoria estética, Kolisch se dedicava a aspectos específicos de interpretação do repertório clássico-romântico de língua alemã, em especial Beethoven, Schubert e Schönberg, em obras para instrumentos de corda e de teclado.⁶³ Adorno e Kolisch ministraram, nas décadas de 1950 e 1960, juntos e separadamente, diversos seminários em centros europeus da vanguarda musical, entre eles Darmstadt (Kranichstein), Colônia e Viena (Mödling-Haus).

Aluno de composição de Schönberg desde 1919, Kolisch se tornou, em 1924, também cunhado de seu mestre, fato que deve ter estreitado as relações entre ambos. Em poucos anos, contudo, Kolisch abandonou a composição para se dedicar exclusivamente ao violino. Assim, Kolisch chegou a ocupar uma posição central na *Verein für Musikalische Privataufführungen*, nome que na versão brasileira do Grove (Neighbour, 1990, trad. de Magda F. Lopes) foi traduzido erroneamente por “Sociedade de Apresentações Musicais Privativas”. Todavia, estando o termo *Verein* mais próximo de uma associação do que de uma sociedade, preferimos empregar doravante “Associação de Apresentações Musicais Privadas”.

Como *Vortragsmeister* (uma espécie de mestre com autoridade de coordenador da associação) Kolisch por vezes tinha de substituir o seu cunhado Schönberg quando este precisava se ausentar em viagens de divulgação da sua obra. A Associação de Apresentações Musicais Privadas remonta originalmente a uma iniciativa de Erwin Ratz (1898-1973), que, de 1918 a 1922, estudou com Adler musicologia e, entre 1917 a 1920, também composição com Schönberg. Para divulgar a música de seu mestre que admirava a ponto de desejar torná-la acessível a um público maior, Ratz então começou a organizar uma série de ensaios que chamou de: “Dez ensaios públicos da *Sinfonia de Câmara*” (trata-se da *Kammersymphonie*,

⁶³ Vide os ensaios e entrevistas de Kolisch, publicados em TÜRCKE (1983).

op.9, de Schönberg). Foi a partir desses ensaios que nasceu a Associação de Apresentações Musicais Privadas, firmando-se, nos anos seguintes, uma espécie de oficina de composição, de interpretação e de análise musical (disponível em: www.de.wikipedia.org/wiki/Erwin_Ratz, acesso em dez. 2008). O objetivo era aprimorar a competência interpretativa de seus membros através de uma análise detalhada das obras. Nesta tarefa, a Associação de Apresentações Musicais Privadas se dedicou não apenas à execução de obras-primas do passado como também à execução da própria produção musical. Nos anos de sua existência, os membros da Associação elaboraram diversas propostas estéticas que primeiro foram discutidas e depois colocadas em prática pela primeira vez nas dependências de Schönberg. Sabemos que Adorno pessoalmente não tomava parte da Associação, mas que estava bem informado, através de seus contatos com Berg, Steuermann e Kolisch, sobre o que se passava lá. “Naqueles anos, ele [Schönberg] estava intensamente ocupado com a ‘Associação de Apresentações Musicais Privadas’, fundada por ele. O significado desta para a interpretação musical é simplesmente inestimável”,⁶⁴ avaliou Adorno. A Associação, portanto, foi de suma importância para o desenvolvimento de idéias que, de alguma forma, aparecem depois nos projetos das teorias de interpretação (todas deixadas em estado inacabado por seus autores), assim como também para a posterior disseminação do repertório tanto tradicional quanto reformista nos EUA.

Kolisch foi fundador do Wiener Streichquartett (Quarteto de Viena), depois *primarius* do Kolisch-Quartett (Quarteto Kolisch) e, a partir de 1938, membro do Pro-Arte-Quartett (Quarteto Pro-Arte). Depois da Segunda Guerra Mundial, Kolisch passou a tocar o violino em afinação temperada, prática que substitui os intervalos ditos naturais (ou justos) pelos simetricamente iguais da afinação temperada. Conta-se que Kolisch era capaz de alternar entre a afinação natural e a temperada sem maiores problemas. Em seus concertos, Kolisch inovou no repertório, apresentando Beethoven e Schönberg alternadamente num mesmo programa, na mesma noite. Kolisch e os membros de seus quartetos também se apresentaram tocando inteiramente de memória. Tanto naquela época quanto ainda hoje em dia, tocar de memória constituía uma prática pouco comum no meio erudito (Kolisch, 1983b, p.113-9 e Türcke, 1983, p.122-7).

Pela análise dos manuscritos e das entrevistas dadas pelo violinista, pode-se perceber que Kolisch e Adorno tinham uma série de afinidades. Assim, por exemplo, demonstram as várias

⁶⁴ “In jenen Jahren hat er sich ungemein intensiv mit dem von ihm gegründeten ‘Verein für musikalische Privataufführungen’ befaßt. Was er für die musikalische Interpretation bedeutet, kann kaum überschätzt werden” (GS, v.10.1, p.172).

referências análogas à música como linguagem. Os três elementos que compõem o texto musical da teoria de Adorno (precisamente, o mensural, o neumático e o idiomático) também aparecem em anotações de Kolisch para uma *theory of performance* (Borio, 2002-3, p.6).

Analisar as estruturas da obra significava para Kolisch um meio seguro para lhe desvendar o sentido e, assim, chegar à idéia original do compositor: “Kolisch propunha que o exame completo dos sinais na partitura, aliado à análise estrutural, levasse diretamente à solução correta da interpretação” (Gerling; Gusmão, 2005, p.66-7). É nesse ponto que Kolisch diverge de Adorno, que preferiu adotar uma visão mais pessimista. Adorno acreditava que nenhum texto musical pode ser lido de maneira inequívoca, garantindo uma interpretação ideal ou definitiva. Para Adorno – é importante ter em mente – toda boa interpretação fundamenta-se na autonomia do intérprete e não numa suposta fidelidade ao texto, por mais exato ou detalhado que este seja.

Kolisch dispensava aos elementos idiomáticos e expressivos da música mais atenção do que Adorno, afirmação que podemos conferir nas conversas e entrevistas que o violinista concedeu pouco tempo antes da sua morte (Kolisch e Türcke, 1983, p.17-43). Em anotações sobre o curso que Adorno ministrou, juntamente com Steuermann e Kolisch, em Kranichstein, Alemanha (uma pequena cidade nos arredores de Darmstadt), intitulado *Música Nova e Interpretação* [*Neue Musik und Interpretation*, 1954], Adorno afirma, “expressamente com Kolisch”, que:

A idéia de que não existe diferença entre a música antiga e a nova precisa ser colocada em correspondência com o conceito de subcutâneo, o meu artigo sobre Schönberg e a minha palestra radiofônica para o 80º aniversário [de Schönberg]. Ou seja, a idéia de revelar o subcutâneo pela interpretação de música tonal tradicional equivale, na Música Nova, ao processo de verter o interior para fora. Entretanto, não se trata aqui de uma representação esquelética da música [como em Schenker], mas de um processo de exteriorização. Em outras palavras, do processo de tonalidade (no sentido mais abrangente possível) e de composição.⁶⁵

Também a parte do material da teoria da reprodução musical embasada em Frederick Dorian (1902-91) forma um conjunto considerável de citações e anotações (TRM, p.17-37). Intitulado *Ad Dorian*, aborda uma ampla gama de tópicos sobre a historicidade da música e

⁶⁵ “Der Gedanke, dass kein grundsätzlicher Unterschied von alter und neuer Musik [existiert] ist in Beziehung zu setzen mit dem Begriff des Subkutanen, meinem Schönbergaufsatz und dem Radiovortrag zu dessen 80. Geburtstag, d. h. die Idee der Aufdeckung des Subkutanen in der traditionellen Musik durch die Interpretation entspricht dem Vorgang des das Innere nach aussen stülpen, den die neue Musik selbst vollzogen hat. Dabei ist aber zu betonen, dass es sich nicht um die Darstellung des Skeletts handelt sondern des Prozesses des von innen nach aussen Treten. Mit anderen Worten, des Prozesses zwischen Tonalität (im umfassendsten Sinn) und Komposition” (TRM, p.119-20).

sua contingência enquanto prática social. Com a maior parte em rascunho, *Ad Dorian* estende-se por aproximadamente vinte páginas da edição alemã, documentando, basicamente, a reflexão de Adorno sobre tópicos que Dorian desenvolveu em seu estudo sobre a história das práticas interpretativas, intitulado *The history of music in performance* [A história da performance musical, 1942]. Nascido Friedrich Deutsch, o autor adotou, ao se exilar nos EUA, o nome de Frederick Dorian. “Dorian-Deutsch [*sic*] tinha estudado com Webern”, assim anotou Schönberg num de seus ensaios (Schönberg, 1984, p.484). Da mesma geração de Adorno, Dorian estudou piano com Eduard Steuermann, musicologia com Guido Adler, além de regência e teoria da composição com Anton Webern (TRM, p.333-4). Dorian, um intelectual versátil, também era membro ativo da Associação de Apresentações Musicais Privadas, só que, enquanto Steuermann se voltou para a composição e a interpretação ao piano, Kolisch concentrou-se no violino e Dorian se dedicou à historiografia da *performance* musical. Nos EUA, Dorian seguiu uma carreira de crítico, historiador e professor universitário. A sua obra principal, *The history of music in performance*, é valiosa, porém hoje em dia injustamente esquecida no mercado editorial do livro.

Nos fragmentos de Adorno, as citações do livro de Dorian aparecem acompanhadas por apontamentos e anotações em estilo aforístico, que os editores agruparam segundo critérios temáticos. Assim como Wagner, também Dorian é abundantemente citado. O livro de Dorian constituiu uma referência para as pesquisas de Adorno, principalmente no tocante às práticas interpretativas a partir da Renascença. Adorno deve ter recebido o livro de Dorian em primeira mão. Segundo Gretel (a esposa de Adorno), este leu o livro com o lápis na mão, fazendo, ao mesmo tempo, anotações na margem do livro para depois copiá-las para o caderno reservado para a teoria da reprodução musical.⁶⁶ Em suma, o livro de Dorian deve ter estimulado Adorno a continuar e aprofundar as suas investigações sobre a reprodução musical, servindo de aporte para sua teoria.

Dorian ou confirma ou se aproxima das teses de outros teóricos vienenses. A seguinte passagem ilustra a importância que as reflexões de Wagner tinham também para Dorian: “Dos grandes compositores nem todos têm contribuído da mesma forma para a solução de

⁶⁶ “Adorno hat das Buch ‘mit dem Bleistift in der Hand’ durchgearbeitet und die als Marginalien notierten Stichworte anschliessend in das Heft mit den ‘Aufzeichnungen zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion’ übertragen” (TRM, p.17-37; vide também TRM, p.333-4, nota 20).

problemas da interpretação (...) Talvez apenas em Wagner criação musical e reflexão se mantêm em equilíbrio, seja na partitura ou no debate teórico”.⁶⁷

Adorno discorda principalmente da concepção não-dialética de Dorian com relação a sujeito e objeto, relação representada, por um lado, pelo intérprete e, por outro, pelo texto de uma determinada obra musical (TRM, p.27). Assim como o seu mestre Schönberg, Dorian acreditava que uma interpretação “objetiva” fosse viável, ou seja, como se a partitura representasse a contraparte lógica da música, capaz de oferecer todas as informações necessárias para garantir uma reprodução adequada da obra.⁶⁸ Já para Adorno, a partitura existe apenas como elemento de suporte para salvar e preservar a obra e a tradição à qual ela pertence, sendo que, no curso da reprodução, racionalidade e consciência do intérprete trabalham juntos para a compreensão dos aspectos notadamente idiomáticos da linguagem musical do compositor.

Também com relação à reprodução musical, a concepção de Dorian se aproxima da visão de Schönberg, para quem o intérprete cumpre essencialmente a função de mediador. A diferença é que Dorian admite ainda uma certa autonomia. A próxima citação pode ser interpretada como uma crítica indireta de Dorian ao questionamento da necessidade do intérprete por Schönberg:

A música vive através da interpretação. Entre a obra musical e o mundo está o intérprete que traz, através da sua *performance*, a partitura à vida. De qualquer forma, na história da música, o relacionamento entre intérprete e artista criador [o compositor] mudou profundamente e continua a mudar (...) Assim, torna-se óbvio, em contraste com as outras artes, que o intérprete é da mais alta importância – um fator *sine qua non*. Nossa vida musical tem se tornado cada vez mais um culto ao intérprete.⁶⁹

Apesar do alto investimento que tinha feito na música, Adorno desistiu de seguir uma carreira de profissional da música. Sobre os reais motivos da sua desistência e os detalhes do período que abrange os anos de 1925 a 1930, aproximadamente, existem poucas informações. Há, sim, uma série de especulações que incluem desde problemas pessoais ou circunstâncias históricas à simples falta de talento como possíveis causas da desistência de Adorno.

⁶⁷ “The great composers have not contributed equally to the clarification of the various problems of interpretation (...) it is perhaps only in the case of Wagner that creation and commentary are equally balanced, in scores or theoretical discussion” (Dorian, 1942, p.11-5 e 19).

⁶⁸ “Objective interpretation found its logical inception in the classical score (...) to provide all the information necessary for a performance of work-fidelity” (Dorian apud Adorno, TRM, p.30).

⁶⁹ “Music lives through interpretation. Between a musical work and the world stands the interpreter who brings the score to life by his performance. The relationship between the performing and the creative artist, however, has changed profoundly in the history of music and continues to do so (...) Thus it becomes obvious that in music, in the contrast to other arts, the interpreter is of paramount importance – a factor *sine qua non*. Our musical life has become more and more a cult of the interpreter” (Dorian, 1942, p.23).

Sabemos que Adorno, ainda nos anos 1920, viajou várias vezes a Berlim para visitar seu amigo Walter Benjamin. Coincidência ou não, Schönberg sucedeu, em 1928, Ferruccio Busoni como docente universitário na capital alemã. De qualquer forma, a partir de 1928, Adorno somou à sua atividade de crítico musical também a de pesquisador do Instituto de Pesquisas Sociais, no local da universidade que logo mais abrigaria a Escola de Frankfurt. O diretor do Instituto era Max Horkheimer. Fundado em 1923, existiu primeiro independentemente dos pensadores que, poucos anos depois da fundação, iriam formar o núcleo da chamada Escola de Frankfurt: Horkheimer, Adorno e Marcuse.

Em 1933, Adorno finalmente foi aceito como docente do departamento de filosofia da Universidade de Frankfurt, mas poucos meses depois foi exonerado do cargo em consequência da ascensão de Hitler ao poder. Em 1934, Adorno se refugiou na Inglaterra, onde chegou a trabalhar como pesquisador numa universidade de Oxford. Em 1938, mudou-se, a convite de Horkheimer, para os Estados Unidos onde, em parceria com este, elaborou uma das obras mais importantes no campo conceitual da crítica do século XX, a *Dialética do esclarecimento* (1944). Adorno ainda permaneceu até 1949 nos EUA, ano em que iniciou a sua volta à Alemanha para reassumir o cargo de professor-docente, juntamente com a direção do Instituto de Pesquisas Sociais em Frankfurt, restabelecido com o retorno de seu ilustre colaborador à Alemanha.

Concluimos que as temporadas de estudo em Viena e, por conseguinte, também suas atividades de crítico para as folhas de vanguarda *Anbruch* e *Pult & Taktstock* foram muito valiosas para alimentar em Adorno o plano de elaborar uma teoria da reprodução musical. Por isto – pode-se argumentar – a teoria da reprodução musical pertence em primeiro lugar ao campo da musicologia, sendo mais uma obra do músico-intérprete e compositor Adorno do que do filósofo ou sociólogo.

3.1 Música e *Mimesis*

Caso alguém queira desprezar as artes por terem a natureza como modelo, pode-se alegar que as naturezas [sic] também imitam diversas outras coisas; e que as artes não imitam diretamente aquilo que é visível aos olhos, mas aquilo que remonta à racionalidade da qual a natureza é feita e segundo a qual ela age.
Johann W. Goethe⁷⁰

O conceito de *mimesis* remonta à Antiguidade grega,⁷¹ onde começou a receber definições de significado diferente. Os primeiros registros do conceito encontram-se em Heráclito, para quem o princípio fundamental da natureza está na reprodução de seus elementos contrários. Assim acontece também nas artes (Heráclito, fragm. 10, DB, 2005, p.39). Demócrito vê a *mimesis* na condição do homem como eterno aprendiz da natureza, que ele imita e copia das mais diversas formas (Demócrito, fragm. 154, DB, 2005, p.73). Já para Pitágoras, tudo o que existe é através da *mimesis* do número (Aristoteles, 1968, 987b).

É com Sócrates que o conceito de *mimesis* começa a adquirir maior envergadura para as artes. Existe um relato de Xenofonte (*Memorabilia*, livro 3) sobre a visita de Sócrates aos artistas plásticos Policleiton e Parrasius, com quem debate sobre a natureza das artes visuais e plásticas. Na visão de Sócrates, pintar e esculpir são, essencialmente, atividades que imitam a natureza.

Foram, no entanto, Platão e Aristóteles que desenvolveram o conceito de *mimesis* de forma substancial. Desde então, o conceito de *mimesis* atravessa a história ocidental como um arquétipo do homem para com a natureza e recebeu uma grande variedade de interpretações cuja exegese não pode fazer parte do escopo desta pesquisa. O elo entre o conceito de *mimesis* e a música deve ser procurado na história da filosofia e na história das idéias, onde, da Antiguidade até o Classicismo, aproximadamente, exerceu o papel de conferir à música conteúdo.⁷² Nesse sentido, tanto os “mimetistas” quanto os “românticos” eram antiformalistas convictos (Halliwell, 2002, p.258). Stephen Halliwell resume as diferentes acepções históricas de *mimesis* a basicamente duas variantes: na de espelhamento (*world-reflecting*) e na de recriação do mundo (*world-creating*) (Halliwell, 2002, p.23).

⁷⁰ “Wollte aber jemand die Künste verachten, weil sie der Natur nachahmen, so lässt sich darauf antworten, dass die Naturen auch manches andere nachahmen; dass ferner die Künste nicht geradezu nachahmen, was man mit den Augen siehet, sondern auf jenes Vernünftige zurückgehen, aus welchem die Natur besteht und wonach sie handelt” (Goethe, 1952, p.62). Observação: presumimos que a forma plural de “natureza”, empregado por Goethe, se refira às criaturas da mesma.

⁷¹ Etimologia: do grego *mímēsis*, *mimēós*, *imitação*, *imitar* (*miméōmai*, *-oūmai*); a) no sentido físico, a voz e os gestos, b) no sentido moral, as ações e as virtudes, e c) por meio de pantomimas (Houaiss, 2001, verbete *mimesis*).

⁷² “Mimesis served, under a variety of interpretations, as the focal point of attempts to make sense of musical meaning” (Halliwell, 2002, p.258).

No vernáculo do latim clássico se impôs o termo *imitatio*. É, no entanto, importante frisar que o termo latino não corresponde plenamente à acepção do grego. Em alemão, há dois termos para *mimesis*: *Nachahmung* e *Nachbildung*, ambos com significado sutilmente diferente. O primeiro traz a conotação de reproduzir algo por gesto, movimento, linguagem, som ou ação; enquanto o segundo designa a reprodução ou imitação de algo a partir de um modelo, molde, imagem ou forma (de *Bild*, imagem). A preferência de Adorno é pelo termo grego e seus derivados em alemão, como *mimetisch* (mimético), *Mime* (mimo) e *mimisch* (mímico), geralmente empregados em sentido gestual-corporal.

3.1.1 A crítica de Adorno a Platão e a Aristóteles

É por meio das concepções de *mimesis* de Platão e de Aristóteles que recebemos historicamente duas das mais influentes teorias de produção artística. Embora Adorno mencione Platão apenas duas vezes nos fragmentos da teoria, isso muda radicalmente quando consultamos a *Teoria estética* (1970), obra que esclarece melhor o elo entre a noção de *mimesis* de Adorno e a de Platão e de Aristóteles. A crítica de Adorno aos dois filósofos, está, portanto, formulada na *Teoria estética* e não no material que compõe a teoria da reprodução.

O dualismo de Platão, estabelecido entre a transitoriedade do mundo sensível e a dimensão perene das idéias, encontra a sua equivalência na dualidade corpo-alma. Os objetos do mundo físico não passam de uma natureza que copia algo imutável e superior no plano das idéias. Nesse *tópos* está o grande demiurgo, o artesão divino que forma e organiza o universo materialmente através da *mimesis* de modelos atemporais e perfeitos. Ora, se para Platão os objetos da natureza já constituem uma imitação imperfeita, tanto mais isso se aplica aos objetos de arte, criados a partir de modelos encontrados na natureza. “Sombra da sombra” é a obra de arte, julga Platão, cópia da cópia e, por conseguinte, inferior aos objetos da natureza. Como se não bastasse, Platão desclassifica também o artista de forma radical: “Criador de fantasmas, o imitador [o artista] nada entende da realidade, mas só da aparência” (Platão, 2001, p.300; na trad. de P. Nassetti).

Para Adorno, o equívoco de Platão está em querer tomar “o caráter de aparência da arte” (*Scheincharakter der Kunst*) como o verdadeiro aspecto: “Justamente a ontologia de Platão, mais consolo para o positivismo do que para a dialética, irritou-se com o caráter da aparência na obra de arte”, e devolve: “Se as idéias platônicas fossem mesmo a coisa em si, a arte não

teria razão de existir”.⁷³ Com efeito, foi mais no sentido negativo que a *mimesis* artística (ou mimese) se consolidou na tradição musical ocidental, pois “a concepção da música socialmente disciplinadora de Platão se tornou, através de Agostinho, a base da concepção cristã de música”, assinalou Adorno.⁷⁴

Esse é também o teor da crítica de Nietzsche:

A principal objeção que Platão tinha de fazer contra a arte antiga – a de ser uma imitação de uma aparência, e, portanto, pertencer a uma esfera inferior à do mundo empírico – sobretudo não poderia ser dirigida contra a nova obra de arte [a tragédia grega] – e assim vemos Platão empenhado em ultrapassar a realidade e representar a idéia subjacente àquela pseudo-realidade (Nietzsche, 1999, p.88; na trad. de J. Guinsburg).

No centro do debate estão idéias e valores de cunho psicológico, ético, político e religioso sobre a função da arte na sociedade-estado (*polis*). Recorrendo à antinomia entre falsidade (*pseudos*) e verdade (*alétheia*), Platão condena as artes miméticas, sendo o poeta banido da *polis*. Ainda assim – dado o seu caráter imaterial – Platão manifesta certa simpatia pela música: “O treinamento musical é um instrumento mais potente do que qualquer outro, porque o ritmo e a harmonia caminham pelos meandros da alma”,⁷⁵ e: “A música é para a alma o que a ginástica é para o corpo”, assinalou.

Assim, é a partir da busca pelo verdadeiro conhecimento sobre a natureza e a arte que surge, portanto, na Antiguidade, o *philosophos* (Halliwell, 2002, p.20, 25 e 49).

Adorno critica Platão principalmente em razão da sua censura à arte e de seu pragmatismo utilitarista para defender os interesses políticos e o Estado: “Em Platão, a arte, como se sabe, é vista segundo a sua utilidade política e estatal presumível”.⁷⁶ Desse modo, Platão demonstrou “ranço totalitário”, uma atitude que, somada às “virtudes militares”, “mancha o conceito da arte justamente naquele momento em que ela é pensada pela primeira vez”.⁷⁷

⁷³ “Gerade die Platonische Ontologie, dem Positivismus versöhnlicher als die Dialektik, hat am Scheincharakter der Kunst sich geärgert (...) Wären seine Ideen das Ansichseiende, so bedürfte es keiner Kunst” (GS v.7, p.129).

⁷⁴ “Die Platonische gesellschaftlich-disziplinäre Auffassung der Musik ist dann durch Augustin zur Grundlage der christlichen Musikbetrachtung geworden” (GS, v.18, p.841; TRM, p.226).

⁷⁵ “Musical training is a more potent instrument than any other, because rhythm and harmony find their way into the inward places of the soul, on which they mightily fasten, imparting grace, and making the soul of him who is rightly educated graceful, or of him who is ill-educated ungraceful” (Platão, 2008; na trad. B. Jowett; e: Platão, 2001, p.94; trad. P. Nasseti).

⁷⁶ “Bei Platon wird Kunst, wie man weiß, mit schelem Blick je nach ihrer präsumtiven staatspolitischen Nützlichkeit bewertet” (GS, v.7, p.129).

⁷⁷ “Die Zensuren, die Platon der Kunst erteilt je nach dem, ob sie den militärischen Tugenden der von ihm mit Utopie verwechselten Volksgemeinschaft entspricht oder nicht, seine totalitäre Rancune gegen wirkliche oder

Em outra referência ao aspecto autoritário da herança grega, Adorno relaciona a coragem (*andreia*), uma das virtudes do ideal grego de masculinidade, com a música e o aforismo de Sócrates, segundo o qual o melhor dançarino também se revela o melhor guerreiro (TRM, p.230). “Apesar disso”, conclui Adorno, “não se consegue tirar da arte a sua mancha de mentira; pois nada garante que ela cumpra a sua promessa objetiva. Por isso, toda teoria da arte inclui necessariamente também a sua crítica”.⁷⁸ O espírito crítico é, portanto, uma atribuição fundamental e indispensável, pois é ele que vai dizer o que é “mentira” e o que é “verdade” na teoria da arte. Esse é um dos axiomas centrais da teoria de Adorno e uma tese que ainda abordaremos mais adiante.

Aristóteles considera a *mimesis* um princípio elementar, fundamental para gerar tanto o conhecimento quanto a arte. Atribuindo às artes propriedades de verossimilhança, sustenta que as idéias não estão no exterior dos objetos, mas no *interior* de quem as produz:

Toda arte relaciona-se à criação e ocupa-se em inventar e em estudar as maneiras de produzir alguma coisa que pode existir ou não, e cuja origem está em quem produz, e não no que é produzido. De fato, a arte não se ocupa nem com as coisas que são ou o que se geram por necessidade, nem com as que o fazem de acordo com a natureza (pois essas têm sua origem em si mesmas) (Aristóteles, 2001, 1140^a, pass.; na trad. de P. Nassetti).

É propriamente na *Poética* que Aristóteles nos apresenta a sua teoria acerca do fazer artístico. Por atribuir à arte propriedades criativas e purificadoras, confere à *mimesis* um caráter afirmativo. Mais do que isso, Aristóteles vê no princípio mimético algo inerente ao ser humano: “O imitar é congênito no homem (que nisso difere dos outros viventes, pois de todos é ele o mais imitador [*zôon mimêtikôtaton*] e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. Sinal disto é o que acontece na experiência”, escreveu o estagirita (Aristóteles, 2003, 1448b; na trad. de E. de Sousa).

Aristóteles ampliou o conceito de *mimesis*, acrescentando-lhe a *kátharsis* (purificação, purgação) como elemento funcional. Para a teoria aristotélica da tragédia grega, a reprodução de determinados caracteres ou personagens é capaz de estimular um determinado estado emotivo ou afeto que, positivo ou negativo, pode proporcionar no espectador-ouvinte uma sensação de alívio e prazer. A esse processo da *mimesis* artística como fazer artesanal ligam-

gehässig erfundene Dekadenz, auch seine Aversion gegen die Lügen der Dichter, die doch nichts anderes sind als der Scheincharakter von Kunst, den er zur bestehenden Ordnung ruft - all das befleckt den Begriff der Kunst im gleichen Augenblick, da er erstmals reflektiert wird” (GS, v.7, p.354).

⁷⁸ “Trotz all dem freilich ist der Fleck der Lüge von Kunst nicht wegzureiben; nichts bürgt dafür, daß sie ihr objektives Versprechen halte. Darum muß jegliche Theorie der Kunst zugleich Kritik an ihr sein” (GS, v.7, p.129).

se também os conceitos de *techné* (habilidade e competência técnica) e de *physis* (natureza). De um lado, o poeta (em sentido amplo o artista-criador) produz uma determinada ação (*práxis*) e, de outro, imita algo que está presente na natureza (*physis*). Pela concepção aristotélica trata-se na arte de uma ação mimética, de uma espécie de (re)produção que, por suas propriedades criativas, não pode ser reduzida a mero objeto, cópia ou plágio. Por analogia, a reprodução de uma obra musical é, no momento da sua *performance*, a conversão criativa (*mimesis* artística) de elementos da *physis* (som) por meio da *techné* (arte). Em termos de interpretação musical, isso significa que ela é composta de acordo com uma determinada realidade (a partitura), processo em que o intérprete lhe empresta algo de si próprio, que surge em conformidade com a sua natureza interior, como paixões, sofrimentos, caráter, comportamento (*ethos*), consciência, modo, expressão – enfim, conferindo-lhe “alento” ou, simplesmente, “vida”.

Não surpreende, portanto, que Aristóteles já tenha considerado a clareza uma virtude da elocução poética: “A qualidade basilar da elocução poética consiste em sua clareza, mas sem trivialidade” (Aristóteles, s/d, p.335; na trad. de A. Pinto de Carvalho), e, na *Retórica*, assinalou: “A virtude suprema da expressão enunciativa é a clareza. Sinal disso é que se o discurso não comunicar algo com clareza, não cumpre a sua missão” (Aristóteles, 2006, 1104b; na trad. de M. Alexandre Júnior).

Por definir como a tragédia e as outras artes miméticas deveriam retratar a realidade, a *Poética* ocupa para nós um lugar de destaque, por constituir uma das primeiras teorias estéticas da história da filosofia ocidental. Sendo “um gênero que nasceu de um princípio improvisado” (Aristóteles, 2003, 1449a; na trad. de E. de Sousa), a tragédia possui para Aristóteles o mais alto valor artístico. Além disso, o filósofo estagirita estende os princípios do fazer artístico (*poiesis*) e da catarse também às outras artes miméticas, como à música e à dança. Segundo o estagirita, os diferentes gêneros artísticos se diferenciam através de seus meios de expressão. Para efeito de ilustração, um excerto do primeiro capítulo da *Poética*:

Poesia é imitação. Espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o meio de imitação (...) A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam por modos diversos (...) Poesias há, contudo, que usam de todos os meios sobreditos; isto é, de ritmo, canto e metro, como a poesia dos ditirambos e dos nomos, a tragédia e a comédia – só com uma diferença: as duas primeiras servem-se conjuntamente dos três meios, e as outras, de cada um por sua vez. Tais são as diferenças entre as artes, quanto aos meios de imitação (Aristóteles, 2003, 1447a, b; na trad. de E. de Sousa).

Valendo-se de argumentos sociológicos e políticos, Adorno recorre a uma asserção ousada quando relaciona a catarse artística de Aristóteles a algo que já carregaria, dentro de si, o germe de um princípio do qual se aproveitaria, milênios depois, a indústria cultural:

Embora a *Poética* aristotélica não admita mais tão abertamente os interesses de dominação na purificação das afecções, ela as mantém indiretamente em suas prerrogativas do ideal de sublimação da arte, ao instaurar a aparência estética em vez da satisfação física dos instintos e das necessidades do público: a catarse é uma ação de limpeza que vai de encontro às afecções, conformando-se com a dominação. Como parte da mitologia da arte, a catarse é antiquada e, com relação aos seus efeitos concretos, inadequada (...) Sem dúvida, a sublimação, inclusive a estética, participa tanto no processo civilizatório quanto no internamente artístico e tem também o seu lado ideológico (...) a doutrina da catarse já imputa à arte o princípio do qual a indústria cultural finalmente se apropria e administra. O indexador de tal inverdade reside na dúvida legítima se o dito efeito benéfico aristotélico aconteceu de fato.⁷⁹

Uma observação se faz necessária: Adorno usa o termo *Affekte*, que foi traduzido literalmente por *afecções*. Ocorre que o termo alemão abrange também os chamados *afetos* ou *paixões* (o termo alemão é mesmo *Affektenlehre*), que, como sentimentos moderados da fruição estética, não denotam necessariamente o sentido patológico que *afecção* carrega em português. De forma semelhante, o correspondente grego *páthos* tem a conotação de “sofrimento”, “sensação” ou “sentimento” no sentido negativo, isto é, relacionados a disfunções e desequilíbrios do corpo; ao mesmo tempo em que forma a raiz de paixão e de patologia, no sentido da inferência biológica, causada por alterações de humor. Segundo a teoria médica da Antiguidade, a patologia resulta de alterações nos fluidos do corpo, principalmente do sangue, estando, assim, na origem de muitas doenças. Dahlhaus chamou essa doutrina, milênios depois, de *Gefühlsästhetik* (literalmente “estética dos sentimentos”, isto é, dos “afetos”).

Tudo isso demonstra que o conceito de *mimesis* de Adorno se diferencia do platônico e do aristotélico. Para Rodrigo Duarte (1993, p.136), as diferenças estão, principalmente, “na problemática relativa ao belo natural e na diferenciação, freqüentemente desconsiderada, entre *mimesis* e mimetismo (*mimikry*) que significa ser ou tornar-se igual à natureza como um

⁷⁹ “Die Reinigung der Affekte in der Aristotelischen Poetik bekennt sich zwar nicht mehr so unverhohlen zu Herrschaftsinteressen, wahrt sie aber doch, indem sein Ideal von Sublimierung Kunst damit beauftragt, anstelle der leibhaften Befriedigung von Instinkten und Bedürfnissen des visierten Publikums den ästhetischen Schein als Ersatzbefriedigung zu instaurieren: Katharsis ist eine Reinigungsaktion gegen die Affekte, einverstanden mit Unterdrückung. Überaltert ist die Aristotelische Katharsis als ein Stück Kunstmythologie, den tatsächlichen Wirkungen inadäquat (...) Sublimierung, auch die ästhetische, hat fraglos am zivilisatorischen Progress teil und am innerkünstlerischen selbst, aber auch ihre ideologische Seite (...) Die Lehre von der Katharsis imputiert eigentlich der Kunst schon das Prinzip, welches am Ende die Kulturindustrie in die Gewalt nimmt und verwaltet. Index solcher Unwahrheit ist der begründete Zweifel daran, ob die segensreiche Aristotelische Wirkung je stattfand” (GS, v.7, p.354).

meio de se proteger contra a sua hiperpotência” – asserção que usamos para a incidência do mimetismo por meio da voz ou também por meio de instrumentos, destinados a essa finalidade. Outro ponto em que Adorno se afasta do conceito tradicional de *mimesis* está no seu uso na exegese dos neumas pelo intérprete e do desenvolvimento da notação musical do ocidente.

3.1.2. Prática musical, interpretação e *mimesis*

*Uma das minhas teses principais:
A interpretação é a salvação da obra.
Theodor Adorno (TRM, p.48)*

Originalmente, a música é uma prática essencialmente lúdica. Não é por acaso, constata Adorno, que “todas as línguas aplicam o conceito de jogo à música” (TRM, p.10). Esta afirmação, embora se confirme em idiomas como o alemão (*spielen*), o inglês (*play*) ou o francês (*jouer*), não se justifica no português e no espanhol, onde o elemento tátil e rítmico adquire, através do termo “tocar”, importância e valor preponderante.

A música é uma arte mimética? Pode a *mimesis* se manifestar na interpretação musical? Em caso afirmativo, como isso acontece? A tese de Adorno é a de que a *mimesis* constitui um elemento arcaico da prática musical, estabelecendo uma relação que se torna evidente na figura do regente de tradição sinfônica da Escola de Viena, assunto que Adorno explora nos exemplos Arturo Toscanini e Wilhelm Furtwängler. Examinando-se bem, a relação entre *mimesis* e música já está estabelecida na própria denominação da teoria de Adorno, onde o prefixo “re” em “reprodução musical” evidencia essa relação em que uma composição é apresentada, além de o conceito de *mimesis* ocupar um espaço privilegiado de suas anotações.

Intérpretes e seus pesquisadores, entretanto, apenas raramente se dão conta da presença da *mimesis* na prática musical, que representa uma faceta subestimada ou até completamente desconsiderada da prática interpretativa. Tudo indica que o idealismo alemão do período do esclarecimento tenha contribuído para o declínio da *mimesis* na estética, assim como também na prática musical. Kant transfere, em sua estética, o belo do objeto para o interior do sujeito (Kant, 2001a, p.202). De acordo com o filósofo prussiano, o gênio artístico (*ingenium*) se expressa por meio da “faculdade imaginativa de representar as idéias estéticas” (*das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen*), que formam, na teoria estética de Kant, o *pendant* das idéias racionais. Na arte existem duas formas de expor as idéias, designadas por

Kant de *modus aestheticus* e de *modus logicus* (a maneira de como proceder para alcançar esse objetivo). O primeiro se fundamenta na imaginação (*Einbildung*) e o segundo na faculdade do juízo estético (*Kritik der Urteilskraft*) (Kant, 2001a, p.209). Nesse caso, muito semelhante a Aristóteles, Kant classifica as artes segundo o seu respectivo modo de expressão e/ou meio de comunicação não apenas conceitualmente, mas também através das sensações e dos sentimentos (*Empfindungen*). Segundo Kant, isto acontece de três modos: a) pela palavra, b) pelo gesto e c) por sons.⁸⁰ Aplicados a categorias de expressão musical, estes modos equivaleriam: a) à articulação (linguagem, idioma musical), b) ao gesto musical (quironomia, mímica) e c) à modulação do som (relativa à dinâmica e à intensidade por meio de contrastes, de caráter, do timbre e do vibrato, por exemplo, entre outros recursos possíveis).

Com efeito, na teoria estética de Kant, a música ocupa um lugar ambíguo. Com relação aos sentimentos que a música é capaz de provocar, ocupa o topo da hierarquia das artes. Com relação à racionalidade, entretanto, a música acaba na estética de Kant em último lugar: “[A música] é mais prazer do que cultura (o jogo intelectual, ao qual ela induz, apenas é uma mera associação mecânica); quando, porém, a música for julgada pela razão, ela acaba valendo menos do que cada uma das outras belas artes”.⁸¹

Em suma, também “faculdades miméticas e gênio criador” constituem, para Kant, elementos incompatíveis, estando “em posição diametralmente oposta”.⁸² Concebendo a *mimesis* como um ato mecanicista de copiar algo e não como atividade criativa que fizesse parte da prática e da expressão musical, cabe aqui um exame crítico da classificação das artes, tal como ela se impôs durante o romantismo do século XIX. Se, para Kant, a arte da música ainda representava um simples “jogo de impressões dos sentidos, vindas do exterior” (*das Spiel der Empfindungen als äusserer Sinneneindrücke*) (Kant, 2001a, p.211 e 216, pass.), categoria que a música divide com a “arte das cores”, no romantismo a música surge como a arte mais espiritual do homem. Assim, “a grande música alemã” adquiriu, através das estéticas de Hegel, Schopenhauer, Hanslick e Nietzsche, significados filosóficos sem

⁸⁰ “Wenn wir also die schönen Künste inteilen wollen, so können wir, wenigstens zum Versuche, kein bequemes Prinzip dazu wählen, als die Analogie der Kunst mit der Art des Ausdrucks, dessen sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich, so vollkommen als möglich ist, einander, d.i. nicht bloss nach ihren Begriffen, sondern auch Empfindungen nach mitzuteilen. – Dieser besteht in dem Worte, der Gebärung und dem Tone (Artikulation, Gestikulation und Modulation)” (Kant, 2001a, p.211).

⁸¹ “[Musik] ist aber freilich mehr Genuss als Kultur (das Gedankenspiel, was nebenbei dadurch erregt wird, ist bloss die Wirkung einer gleichsam mechanischen Assoziation) und hat, durch Vernunft beurteilt, weniger Wert als jede andere der schönen Künste” (Kant, 2001a, p.222).

⁸² “Darin ist jedermann einig, dass Genie dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegen zu setzen sei.” (Kant, 2001a, p.194, pass.).

precedentes. Se, em Hegel, a música instrumental já tinha conquistado o *status* de uma arte independente das outras, na metafísica de Schopenhauer ela galgou o grau mais elevado na hierarquia das artes, tornando-se “absoluta”, o que talvez explique porque o elemento mimético da música tinha caído praticamente no esquecimento.

Opositores da teoria mimética e da “doutrina dos afetos” (*Gefühlsästhetik*), os formalistas Hanslick e Riemann negaram que a música possuisse um elemento mimético (TRM, p.222-3). Outros se distanciaram do conceito de *mimesis* por considerá-lo demasiadamente arcaico e obsoleto, a essa altura já superado pelo progresso civilizatório. Esse parece ser o caso do crítico e acadêmico vienense Hanslick, que, conhecido como formalista e opositor da escola romântica, é categórico ao excluir a *mimesis* de suas considerações estéticas: “Para a música, não existe um belo da natureza” (Hanslick, 1992, p.145; na trad. de N. S. Neto). Se, por um lado, Hanslick vincula a estética ao belo e a natureza ao material a ser transformado pelo artista, como “cientificista” é filho de seu tempo e incorre em equívocos. Algumas de suas conclusões são, no mínimo, questionáveis e expõem o paradigma problemático da musicologia do seu tempo. Para efeito de ilustração, segue uma proposição questionável em que Hanslick opõe de uma forma esdrúxula a monodia indígena ao canto em terças do povo tirolês:

Quando os indígenas das ilhas dos mares do sul se põem a bater ritmicamente pedaços de metal e de madeira, proferindo ao mesmo tempo gritos incompreensíveis, estão fazendo uma música natural que, no entanto, não é música. Mas aquilo que um camponês do Tirol, que evidentemente não tem a menor noção de arte, canta é música absoluta (Hanslick, 1992, p.132; na trad. de N. S. Neto).

Adorno se manifestou pouco sobre Hanslick. De uma maneira geral, reconhece os argumentos da sua conhecida crítica à estética dos afetos. Como autor crítico, Hanslick estava muito em voga na época. De qualquer forma, a sua crítica libertou a música para as experiências posteriores. Aludindo à conhecida metáfora em que Hanslick se refere à música como “formas sonoras em movimento” (*tönend bewegte Formen*), Adorno questiona: “Em música, ‘sonoro’ e ‘movente’ são praticamente a mesma coisa, sendo que o conceito de ‘forma’ encobre o que realmente acontece no contexto da movimentação sonora da música e o que é mais do que meramente forma”.⁸³

Voltemos à *mimesis*. No século XX, os pensadores marxistas Lukacs, Benjamin e Brecht retomam o conceito de *mimesis* em suas teorias da arte, sendo que Adorno o resgata para a

⁸³ “‘Tönend’ und ‘bewegt’ sind in Musik fast dasselbe, und der Begriff ‘Form’ erklärt nichts vom Verborgenen, sondern schiebt bloß die Frage nach dem zurück, was sich im tönend bewegten Zusammenhang darstellt, was mehr ist als nur Form” (GS, v.16, p.653).

sua teoria da reprodução musical. Desse modo, Adorno tem o mérito de ter integrado a *mimesis* à sua teoria, chamando-a também de “elemento mimético-gestual”.

Ao longo de suas anotações, Adorno associa frequentemente música à linguagem, valendo-se da terminologia linguística para indicar os elementos que constituem a interpretação musical. Em articulação e logicidade, argumenta Adorno, a notação musical representa um sistema gráfico que não deve nada ao da notação idiomática. “O conteúdo musical está, na verdade, na plenitude da gramática e da sintaxe musical (...) Sua semelhança com a linguagem ela cumpre ao se afastar do idioma”.⁸⁴

“Esse é o elemento mimético”, assinala Adorno de maneira lapidar.⁸⁵ A *mimesis*, portanto, carrega consigo essa relação primária e instintiva do homem para com a natureza. Nesse processo, a mímica se torna misteriosamente “linguagem” e o signo, “imagem”, a representação de uma idéia ou pensamento. Logo, Adorno chega a um *insight* notável: se a escrita musical imitar a música, o músico-intérprete, ao desejar reproduzir a obra, necessariamente terá de imitar a notação musical. Ao situar o elemento mimético na imitação da escrita, Adorno resgata o elemento sensível de “tocar” a música: “A verdadeira interpretação é a imitação perfeita da notação” (TRM, p.83), redigiu Adorno num fragmento. Nesta tarefa, o esclarecimento da notação seria a transformação, por *mimesis*, da escrita em som, cuja unidade rítmica e harmônica lhe confere sentido. Nas palavras de Adorno: “Se a escrita musical imitar a música, a reprodução [*Aufführung*] deve imitar a escrita. O entendimento da notação musical é *mimesis* transformada. Ela é isenta de intenção. Ela é rítmica e melódica ao mesmo tempo (*ad* unidade dos elementos)”.⁸⁶ A proposição de que a notação musical é desprovida de intencionalidade toca numa espécie de nó górdio da teoria de Adorno e precisa de uma explicação que seu autor não fornece em seus escritos. Para compreender essa questão, é preciso distinguir a não-intencionalidade da notação musical e da própria música dos mais variados motivos e intenções que se escondem por trás de uma obra e que movem o compositor e o músico-intérprete (sem falar nos outros agentes envolvidos). É que, tanto a música quanto a sua notação não têm, por si sós, como expressar

⁸⁴ “Der musikalische Inhalt aber ist in Wahrheit die Fülle alles dessen, was der musikalischen Grammatik und Syntax unterliegt (...) Ihre Sprachähnlichkeit erfüllt sich, indem sie von der Sprache sich entfernt” (GS, v.16, p.653).

⁸⁵ “Während doch die musikalische Schrift an Artikulation und logischer Konsequenz hinter der sprachlichen kaum zurückbleibt, so muss ihr Ursprung in einem anderen Elemente vermutet werden als dem intentionalen. Das ist aber die *hypokritike*, die das Aristidische Schema auf der gleichen Ebene wie Instrumentenspiel und Gesang als Feld der musikalischen Vortragslehre einzeichnet. Es ist das mimetische Element” (TRM, p.222).

⁸⁶ “Wenn die Notenschrift die Musik nachahmt, muss Aufführung die Schrift nachahmen. Die Aufklärung der Notenschrift ist verwandelte *Mimesis*. Sie ist intentionslos. Sie ist rhythmisch und melodisch zugleich (*ad* Einheit der Elemente)” (TRM, p.80).

uma determinada intencionalidade de maneira unívoca. Enquanto a música “fala” via “vibração” – processo em que associamos, semanticamente, por percepção sensorial, relações de espaço (direção, movimento) e de tempo (velocidade, duração) com a altura (agudo/grave) e a intensidade (forte/fraco) do som –, os sinais gráficos da notação musical estão sem intencionalidade pela simples razão de indicarem apenas relações de espaço e de tempo (e não palavras e conceitos). Esta peculiaridade explica também a facilidade com que a música pode ser apropriada (e abusada) para os mais diversos fins políticos, econômicos, religiosos e educativos.

A prática interpretativa é, portanto, uma atividade em si intencional e transformadora. Para se tornar música, o texto musical necessita da interação do intérprete, transformando os sinais gráficos, por *mimesis*, da maneira mais fiel em gestos e em som musical. Nessa tarefa, o intérprete precisa trabalhar cuidadosamente e com a maior clareza possível. Todavia, para que um gesto faça sentido, precisa haver, por trás dele, um intuito e uma lógica relacional. Anotou Adorno: “A interpretação não remonta a ‘intenções’ (...) Relação paradoxal entre o signo e o gesto. A interpretação como restauração do gesto. Imitação”⁸⁷ – e, portanto, *mimesis*.

Com relação à “unidade dos elementos” do fechamento da citação acima depreendemos que a reprodução musical não deve se reduzir apenas aos aspectos físico, corporal e gestual, sob pena de ser apelativa ou óbvia demais e repercutir negativamente sobre o resultado da reprodução, o intérprete e, finalmente, também sobre a obra. Para realizar a tarefa de transformar o texto em som, o músico-intérprete goza de certa *autonomia*, mas o *modo* como isso deve ocorrer e em que *medida* depende fundamentalmente do caráter e da historicidade da obra. Nessa tarefa, entendemos que o músico-intérprete deve se concentrar em estabelecer certo equilíbrio entre as diferentes categorias interpretativas, pois uma reprodução reduzida a apenas um único elemento estaria invariavelmente destinada a fracassar.

Considerando-se que a meta do músico-intérprete esteja em reproduzir e, portanto, “reconstituir” uma determinada composição em som, os problemas da interpretação seriam conseqüentemente também os da composição. Esta proposição importante aparece ao menos duas vezes no material da teoria de Adorno.⁸⁸ Em termos históricos, isto significa que uma

⁸⁷ “Interpretation geht nicht auf ‘Intentionen’ (...) Paradoxie des Zeichens für den Gestus. Interpretation als Wiederherstellung des Gestus. Nachahmung“ (TRM, p.296).

⁸⁸ a) “Generell lässt sich sagen, dass die Probleme der Interpretation im eigentlichen, geistigen Sinn immer die der Komposition sind (...) sie hat die *Probleme* auszutragen, die in der Komposition gelegen sind” (TRM, p.168); e b): “Wenn die Reproduktion in gewissem Sinn den – objektiven – Kompositionsprozess nachvollzieht, so stellen sich in ihr auch ähnliche Probleme wie beim Komponieren” (TRM, p.191).

determinada obra musical se desdobra, diante de nós, em inúmeras interpretações, garantindo, outrossim, a sua sobrevivência, ao mesmo tempo em que ela é atualizada em cada reprodução.

3.2 *Mimesis*, racionalidade e notação musical

Mimesis e racionalidade pertencem mutuamente uma à outra e sua dialética só se realiza plenamente no interior de uma obra de arte.
Rodrigo Duarte (1993, p.136)

Para Adorno, o princípio fundamental de toda notação musical consiste “na espacialização de algo temporal”.⁸⁹ Contudo, continua, a notação musical também possui algo de fatal, abstrato e paradoxal, pois “aquilo que a notação musical pretende fixar para sempre [o som], ela invariavelmente também perde”.⁹⁰

Foi a partir dos séculos IX a XIII, aproximadamente, que a notação musical começou a se tornar, propriamente, “o órgão do domínio musical” (no sentido mais genérico de “ferramenta” ou “instrumento”, necessário para o exercício da música e distinto do termo latino *organum*, que designa o mais antigo exercício de polifonia, criado para acompanhar o canto-chão no culto das igrejas da Idade Média). Por uma questão de relevância, segue um trecho da argumentação de Adorno praticamente na íntegra:

Espacializar algo significa estar presente: o presente absoluto seria atemporal; apenas o que estiver inteiramente presente também pode ser dominado. Espacialização significa ser passível de dominação. É esta contradição que dita à reprodução da música erudita a sua utopia: trazer, a seu mando, o que, por si, já está perdido para sempre [o som]. Toda prática musical já é uma *recherche du temps perdu*. Essa é a chave para a dialética da música até a sua liquidação (...) A notação musical é o órgão da dominação musical da natureza (...) Mas o que significa dominar a natureza musicalmente? Tendo a música sido usada, em estágio precoce – provavelmente em rituais de oferenda – para dominar o homem, agora a dominação se infiltra, por meio da notação, na própria música, isto é, os gestos que a música ora prescreve, ora imita se tornam, como imagens, domináveis, para proceder *ad libitum* e reproduzi-la novamente. Foi nisto que se iniciou a racionalização do material musical.⁹¹

⁸⁹ “Die Verräumlichung eines Zeitlichen, Prinzip aller musikalischen Notation” (TRM, p.228).

⁹⁰ “Der Verewigung der Musik durch Schrift eignet ein tödliches Moment: was sie hält, wird zugleich unwiederbringlich” (TRM, p.228).

⁹¹ “Etwas (...) verräumlichen heisst da sein: die absolute Gegenwart wäre zeitlos und nur das, was ganz da ist, lässt sich beherrschen. Verräumlichung ist ihrem Inhalt nach Beherrschbarkeit. Dieser Widerspruch schreibt der Reproduktion von Kunstmusik ihre Utopie vor: durch absolute Verfügung das wiederzubringen, was durchs Verfügen selber Unwiederbringlich ward. Alles Musizieren ist eine *recherche du temps perdu*. Das ist der Schlüssel zur Dialektik der Musik bis zu ihrer Liquidation (...) Musikalische Schrift ist das Organon der musikalischen Naturbeherrschung (...) Was ist musikalische Naturbeherrschung? Hat Musik in einem sehr frühen Stadium der Beherrschung von Menschen, wahrscheinlich im Zusammenhang des Opferrituals gedient,

De certa forma, a investigação sobre o desenvolvimento da notação musical do ocidente conduz Adorno à descoberta dos elementos mimético e racional presentes na notação musical. Esses elementos servem tanto ao compositor como também ao músico-intérprete como uma espécie de ferramenta que haveria de se aperfeiçoar. Ora contrapondo-se, ora complementando-se, os conceitos de *mimesis* e racionalidade estão interligados tanto na concepção adorniana da natureza quanto na de domínio estético, estatuto onde a arte possui relativa autonomia. Rodrigo Duarte demonstrou, em sua tese, como *mimesis* e racionalidade constituem dois conceitos chaves para o entendimento da filosofia de Adorno (Duarte, 1993, p.133-41). Também para o musicólogo Gianmario Borio (2002/3, p.8), a dialética entre *mimesis* e racionalidade forma o fundamento de todas as considerações estéticas de Adorno. Vejamos agora como *mimesis* e racionalidade permeiam o desenvolvimento da notação musical ocidental a partir da introdução de neumas e a aceção de Adorno nos dois manuscritos da teoria em que discorre sobre as origens da notação.

Para reconstituir a história da notação musical ocidental e chegar a uma melhor compreensão da mesma, Adorno recorre em grande parte ao teórico alemão Hugo Riemann, (1849-1919). Influente historiador, musicólogo, pedagogo e lexicógrafo da música e autor de uma vasta produção teórica, Riemann pesquisou a Antiguidade grega para elucidar os primórdios da notação musical. Também realizou estudos sobre o estilo musical de épocas antigas, em que comprovou a importância do conhecimento histórico na prática interpretativa. Um detalhe importante é que, seguindo tendências da psicologia do seu tempo, Riemann valorizou a escuta musical em suas pesquisas, nas salas de composição e nas suas análises de obras-primas do repertório clássico-romântico. Em sua obra, Riemann contribuiu com importantes conceitos para a análise e a interpretação musical, terminologia que hoje já se encontra plenamente integrada ao vocabulário analítico da música. Entre outros, trata-se dos termos agógica (*Agogik*), motivo (*Motiv*) e fraseado (*Phrasierung*). Entre seus discípulos destaca-se o compositor alemão Max Reger (1873-1916). Como Riemann, também Reger era um defensor da “música absoluta“. Cunhado originalmente por Richard Wagner em sentido *negativo*, o conceito de música absoluta adquiriu na formulação de Hanslick um significado *afirmativo*, concebendo a música, em oposição à estética dos afetos e dos sentimentos (*Gefühlsästhetik*), como “formas sonoras moventes“. Assentado no ideal estético de uma música puramente instrumental (música por si e para si só) a idéia era de libertá-la de

so wandert vermöge der Notation Beherrschung in sie selber ein, das heisst, die Gesten, welche Musik seis anregt, seis selber nachmacht, werden in ihr, als Bilder, beherrschbar, nach Belieben zu machen, wieder hervorzubringen, und darin bereitet sich die Rationalisierung des Materials der Musik vor” (TRM, p.228).

influências exteriores a ela (como a poesia e a dança, por exemplo). Este ideal também seguiam os compositores Robert Schumann e Johannes Brahms, entre outros compositores.⁹²

Em 1893, Riemann elaborou a teoria funcional (*Funktionstheorie*), em que os acordes montados sobre os graus de uma escala diatônica possuem três funções básicas, denominadas de tônica, subdominante e dominante. Por causa da distinção bipolar do sistema tonal em modo maior e menor, também é chamado de “sistema dual”. Riemann considera a tonalidade maior como algo “naturalmente dado” (*naturgegeben*), ao passo que a sua variante menor é concebida como artificial (*künstlich*) – uma classificação que remonta à prática antiga de *musica ficta*. Primeiramente elaborada por Jacob Gottfried Weber (1779–1839) e depois aperfeiçoada pelo vienense Simon Sechter (1788–1867), a enumeração dos graus tonais foi ampliada por Wilhelm Maler e Diether de la Motte e combinou o grau tonal, indicado em numeral romano (*Stufentheorie*), com a interpretação funcional das relações harmônicas. Desse modo, a análise harmônica funcional tornou-se uma ferramenta influente tanto no caso de obras do repertório clássico-romântico quanto no da música popular.

Para Riemann, o desenvolvimento da notação musical constitui em princípio nada mais do que uma “neumização sistematicamente aperfeiçoada no decorrer dos séculos” (TRM, p.233). Adorno desaprova a teoria funcional de Riemann por estar “equivocada”, principalmente por causa da sua concepção “profundamente antidinâmica, interessada apenas nas cadências harmônicas” (GS, v.19, p.354-5).

Assim como a quironomia tinha surgida a partir do movimento gestual das mãos dos regentes dos corais na Antiguidade grega, as origens da notação musical moderna estavam na iniciativa de anotar o gesto da música em neumas (*mimesis*). Adorno investiga a história do desenvolvimento da notação musical do ocidente principalmente com base no material histórico, praticamente todo referenciado em Riemann. Também a parte da pesquisa dedicada ao esquema de Aristides Quintilianus está embasada em Riemann. Em seus manuscritos, Adorno recorre a uma espécie de historiografia que busca as origens da notação musical ocidental nos neumas. Nessa tarefa, a pesquisa de Adorno com base em Riemann procede em basicamente duas etapas, constituindo a primeira os fragmentos que citam e comentam

⁹² “Absolute Musik ist frei von nicht-musikalischen Einflüssen und Vorgaben (wie Dichtkunst, Malerei, Bildhauerei, Tanz) und ist ganz ihrem eigenen Ideal als Kunst verpflichtet ist. Die Idee des Absoluten in der Musik ging hauptsächlich von den Sonaten und Symphonien des späteren XVIII. und des XIX. Jahrhunderts aus. Absolute Musik ist Instrumentalmusik, die keine Programmmusik ist. Vertreter der absoluten Musik sind zum Beispiel Johannes Brahms und Robert Schumann” (Dahlhaus, 1994, p.121).

trechos do *Vademecum der Phrasierung* [*Manual do fraseado*, 1900],⁹³ obra que Adorno critica por sua abordagem “não-dialética” e “conceitualmente mensural”. Nas palavras de Adorno:

É uma teoria da reprodução *não-dialética*; ela falha por não conceber a obra como *campo de força* entre o conceito geral e a individualidade, o não sublimado; classificação no lugar da compreensão (isto vale para praticamente toda a musicologia sistemática oficial) (...) Riemann reduz toda a teoria da reprodução a conceitos mensurais.⁹⁴

A outra etapa da pesquisa consiste nos fragmentos e manuscritos em que Adorno investiga as origens da notação musical. Nessa pesquisa, Adorno recorreu a: *Musik-Lexikon* [*Enciclopédia da música*, 1882], e ao *Handbuch der Musikgeschichte* [*Manual da história da música*, 1923] – talvez as obras mais conhecidas e difundidas de Riemann.⁹⁵ Intitulada *Ad antike Notenschrift, Riemann* [*Sobre a escrita musical antiga, Riemann*] (TRM, p.76), Adorno continua a investigação sobre as origens da notação musical, recorrendo, pontualmente, a outras obras do mesmo autor: *Studien zur Geschichte der Notenschrift* [*Estudos sobre a história da escrita musical*, 1878] e *Die Entwicklung unserer Notenschrift* [*O desenvolvimento da nossa notação musical*, 1881].

O fragmento musicológico mais antigo até agora encontrado é do coro da tragédia *Orestes*, de Eurípidés. Estima-se que seja do século II a.C. (Weber [Waizbort], 1995, p.72). Outro fragmento é o da canção *Seikilos*, encontrado num epitáfio de Éfeso, também do século II a.C. Para ilustrar a notação grega, a figura 1 mostra uma estrofe desta canção em notação que usa letras para indicar a altura do som. Supõe-se que as letras se referem às cordas da *khitara*. No alto de cada verso, as letras são complementadas por sinais gráficos que indicam a duração do som:

⁹³ Desta obra existem edições com títulos diferentes: *Katechismus der Phrasierung* (1890); *Vademecum der Phrasierung*, Leipzig (1900); e *Handbuch der Phrasierung* (1919).

⁹⁴ “Es ist eine *undialektische* Reproduktionstheorie; sie verfehlt das Werk als ein *Kraftfeld* zwischen dem Allgemeinbegriff und dem Individuellen, nicht Sublimierten; Klassifikation anstatt Begreifen (das gilt für fast die gesamte offizielle systematische Musikwissenschaft) (...) Riemann sucht die gesamte Reproduktionstheorie auf mensurale Begriffe zu bringen” (TRM, p.178, 203).

⁹⁵ Trata-se do *Handbuch der Musikgeschichte*, v.1, Antiguidade e Idade Média até 1300, Leipzig, 1923, e do *Musik-Lexikon*, Leipzig, 1882. Todos são de autoria de Hugo Riemann.

C Z̄ Z̄̇ K̄ I Z̄ İ K̄ O C̄ OΦ̄
 Ὁ σον ζῆς, φαί νου, μη δέν ὄλ ως σύ λυ ποῦ·
 C K Z İ K̄ İ K̄ C̄ OΦ̄ C K O I Z K̄ C̄ C̄ C̄ X̄ J̄
 πρὸς ὄλ ἰ γον ἔ στί τὸ ζῆν, τὸ τέ λος ὁ χρόνος ἀπαι τεῖ.

Fig. 1. Estrofe da canção *Seikilos* em notação grega do século II a.C.⁹⁶

Com a ascensão do Império Romano, a notação musical grega se perdeu, sendo a sua identificação apenas possível com a ajuda de tratados. É apenas por volta do século VIII a IX d.C. que aparecem registros em neumas (do grego, “gesto”, “sinal”) como a primeira tentativa de registrar a dimensão do som musical graficamente (TRM, p.78-9 e 84). Por essa razão, parece ser muito mais provável que o processo de formação da escrita musical tenha sido desencadeado apenas na Idade Média e não na Antigüidade grega,⁹⁷ tese que também encontra respaldo nos historiadores Oscar Fleischer (*Estudos de neumas, Neumenstudien*),⁹⁸ Coussemaker (sem referência) e Mocquereau.⁹⁹ Mocquereau recorre ao relato do romano Quintiliano, autor da *Intitutio Oratória*, para provar que os regentes dos corais da igreja católica romana e da ortodoxa grega costumavam emitir sinais segundo a tradição da quironomia.¹⁰⁰ Daí, acredita-se, que, por volta do século IX, os sinais manuais da quironomia tenham inspirado os primeiros neumas como tentativa de fixar o som musical graficamente.

⁹⁶ Imagem disponível em: [http://de.wikipedia.org/wiki/Notation_\(Musik\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Notation_(Musik)), último acesso em out. 2008.

⁹⁷ “Riemann konzidiert die Möglichkeit, ‘dass die Neumenschrift selbst griechischen Ursprungs ist und sich aus der Cheironomie, den Handbewegungen des die Melodiebewegung und die ihr entsprechenden Bewegungen des Chors leitenden Dirigenten des Altertums entwickelt hat’. Bleibt die Ansicht vom cheironomischen Ursprung der griechischen Notation selber hypothetisch, so ist sie weit bestimmter für das frühe Mittelalter” (TRM, p.230).

⁹⁸ Referindo-se à Idade Média, Adorno escreveu: “Oscar Fleischer hat in seinen ‘Neumenstudien’ die Ausbildung blosser Akzentzeichen zu komplizierten Neumen ‘nicht als Notation, sondern in der Praxis der die Tonbewegungen durch Handbewegungen andeutenden Dirigenten der Sängerchöre’ gesucht” (TRM, p.230).

⁹⁹ Adorno deve estar se referindo à obra de: Mocquereau, André. *Paléographie musicale* (1922), Solesmes, reimpressa em 1971.

¹⁰⁰ “[A quironomia] bezeichnet die Akzente als eine Art Nachmalen der Tonbewegung (*pictographie*), die im Mittelalter sowohl in der griechischen als auch in der römischen Kirche Handbewegungen des Dirigenten dazu dienten, die Hebungen und Senkungen der Melodie, den Rhythmus und das Tempo anzudeuten und somit den Chor bestimmt zu leiten” (Mocquereau apud Adorno, TRM, p.230-1).

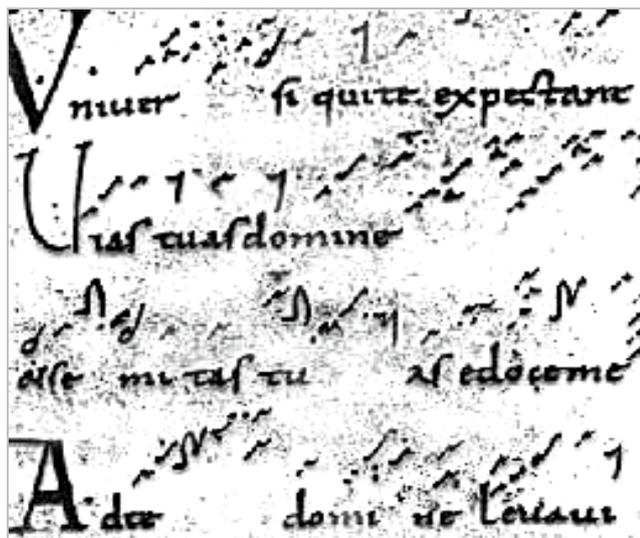


Fig. 2. Primeiros neumas, século X, Idade Média.¹⁰¹

Da Antiguidade, Adorno passa para a Idade Média, em especial para os *neumas*, momento em que o *Handbuch der Musikgeschichte* [Manual da história da música, 1923] torna-se a obra mais citada. Citando Fleischer, Adorno conclui que a quironomia, como imitação ou transposição da música em gestos manuais, foi, durante séculos, uma prática recorrente (TRM, p.331), sem que se houvesse demonstrado alguma preocupação em se desenvolver um sistema de notação gráfica (TRM, p.78-9 e p.84).

A imagem acima mostra alguns neumas em notação precoce. Estima-se que o documento seja do século X, antes, portanto, das inovações introduzidas por Guido de Arezzo (990-1050). Observando-se o traçado dos neumas na figura acima, é como se o regente representasse com suas mãos o movimento melódico e rítmico da música. Essa técnica de usar as mãos de forma a conduzir o coro é chamada de quironomia.¹⁰² A quironomia transforma o texto, de acordo com as convenções, em gestos e depois em música. Vista dessa forma, a quironomia também é *mimesis*.

É importante lembrar que cada neuma isoladamente também pode representar um conjunto ou agrupamento de sons. De qualquer forma, é notável observar que os sinais pictóricos dos neumas levaram ao desenvolvimento de uma notação cada vez mais mensural, tal como ela existe hoje. A figura seguinte mostra o desenvolvimento dos diferentes neumas em notação distante de poucos séculos. Enquanto os sinais das colunas do meio e da direita

¹⁰¹ Imagem de domínio público, disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Neumasincipiais.JPG#file>, último acesso em março 2008.

¹⁰² Do grego *kheironomia*, gesticulação cadenciada. Sistema de sinais emitidos pelas mãos, especialmente entre as tradições que desconheciam a notação musical escrita. (Dourado, 2004, verbete *quironomia*). Segundo o Houaiss (2001): 1) a arte dos ademanes, da harmonia entre os gestos e os discursos, 2) conjunto de gestos que acompanham a fala; mímica, e 3) música: figuração do desenho melódico por meio dos movimentos das mãos.

representam neumas “primitivos” que ainda preservam certos traços de quironomia, os de notação quadrada, presentes na coluna à esquerda, já representam o próximo passo do desenvolvimento mensural e racional da notação musical (vide a figura 3).

Adorno confere ao aparecimento dos neumas suma importância. Com efeito, a hipótese de Adorno é de que a escrita musical por neumas, juntamente com a quironomia como elemento mimético e a nomeação das notas musicais por letras do alfabeto, teria dado à notação musical a clareza e a univocidade imprescindíveis para que ela pudesse se desenvolver da forma como se deu.¹⁰³ Dessa maneira, a dimensão mensural da notação, basicamente uma expressão da duração, fez a música instrumental conquistar a sua autonomia perante a prosódia relacionada ao texto poético.¹⁰⁴

	Quadratnotation	Neumen Grundform	"gedehnte" Form
Einzellöne			
Punctum	■	-	—
Virga	┆	/	↗
<hr/>			
Zweitongruppen			
Pes	┆┆	✓	✓
Clivis	┆┆┆	∩	∩
<hr/>			
Dreitongruppen			
Torculus	┆┆┆	∩	∩
Porrectus	┆┆┆┆	∩	∩
Climacus	┆┆┆┆┆	∩	∩
Scandicus/Salcus	┆┆┆┆┆┆	∩	∩
<hr/>			
Sonstiges:			
Liquescenz	┆┆┆	∩	∩
Quilisma	┆┆┆	∩	∩
Bistropa	┆┆┆	∩	∩
Trigon	┆┆┆	∩	∩
Pressus	┆┆┆	∩	∩

Fig. 3. Tabela de neumas e sua notação em diferentes momentos da história.¹⁰⁵

¹⁰³ “Meine Hypothese: es ist in der Notenschrift zum cheironomischen (mimetischen) Element ein zweites, signifikatives, die Buchstabenschrift hinzugetreten das erst die Eindeutigkeit geschaffen hat”, e pergunta: “dieselbe doppelte Wurzel der griechischen Schrift?” (TRM, p.80-1).

¹⁰⁴ “Mensuralnotation als Ausdruck der *Dauer* der Noten = Loslösung der Musik vom Textrhythmus” (TRM, p.82).

¹⁰⁵ Por faixas e colunas: a) horizontal: notação quadrada, neumas em forma básica e em forma estendida; b) vertical: notas individuais, neumas de duas notas, entre outros (imagem de domínio público; disponível em: www.de.wiki.commons).

Nesse desenvolvimento, Adorno indica dois eventos como cruciais: a) o alinhamento dos neumas (*Liniiierung der Neumen*) e b) a introdução de valores proporcionais que fixam a duração e a altura do som em sinais gráficos (isto é, em “notas” e não mais em “neumas primitivos”).¹⁰⁶ Predominam, portanto, na história da música ocidental, os elementos dotados de racionalidade, comensurabilidade e disciplinaridade. Em outras palavras: o princípio da racionalidade forma, juntamente com a mimese e a linguagem musical, uma constelação dialética em torno da qual a teoria da reprodução musical de Adorno se desenvolve.

Referindo-se ao historiador e monge beneditino Dom Mocquereau, Adorno argumenta que tanto na igreja romana quanto na igreja ortodoxa grega, os regentes de corais costumavam emitir sinais que seguiram a tradição da quironomia. A partir da Idade Média, esses sinais começaram a ser fixados graficamente em forma de *neumas*,¹⁰⁷ o que possibilitou que o cantochão ou canto gregoriano se desenvolvesse e se disseminasse com mais facilidade. Desse modo, o cantochão representa algo como o berço da música de concerto. Pouco depois foi desenvolvido o *manossolfa*, na qual se passou a acrescentar o uso de sílabas na leitura do *melos* (do grego, “canção”, “canto”) a partir dos neumas. Criado pelo também beneditino Guido de Arezzo a partir de princípios da quironomia, o *manossolfa*¹⁰⁸ – “mão de solfa” ou “mão guidoniana”¹⁰⁹ (sol-fa = *solfejo*) – introduziu o uso de determinados sinais em que mãos e dedos do regente representem o *topos* de cada nota dentro do sistema de pauta musical. Arezzo também denominou cada nota da escala natural de acordo com as sílabas iniciais de cada versículo da primeira estrofe do hino eclesiástico *Ut queant laxis (ut [dó], ré, mi, fá etc.)*, tendo o *manossolfa* permitido, pela primeira vez, que se cantasse *melos* e nome de cada nota *simultaneamente*. Com isso, estavam criadas as bases para o solfejo como ele é praticado até hoje sem grandes variações. Em razão disso, o evento da “fusão da escrita por neumas com o som, indicado por letras [ou sílabas]”¹¹⁰ foi tão fundamental para a história da música ocidental.

¹⁰⁶ “Darin bereitet sich die Rationalisierung des Materials der Musik vor, die an einigen ihrer entscheidenden Wendepunkte, wie bei der Liniiierung der Neumen und dann bei der Einführung der festen Notenwerte, als Sprung in der Entwicklung der Notation sich vollzog” (TRM, p.228-9).

¹⁰⁷ “[Moquereau] ‘bezeichnet die Akzente als eine Art Nachmalen der Tonbewegung (*pictographie*), dass im Mittelalter sowohl in der griechischen als auch in der römischen Kirche Handbewegungen des Dirigenten dazu dienten, die Hebungen und Senkungen der Melodie und zugleich den Rhythmus und das Tempo anzudeuten und somit den Chor bestimmt zu leiten’ (Moquereau apud Adorno, TRM, p.230-1).

¹⁰⁸ *Manossolfa*: sistema de estudo de solfejo auxiliado pelo uso dos dedos das mãos, quironomia (Dourado, 2004, verbete *manossolfa*). Sistema de solfejo que indica a altura por meio de sinais dos dedos e das mãos (Houaiss, 2001).

¹⁰⁹ Mão guidoniana, mão de solfa: recurso mnemônico medieval, por meio da memória e não da escrita, para o domínio do sistema de hexacordes. Disponível em: www.pt.wiktionary.org/wiki/m%C3%A3o_guidoniana.

¹¹⁰ “Die Verschmelzung von Buchstabenton mit der Neumenschrift” (TRM, p.236).

Em suma, a notação reformada substituiu os pontos e traços dos neumas primitivos por notas quadradas em que a altura do som foi distribuída primeiramente em torno de uma única linha horizontal que servia de linha de orientação. Com Arezzo, a pauta musical passou a ter quatro linhas, como podemos observar no exemplo seguinte, mostrando um recorte de canto gregoriano:



Fig. 4. Notação em neumas quadrados e pauta de quatro linhas (século XIV).¹¹¹

Já é possível repararmos, no exemplo acima, o uso de hastes e a tendência de anotar a linha melódica detalhadamente, isto é, nota por nota, ponto por ponto (o chamado *contrapunctum*, daí o “contraponto”). O melisma entre as letras “e” e “lé” do *kyrie-eléison* está formando nitidamente uma escala. Pela notação primitiva, o mesmo melisma estaria representado por apenas dois traços diagonais, o primeiro ascendente e depois descendente (vide as tabelas de conversão dos neumas).

Mimesis e quironomia resultam, portanto, na notação musical, numa espécie de “imagem do som”. Adorno conclui que a notação musical é constituída por basicamente dois elementos: a) pela imitação *literal* do gesto e b) pela presença do elemento disciplinador, incorporado pelo regente (TRM, p.230). Vista dessa forma, a história da música ocidental se confunde com o desenvolvimento da sua notação. Enquanto na notação musical predomina o elemento racional, mensural e disciplinar, no processo mimético da reprodução musical predominam os aspectos dinâmicos, corporais e gestuais do intérprete (lembramos a distinção conceitual que estabelecemos entre interpretação e *performance*, agora dentro de um contexto mais amplo de categorias interpretativas). É, portanto, na relação dialética de *mimesis*, notação musical e racionalidade que está o fio condutor da teoria de Adorno. Uma análise do próximo fragmento pode ilustrar isso melhor:

O desenvolvimento da música apenas foi possível através da disposição de sua mediação gráfica ou coisificação – a notação musical é o órgão de domínio sobre a natureza musical, e foi nela que surgiu a *subjetividade* musical, separando-se de uma coletividade desprovida de consciência. A coisificação, a autonomia do texto musical, é a condição para a liberdade estética. Todavia, subsiste, na notação musical, algo de contrário ao seu conteúdo. A racionalidade, precondition de toda arte, é, ao mesmo tempo, o seu

¹¹¹ Imagem disponível em: www.wiki/commons, último acesso em jan. de 2009.

adversário. A notação regula, obstrui, reprime de forma concomitante aquilo que denota e desenvolve – tornando, assim, a reprodução um empreendimento laborioso. Dito de forma mais clara: na notação musical já está *constituída* a diferença desta com a música. Mas a espacialização transformada do elemento temporal, embora empiricamente inadequada, é necessária. Autonomia e fetichismo são como os dois lados de uma *mesma* coisa. A fidelidade à obra é, enfim, também a obediência que a destrói. Unicamente a obediência social daquela fidelidade capacitou a música a contradizer a sociedade. Finalmente, [a obediência] acaba arrastando a música para o cotidiano social (adaptar tudo de maneira bem mais específica à notação – interpretação).¹¹²

Carregada de ambigüidades e paradoxos, a música é concretizada dialeticamente por meio das categorias da mimese e da linguagem sonora, presentes no texto musical:

Como ser mímico, [a música] não é perfeitamente legível nem perfeitamente imitável pela linguagem, por isso mesmo ela se divide entre o ideal do som e a escrita, precisando constantemente da interpretação como esforço sempre renovado para conciliar os seus elementos divergentes. Isso justifica a reivindicação de se olhar a reprodução musical como uma categoria específica (...) Noutras palavras, a reprodução é necessária.¹¹³

Uma questão de grande potencial filosófico aparece logo no início das reflexões de Adorno (uma questão à qual retornaremos na seção 3.5.3): “Como se relacionam notação musical e notação idiomática? Uma das questões mais centrais, impossível de se separar desta: como se relacionam música e linguagem?”¹¹⁴

Existe também uma certa equivalência entre as letras do alfabeto idiomático e as letras que designam as notas musicais (a, b, c, d etc.), representando a notação musical um sistema muito parecido ao da notação idiomática: o que os fonemas significam para a formação das palavras na notação idiomática, na notação musical está relacionado com a altura e as

¹¹² “Die Entfaltung der Musik ist durch ihre graphische Vermittlung, Verdinglichung, Verfügbarkeit möglich erst geworden – die musikalische Schrift ist das Organon der musikalischen Naturbeherrschung und in ihr ist gerade die musikalische *Subjektivität* entstanden als Trennung von der bewussten Gemeinschaft. Die Verdinglichung, Verselbständigung des musikalischen Textes ist die Voraussetzung der ästhetischen Freiheit. Zugleich aber liegt in der musikalischen Schrift ein dem Musikalischen – ihrem eigenen Inhalt – Entgegengesetztes. Die Rationalisierung, Bedingung aller autonomen Kunst, ist deren Feind zugleich. Die Notation reguliert, hemmt, unterdrückt immer zugleich, was sie notiert und entwickelt – und daran laboriert alle musikalische Reproduktion. Genauer gesprochen: im Aufschreiben von Musik ist konstitutiv bereits die Differenz von dieser mitgesetzt. Die Veräumlichung des Zeitlichen ist notwendig, nicht bloss empirisch inadäquat. Autonomie und Fetischismus sind zwei Seiten des *gleichen* Sachverhalts. Die Treue zum Werk ist der Gehorsam, der schliesslich das Werk zerstört. Einzig der gesellschaftliche Gehorsam jener Treue hat die Musik befähigt der existierenden Gesellschaft zu widersprechen. Er reisst sie am Ende in den gesellschaftlichen Betrieb hinein (alles viel spezifischer auf Schrift – Interpretation beziehen)” (TRM, p.71-2).

¹¹³ “(...) prägt in solcher Zwieschlächtigkeit zugleich der historische Doppelcharakter von Musik als Mimik und Sprache sich aus. Als mimisches Wesen ist sie nicht rein lesbar und nicht rein imitierbar als Sprache. Daher spaltet sie sich ins Ideal des Klangs und in Schrift und bedarf der Interpretation als einer immer erneuten Anstrengung zur Versöhnung der divergierenden Elemente. Das rechtfertigt den Anspruch von Reproduktion als spezifische Form genommen zu werden: (...) Mit anderen Worten, Reproduktion ist notwendig” (TRM, p.238-9).

¹¹⁴ “Wie verhält sich die Notenschrift zur Schrift? Eine der zentralsten Fragen, unlösbar von der: wie verhält sich Musik zur Sprache?” (TRM, p.11).

proporções internas do som. A notação musical, portanto, se assemelha à idiomática principalmente nos sinais de pontuação, nos períodos e nas frases. Desse modo, a música conhece sinais para letras e frases, mas não para as palavras.¹¹⁵ Na intenção de ilustrar melhor o processo da reprodução musical, segue um esquema simplificado, que deve ser lido de baixo para cima:



Fig. 5. Esquema simplificado do processo reprodutivo da música.

Nesse processo de transformação do texto em som musical ressurgem também uma série de paradoxos. O primeiro está na própria notação musical, que encerra em si algo profundamente contraditório. Com propriedade, Adorno postulou: “Linguagem e sistema de signos da notação idiomática pertencem a um sistema homogêneo, mas música e notação musical pertencem a dois sistemas diferentes. Os signos idiomáticos invadem o cosmo musical como algo peculiarmente alheio, postigo”.¹¹⁶ Ao mesmo tempo em que a racionalidade permitiu que a música se tornasse uma arte autônoma, forma com ela uma antinomia dialética que é também a raiz de seus problemas:

¹¹⁵ “Vielleicht ist das der Punkt, an dem die musikalische und die sprachliche Schrift miteinander übereinkommen, das Interpunktionszeichen, und das wäre mit der Stelle zusammenzubringen, dass die Musik Buchstaben und Sätze, aber keine Worte kennt. Das hier behandelte, selbst mimetische und zugleich dem mimischen Ausdruck feindliche Wesen der Notenschrift muss schon im vorigen Abschnitt viel schärfer hervortreten” (TRM, p.230-1).

¹¹⁶ “Das Zeichensystem der Sprachschrift und die Sprache gehören einem homogenen System an, die Musik und ihre Schrift zwei verschiedenen. Die sprachlichen Zeichen ragen in den musikalischen Kosmos einzig als ein ihm selber Fremdes, Gebrochenes herein” (TRM, p.222).

A notação regula, domestica e reprime ao mesmo tempo aquilo a que ela está servindo, e é dessa dualidade que toda reprodução musical sofre até o fim. Autonomia e fetichismo, a origem da subjetividade e seu jugo sob sua antinomia alienada, a coisa, são os dois lados de uma mesma situação. Isso é o que podemos deduzir da história da reprodução. A fidelidade à obra é, ao mesmo tempo, a obediência que, finalmente, a destruirá.¹¹⁷

Outro paradoxo surge entre a efemeridade do som e o caráter rígido da notação que o pretende fixar. Parece que a notação carrega dentro de si algo como a promessa de que a música (e seu autor) se torne, através da sua fixação gráfica, “imortal”; enquanto a notação – a princípio “letra morta” – assegura à obra uma espécie de “sobrevida” (*Nachleben*), explica Adorno (e daí, em princípio, também a idéia de “re-produção” musical).

A *mimesis*, por outro lado, representa também o elemento lúdico e gestual da música, enquanto a racionalidade é representada pelos elementos normativos da notação. Na reprodução, ambos os elementos se evidenciam dialeticamente. Quanto mais nítida essa relação, melhor a reprodução como um todo. Do mesmo modo, a vida de uma obra de arte musical pode ser prolongada através de inúmeras reproduções, levando-se em conta que a realização da reprodução também depende fundamentalmente das contingências históricas e sociais.

Lembremos o famoso aforismo de Isidoro de Sevilha, em que este, por volta de 650 d. C., lamentou: “Os sons perecerão se ninguém os guardar na memória, porque não há como escrevê-los” (Isidoro, *Etymologiae*, v.3, cap.15) É, talvez, por querer compensar a efemeridade do som musical que a história esteja ligada de tal maneira ao desenvolvimento de uma notação que torne possível fixar o som para que este possa ser lembrado por gerações futuras. Graças à notação em neumas, os cantos gregorianos puderam ser fixados e disseminados. A notação musical é, portanto, uma espécie de órgão em que o compositor e o músico-intérprete exercem o seu domínio artístico, que age diretamente sobre a natureza (isto é, sobre a substância material, como um escultor ou pintor).

Contudo, do órgão, no sentido de ferramenta técnica, visto como “instrumento de domínio musical da natureza” (*Instrument der musikalischen Naturbeherrschung*), emerge a

¹¹⁷ “Zugleich aber statuiert die musikalische Schrift ein ihrem eigenen Inhalt der Musik Konträres. Rationalisierung, Bedingung aller autonomen Kunst, zehrt an dieser zugleich. Notation reguliert, bändigt, unterdrückt immer zugleich das, dem sie dient, und an dieser Doppelschlächtigkeit leidet alle musikalische Reproduktion bis zu ihrem Untergang (...) Autonomie und Fetischismus, der Ursprung der Subjektivität und ihre Unterjochung unter den entfremdeten Gegensatz, das Ding, sind zwei Seiten des gleichen Sachverhalts. Das lässt an der Geschichte der Reproduktion sich ablesen. Treue zum Werk ist der Gehorsam, der es schliesslich selber zerstört” (TRM, p.229).

notação musical como elemento carregado de historicidade, em cuja sombra “pôde amadurecer a liberdade e a subjetividade musical:

À eternização da música pela notação pertence um momento fatal: o que ela guarda, torna-se, ao mesmo tempo, irrevogável. A notação musical é um órganon da dominação da natureza e apenas nela, na sua separação da sociedade, desprovida de consciência, pôde amadurecer a liberdade e a subjetividade musical.¹¹⁸

Com efeito, a liberdade, à qual Adorno se refere, não é de ordem geral ou uma bondade da natureza para com o homem. Trata-se de uma liberdade socialmente conquistada e assegurada, isto é, no caso da música, de uma liberdade concreta de superar e vencer o dogma (TRM, p.88, 91). Assim o mostrou Schönberg, para citar apenas um exemplo recente da história da música.

“Mimético” designa, portanto, na teoria de Adorno, o aspecto imitativo da reprodução musical a partir de um texto, elemento que também se encontra na fixação da música em neumas e, de maneira menos visível, também no desenvolvimento da notação musical. É exatamente no processo mimético e no elemento disciplinador racional-mensural da notação que se encontra boa parte da dialética da reprodução musical (não precisamos nos estender para descobrir em que lado – no mimético-gestual ou no elemento racional-mensural – se situa a música de concerto alemã).

Também é preciso ter em mente que o texto musical (ou partitura) assume, para os autores vienenses, uma espécie de *plano ontológico*, onde se fundem diferentes dimensões da composição. Para tal, conferimos a visão orgânica de Schenker acerca da notação musical:

Apenas o fato de que a nossa notação dificilmente representa mais do que os neumas deveria levar o músico a pesquisar o que há por trás dos símbolos (...) A forma de notação do autor não indica suas direções para a apresentação, mas, num sentido bem mais profundo, representa o efeito que ele deseja obter. São duas coisas bem diferentes (...) A forma de notação só pode ser entendida do ponto de vista do efeito desejado. Uma interpretação literal priva a obra de um significado importante que conduz a tal efeito (...) Aqui está o segredo verdadeiro da arte da apresentação musical: encontrar aquelas formas peculiares de dissimulação por meio das quais – pelo desvio do efeito – o modo de notação possa ser percebido (...) Num sentido último, entretanto, toda apresentação vem de dentro, não de fora. As peças respiram por seus próprios

¹¹⁸ “Der Verewigung der Musik durch Schrift eignet ein tödliches Moment: was sie hält, wird zugleich unwiederbringlich (...) Musikalische Schrift ist das Organon der Musikbeherrschung, und in dieser erst ist Freiheit, die musikalische Subjektivität herangereift als Trennung von der bewusstlosen Gesellschaft” (TRM, p.228).

pulmões; carregam a sua própria corrente sanguínea – mesmo sem serem rotuladas com conceitos e nomes, como o leigo preferiria, ao exigir: Onde está escrito isso?¹¹⁹

Em decorrência dessas observações, é necessário distinguir entre a notação como instrumento de domínio artístico e o texto propriamente dito. Enquanto na notação os sinais representam o meio de fixar o som no espaço, a partitura (ou texto) representa algo como o vestígio histórico da obra. Todavia, não podemos dizer que aquele registro seja propriamente a obra. O registro da obra representa apenas algo como a matriz a partir da qual a obra ainda precisa ser (re)criada. De qualquer forma, existe tanto nos signos quanto no registro uma espécie de substrato histórico que precisa ser resgatado e revelado ou, melhor, *tocado*, pelo músico-intérprete.

Adorno resumiu a diferença ontológica entre linguagem conceitual e idioma musical num axioma lapidar e convincente: “Interpretar a linguagem significa compreendê-la; interpretar a música significa tocá-la” (GS, v.16, p.253). Vale conferir também a continuação da sua argumentação:

A interpretação musical é a execução que, como síntese, preserva a semelhança com a linguagem, ao mesmo tempo em que ela a liquida. Por essa razão, a idéia de interpretar pertence à música em si, não lhe sendo [um elemento] accidental. Tocar a música corretamente significa, em primeiro lugar, falar a sua língua de forma correta. Esta capta a imitação por ela mesmo e não via deciframento. Apenas na prática mimética [da interpretação] a música se torna acessível (...) nunca através de uma abordagem que a interprete independentemente da sua execução.¹²⁰

Cabe, talvez, fazer aqui um breve parêntese para acrescentar uma analogia. Comparamos o músico-intérprete com um palestrante no palco que, por alguma razão, ficou sem voz, completamente “mudo”, portanto. O palestrante, porém, heroicamente decide não desistir da sua tarefa de comunicar o que se propôs, continuando o seu “discurso”, como se nada tivesse acontecido, como um *performer*, unicamente através dos gestos e da sua mímica. Como um ator sem fala, resta-lhe apenas reproduzir os “fonemas” através dos gestos e da mímica facial.

¹¹⁹ “Already the fact that our notation hardly represents more than neumes should lead the performer to search for behind the symbols (...) The author’s mode of notation does not indicate his directions for the performance but, in a far more profound sense, represents the effect he wishes to attain. These are two separate things (...) The mode of notation can be understood only from the point of view of the desired effect. A literal interpretation robs one of the very means leading to that effect (...) Herein lies the true secret of the art of performance: to find those peculiar ways of dissembling through which – via the detour of the effect – the mode of notation is realized (...) In a final sense, however, all performance comes from within, not from the outside. The pieces breathe through their own lungs; they carry their own bloodstream – even without being labeled with concepts and names, as laymen would like, who demand: Where is it written?” (Schenker, 2002, p.5-6).

¹²⁰ “Musikalische Interpretation ist der Vollzug, der als Synthesis die Sprachähnlichkeit festhält und zugleich alles einzelne Sprachähnliche tilgt. Darum gehört die Idee der Interpretation zur Musik selber und ist ihr nicht akzidentell. Musik richtig spielen aber ist zuvörderst, ihre Sprache richtig sprechen. Diese erheischt Nachahmung ihrer selbst, nicht Dechiffrierung. Nur in der mimetischen Praxis (...) erschließt sich Musik; niemals einer Betrachtung, die sie unabhängig von ihrem Vollzug deutet” (GS, v.16, p.253).

É nesse processo mímico e mimético que está basicamente a magia (ou aventura) do músico-intérprete quando “diz” o que transforma em som musical. Embora a linguagem conceitual e a musical se tenham afastado durante o seu desenvolvimento, estando distantes uma da outra, tendo a mesma origem, são como filhas gêmeas.

Schönberg representa, para Adorno, o exemplo mais recente da racionalidade instrumental, pois este não mediu esforços para acrescentar à sua técnica de composição dodecafônica também uma notação específica. Insatisfeito com as limitações da notação tradicional, Schönberg pretendia desenvolver um sistema de notação mais adequado às necessidades da sua técnica de compor, que ele mesmo chamou de “composição dos doze sons”.¹²¹ Datado de 1924 e intitulado *A new twelve-tone notation (A nova notação dos doze sons*, Schönberg, 1984, p.354-62), o ensaio tem aspectos de tratado, sendo apontado por Adorno como um dos projetos mais ousados e inovadores de Schönberg. Esse esforço de Schönberg de reunir em uma só notação “todas as dimensões da música em um denominador comum” representa uma espécie de triunfo “de um impulso de dominação musical da natureza que, inconscientemente, perpassa toda a história da música ocidental”,¹²² enquanto Adorno lhe acrescentou o conceito de *mimesis* como elemento que interage dialeticamente com os outros elementos. Sendo assim, “existiu, desde os primórdios, um elemento racional significativo na notação musical que, no entanto, [de caráter] antimimético, não simplesmente diverge da essência mimética da música, mas, em seu âmago, está profundamente entrelaçado com este”.¹²³

O sociólogo alemão Max Weber assinala ainda outros elementos que contribuíram para esse processo histórico. Em sua obra, intitulada *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*, Weber mostra como racionalidade e sociedade interagiram na história da música ocidental. Segundo o autor, “a racionalidade dos sons parte historicamente, e de modo regular, dos instrumentos” (Weber, 1995, p.127, na trad. de L. Waizbord). Aos quais acrescentamos também o temperamento dos mesmos, pois a afinação temperada representou um passo fundamental para o desenvolvimento da harmonia.

¹²¹ Para conferir a definição e o posicionamento de Adorno sobre os conceitos de Schönberg, vide a coletânea de textos intitulada *Neunzehn Beiträge über neue Musik* [1942] (GS, v.18, p.57-87).

¹²² “Schönbergs Intention, zur Zwölftontechnik, als dem Extrem der musikalischen Naturbeherrschung, welche alle musikalischen Dimensionen auf den einheitlichen Nenner bringt, eine eigene Zwölftonschrift hinzuzufügen, zeugt unbewusst von einem Impuls, der die gesamte abendländische Musikgeschichte beherrscht” (TRM, p.229).

¹²³ “Es ist damit von Anbeginn ein anti-mimetisches, signifikatives, gleichsam rationales Element in der musikalischen Notation gegeben, das jedoch vom mimischen Wesen der Musik nicht einfach divergiert, sondern mit ihm aufs Tiefste sich verschränkt” (TRM, p.226-7).

É, portanto, por meio da quironomia (isto é, do *gesto*) e do processo mimético (isto é, da *imitação*) que a música é trazida “à luz” ou, melhor, “ao ouvido”. Por essa razão, Adorno reservou ao aparecimento dos neumas primitivos atenção especial. Sua tese é a de que a notação por neumas, juntamente com o elemento mimético-quironômico e a nomenclatura das notas por letras do alfabeto, teria possibilitado que a notação ganhasse clareza e univocidade suficiente para que a composição musical pudesse se desenvolver da forma como se deu.¹²⁴ É através da dimensão mensural da notação – basicamente um elemento duracional – que a música pôde conquistar a sua autonomia perante a prosódia poética, o que permitiu que a música instrumental se pudesse tornar uma arte autônoma.¹²⁵

Não surpreendem, portanto, as queixas sobre eventuais ganhos ou perdas que a escrita implica desde seu advento e que Sócrates – um homem da fala e não da escrita – de certa forma já tinha previsto, quando exclamou: “Uma vez escrito, o discurso vai se propagar por toda parte, não só entre os conhecedores, mas também entre os que não entendem, e nunca se pode dizer para quem serve e para quem não serve” (Platão, *Fedro*, 1960). Esta advertência se dirige exatamente à compreensão e à interpretação de textos – um problema que a rigor também está contido na notação musical moderna.

Adorno ainda cita os prejuízos que o primado do impulso mimético é capaz de causar à obra, inferências que, entre outras, classifica como “travessuras” do músico. Apenas a partir da dialética entre *mimesis* e racionalidade (e do equilíbrio entre ambas, acrescentamos) pode, enfim, surgir uma interpretação bem sucedida. Em outro fragmento, no entanto, Adorno se mostra mais prático e menos pessimista: “A verdadeira interpretação não é nem a irracional-idiomática [do músico-intérprete] nem a analiticamente pura [do teórico], mas a restauração do elemento mimético pela análise. O neumático fornece notadamente as instruções para isso. – Exemplar, neste sentido, é Kolisch”.¹²⁶ Kolisch se mostrou exemplar em suas análises, em que reconstituiu o elemento neumático a partir do mensural. O objetivo é, de qualquer forma, revelar o sentido da obra, proporcionado por coesão e coerência dos elementos da composição a ser reproduzida: “O papel da análise é a reconstrução do [elemento] neumático

¹²⁴ “Meine Hypothese: es ist in der Notenschrift zum chironomischen (mimetischen) Element ein zweites, signifikatives, die Buchstabenschrift hinzugetreten das erst die Eindeutigkeit geschaffen hat”, para depois perguntar: “Dieselbe doppelte Wurzel der griechischen Schrift?” (TRM, p.80-1).

¹²⁵ “Alle Probleme der Neumisierung sind in der Notation *enthalten* (...) Mensuralnotation als Ausdruck der *Dauer* der Noten = Loslösung der Musik vom Textrhythmus” (TRM, p.82).

¹²⁶ “Wahre Interpretation ist weder die irrational-idiomatische noch die analytisch reine, sondern die Wiederherstellung des mimetischen Elements durch die Analysis hindurch. Das Neumische ist eigentlich die Anweisung darauf. – Exemplarisch in meinem Sinn ist Kolisch” (TRM, p.107).

a partir do contexto”,¹²⁷ ou seja, algo como a equação: análise igual a (re)construção. A “tradução” do elemento numérico-quantitativo e mensural-fraccional de sinais abstratos para o som – em suma, enquanto “compreensão” também o objeto da hermenêutica filosófica – está na reversão do elemento neumático pelo músico-intérprete. Assim, a hermenêutica pôde adquirir, juntamente com as outras ciências particulares, também uma maior importância para a interpretação musical. Transcendendo questões puramente técnicas de estilo ou de gênero, a questão interpretativa se concentra, portanto, na tradição vienense, na compreensão de conteúdos poéticos e musicais de uma composição por meio da interpretação de seu texto. Em suma, a análise minuciosa e apropriada da partitura pode revelar elementos e estruturas que, em conjunto, presidem o sentido musical como um elemento-chave de compreensão da obra.

A investigação sobre as origens da notação musical e o seu desenvolvimento ao longo dos séculos ocupa um espaço privilegiado do material da teoria. Em articulação e logicidade, argumenta Adorno, a notação musical representa um sistema gráfico que não deve nada ao da notação idiomática. Com efeito, ao contrário da notação idiomática, cuja finalidade está no propósito de comunicar algo em palavras e conceitos, a origem da notação musical deve ser procurada no elemento mimético. Em outro fragmento, Adorno faz outra asserção interessante: “Representação gestual da melodia. (não sendo apenas o ritmo, mas também o *melos* gestual: isso, porém, sem intencionalidade)”.¹²⁸ A concepção de Adorno, entendemos, é “não-intencionalista” porque tanto a música quanto a sua notação carecem de elementos conceituais presentes na linguagem idiomática. Linguagem e notação musical também não carecem de nada em termos de articulação e de lógica. Nesse momento, Adorno se refere novamente ao esquema de Aristides Quintilianus, cujo conceito de *exangelitikon* compreende o trinômio das “três práticas”: a de música instrumental, a de música vocal e a do mimo ou de *mimesis*.¹²⁹ Em outro fragmento, Adorno nos esclarece mais sobre a relação do elemento idiomático da música com a escrita:

Tal como a escrita idiomática, a notação musical é um sistema de signos (...) A não-intencionalidade da notação musical é parecida com uma nomenclatura cega e as unidades de sentido em que a música se movimenta não têm nada a ver com intencionalidade: música é uma linguagem não-intencional. Assim

¹²⁷ “Aufgabe der Analyse ist die Rekonstruktion des Neumischen aus dem Zusammenhang” (TRM, p.322).

¹²⁸ “Gestische Darstellung der Melodie (also nicht bloss Rhythmus, sondern *Melos* gestisch: d. h. aber intentionslos)” (TRM, p.81).

¹²⁹ “Während doch die musikalische Schrift an Artikulation und logischer Konsequenz hinter der sprachlichen kaum zurückbleibt, so muss ihr Ursprung in einem anderen Elemente vermutet werden als dem intentionalen. Das ist aber die hypokritike, die das Aristidische Schema auf der gleichen Ebene wie Instrumentenspiel und Gesang als Feld der musikalischen Vortragslehre einzeichnet. Es ist das mimetische Element” (TRM, p.222).

podemos falar, por um lado, de sons e, por outro, de períodos e frases, mas nunca de palavras. O meio conceitual apenas é um elemento periférico da notação musical.¹³⁰

Isto significa, portanto, que a linguagem não-intencional à qual Adorno se refere em sua teoria seria algo equivalente a uma “fala sem palavras”, música “pura”, dotada de autonomia. Quando Adorno afirmou que a música seria uma linguagem não-intencional e não-verbal (elemento que, na linguagem idiomática, é representado pelos fonemas), certamente não quis dizer que ela está livre ou desprovida de conteúdo (ou intenções). Todavia, sendo a música propriamente também uma “linguagem”, ela consiste apenas em termos de “relações sonoras no tempo”. Já para a tarefa de articulá-la conceitualmente, argumenta, existem as disciplinas auxiliares, como a análise musical e a filosofia (da música).

3.3 Quironomia e *mimesis* nos estilos emblemáticos de interpretação dos regentes Arturo Toscanini e Wilhelm Furtwängler

Grandes regentes raramente também são os ‘mais precisos’.
Theodor Adorno¹³¹

Quironomia é o nome grego da técnica dos ademanes.¹³² Em música, designa a habilidade de cadenciá-la com mãos e braços, visualizando o movimento rítmico e melódico gestualmente (TRM, p.230). Historicamente, a quironomia remonta aos regentes de coro da tragédia grega, cujo objetivo era oferecer uma técnica que permitisse captar o caráter e qualidade da música, imitando-a gestualmente. Ao imitar o movimento rítmico-melódico, o regente também pode se valer da mímica como um elemento corporal adicional de sua comunicação, sem, entretanto, interferir acusticamente na produção do som. Examinando-se bem, o regente opera num campo limítrofe da música: ao invés de tocar um instrumento, dirige o corpo dos músicos e cantores apenas por gestos e mímica. Vista desse modo, a regência é propriamente a arte da quironomia. Na medida em que o regente desenha o contorno do movimento, regula também o fluxo e a intensidade da música. Outra função é marcar o tempo e assinalar as entradas do coro, do solista ou dos naipes da orquestra. Por ocupar o centro das atenções e estar supervalorizado no mercado de trabalho, o regente

¹³⁰ “Gleich der sprachlichen ist die musikalische Schrift ein Zeichensystem (...) Die musikalische Schriftsprache ist eine ohne Intention, gleichsam eine blinde Nomenklatur, und die Einheiten des Sinnes, in denen Musik selber sich bewegt, haben mit Intentionalität nichts gemein: Musik ist eine intentionslose Sprache. Man kann denn auch bei ihr von Lauten reden und andererseits (...) von Perioden und Sätzen, doch niemals von Worten. Ihrer Schrift ist das begriffliche Medium bloss peripher” (TRM, p.221).

¹³¹ “Grosse Dirigenten sind selten die ‘präzisesten’ ” (TRM, p.152).

¹³² *Ademane* é o gesto ou sinal, feito com a mão, e expressa uma idéia, sentimento ou similar (Houaiss, 2001, verbete *ademane*).

incorpora, para o grande público, algo como o *summa summarum* da tradição sinfônica, unindo autoridade, competência técnica e conhecimento teórico. Enquanto isso, o compositor geralmente é ofuscado, situação que também envolve para Adorno, invariavelmente, questões de cunho ideológico, político e social.

Um caso exemplar representa Wagner como compositor e regente. Sendo a relação entre obra e criador especialmente tensa no caso de Wagner, talvez seja, por essa razão, o compositor mais controvertido de todos os tempos. Com o nome vinculado a veneração, *pathos* e culto, o caso Nietzsche *versus* Wagner demonstra pela primeira vez na história da música, de maneira tão evidente, como mito, religião, filosofia e ideologia política se imbricam na música. Ao fundir elementos da Antiguidade grega, da mitologia germânica e do cristianismo com a sua concepção de “drama musical”, esses elementos ressurgem transformados no conceito wagneriano da música como “religião da arte” (Dahlhaus; Deathridge, 1994, p.38), uma combinação problemática que posteriormente levou a muitos abusos e apropriações ideológicas indevidas. Embora tenha se inspirado na tragédia grega e no drama de Shakespeare, Wagner também se mostrou preocupado com o futuro da música (*Zukunftsmusik* [*Música do futuro*], 1860), contexto em que convém lembrar o filósofo Friedrich Nietzsche. A contribuição de Nietzsche para a filosofia da arte foi praticamente toda alimentada por Wagner, figura que representa ao mesmo tempo amor e ódio de Nietzsche. O fascínio e o entusiasmo que Nietzsche nutria pela música de Wagner o levaram a escrever sua primeira obra, *A origem da tragédia* [1872]. Num fragmento da época (em que parece ecoar o movimento literário do *Sturm und Drang*, ao qual pertenciam os poetas alemães Schiller e Goethe), Nietzsche anotou:

A educação estética *norteia* a nossa produção: somos artistas cultos. Tateamos em busca de modelos. Não há melhor momento do que o aparecimento de Wagner (...) O único modo de viver é o do grego e eu considero que Wagner representa o passo mais sublime para o seu renascimento na alma alemã.¹³³

Por ironia do destino, porém, Wagner traiu seus ideais, tendo sua música, na visão de Nietzsche, adquirido ar de espetáculo circense. “O culto a Wagner e Hegel como entorpecente. Educação dos músicos”,¹³⁴ anotou Nietzsche misteriosamente num fragmento. Talvez Nietzsche tenha pensado no efeito dionisíaco da música de Wagner e, no caso de Hegel, da influência do pensamento deste na história. De qualquer forma, a relação de

¹³³ “Die ästhetische Bildung *leitet* unsre Produktion: wie sind gelehrte Künstler. Tasten nach Mustern. Es gibt keinen lehrreicheren Moment als Wagners Erscheinen (...) Ich erkenne die einzige Lebensform in der griechischen: und betrachte Wagner als den erhabensten Schritt zu deren Wiedergeburt im deutschen Wesen” (Nietzsche, 1956, p.9).

¹³⁴ “Die Wagnerei und die Hegelei als Rauschmittel. Bildung der Musiker” (Nietzsche, 1956, p.296).

Wagner e Nietzsche começou a se tornar insustentável e resultou no ruidoso rompimento que todos nós conhecemos. No entanto, toda a crítica não diminui a competência musical de Wagner como compositor e regente, nem a influência que teve sobre a tradição musical vienense (e, de uma forma geral, sobre a posteridade musical).

Precisamos também considerar o fato que, no tempo de Wagner, a profissão de regente ainda estava em vias de se estabelecer. Assim, o regente moderno substituiu, aos poucos, o antigo mestre-de-capela (*Kapellmeister*): “Mendelssohn [Bartholdy] foi um dos primeiros diretores-intérpretes da história da música e o criador de uma escola de regência que dominará a Europa de 1830 a 1850 até o advento da escola wagneriana de direção” (Lago Jr., 2002, p.63). Uma prática habitual dessa época era a de o regente-diretor – geralmente também o compositor da obra a ser interpretada – fazer retoques na partitura, adaptando a obra às circunstâncias e condições locais, na época bastante precárias. Se a questão interpretativa parece ter surgido pela primeira vez a partir da redescoberta, nos anos 1820, da *Paixão segundo São Mateus* por Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847),¹³⁵ agora ela reaparece no estilo polêmico de reger do jovem Wagner.

Como regente de Beethoven, Wagner freqüentemente se queixou da ineficiência de seus músicos e da falibilidade das interpretações de seu tempo.¹³⁶ Impressionado com a qualidade das orquestras francesas que teve a oportunidade de conhecer durante a sua primeira viagem a Paris,¹³⁷ Wagner sentiu falta do *cantabile* na prática interpretativa alemã e reclamou: “Mal sabem o que significa um *som sustentado de modo igual*”.¹³⁸ Considerando-se essas circunstâncias precárias, Wagner, muito provavelmente, teria elaborado o seu ensaio *Über das Dirigieren* [*Sobre a regência*, 1869] em resposta ao seu rival francês Hector Berlioz, cujo tratado pioneiro na arte da direção da orquestra *L’art du chef de’ orchestre* (1855) tinha se tornado rapidamente uma referência no campo da regência. Se Berlioz disserta, em seu tratado, sobre aspectos práticos e técnicos da execução musical, Wagner preferiu os aspectos estéticos e filosóficos da interpretação musical (Nanquete apud Lago Jr., 2002, p.60). Com isso, seguiu basicamente as tendências estéticas da filosofia do romantismo alemão.

¹³⁵ A reestréia do oratório protestante ocorreu em 1829, na *Singakademie* de Berlim.

¹³⁶ “(...) quando executadas, mal podiam ser reconhecidas, e não conseguiram atrair a atenção” (Wagner apud Lago Jr., 2002, p.107).

¹³⁷ “Deram-me boa lição em Paris, no ano de 1839 (...) [quando] passei a compreender o valor da execução perfeita e o segredo de uma boa interpretação (...) a orquestra cantou a melodia. *Era este o segredo*” (Wagner apud Lago Jr., 2002, p.108).

¹³⁸ “Os músicos franceses em geral pertencem à escola italiana (...) A idéia francesa de tocar um instrumento implica ser capaz de cantar bem junto com ele (...) aquela orquestra *cantou* a sinfonia (...) Ainda não encontrei um mestre-capela ou diretor musical alemão que, seja com boa ou má voz, saiba cantar realmente uma melodia. Estes indivíduos encaram a música como uma coisa singularmente abstrata, um amálgama de gramática, aritmética e ginástica digital” (Wagner apud Lago Jr., 2002, p.111 e 121).

O ensaio de Wagner se concentra em basicamente três pontos da interpretação musical: a) a concepção do tempo musical de Wagner, incluindo ritmo, métrica e andamento, b) a sua concepção melódica ou *melos* e c) diversas observações sobre o *cantabile*, segundo a teoria de Wagner, o modo ou caráter de se cantar ou tocar um instrumento. O ideal do *cantabile* de Wagner remonta à tradição da escola italiana do *bel-canto* ou canto lírico de Bellini, Verdi e Rossini, a princípio também o modelo da escola francesa. Como elemento rudimentar, porém, inspirado na voz humana, esse princípio já pode ser encontrado em tratados da Antiguidade. Entre outros tratadistas, Quantz e Carl Ph. E. Bach já tinham reivindicado a cantabilidade na execução musical (Mersiovsky, 2005, p.105-6).

A novidade de Wagner estava na aplicação técnica do princípio do *cantabile* pelo *compositor* e abrangia tanto a instrumentação (isto é, a seleção dos instrumentos) quanto a orquestração (o modo como esses elementos são combinados e coordenados). Dessa forma, a teoria de Wagner se apresenta a nós como uma reedição do princípio antigo do *melos*, mas sob uma ótica renovada, cuja técnica de compor valoriza o timbre e manipula a massa sonora da orquestra como se viu antes.¹³⁹ Em sua trajetória, Wagner se rendeu cada vez mais a um ideal sinfônico de sonoridade plena. Esse é precisamente também o meio de expressão de Wagner: “*O som sustentado com igual força* é a base de toda expressão, quer com a voz, quer com a orquestra: as múltiplas modificações da força [intensidade] do som, que constituem um dos principais elementos da expressão musical, repousam nisso” (Lago Jr., 2002, p.121-2). É, portanto, esse “som sustentado” que constitui, juntamente com o *cantabile*, o ideal wagneriano de *melos*. Por ele denominado de “melodia infinita” (*unendliche Melodie*), representa uma espécie de arquétipo melódico que acompanha a narrativa dramática como fio condutor por meios puramente musicais (a técnica de *Leitmotiv*). Assim, pretende suscitar ou ativar, no ouvinte, uma forma de “reminiscência musical”. Nessa tarefa, as modificações de tempo na interpretação – também chamadas de recurso agógico – assumem na teoria de Wagner uma função auxiliar de grande importância (Dahlhaus; Deathridge, p.143). A chave que conduz ao tempo e ao andamento corretos está, portanto, na compreensão, isto é, na assimilação e na apreensão adequada do *melos* pelo regente (Lago Jr., 2002, p.111).

É através da leitura atenta do texto e da sua interpretação que o regente reproduz a obra, sempre com base no conhecimento da tradição e das convenções formais e sociais que ela também envolve. O regente realiza algo como uma hermenêutica, isto é, no sentido de “compreensão” – entendendo-se que uma simples “reconstituição” ou “tradução” da

¹³⁹ “Das Moment, das Wagner hervorhebt, hat seinen historischen Ursprung in der Einbeziehung der Kantabilität in den instrumentalen Satz” (TRM, p.217).

dimensão do texto para a do som apenas pode resultar satisfatória se o regente tiver realmente compreendido o que interpreta. Em suma, é através do gesto e da mímica que o regente confere “sentido” e “direção” à música que interpreta (estando, nesse caso, o significado de um conceito também contido em outro).

Para Adorno existem basicamente dois tipos de regente, representados por Arturo Toscanini (1867-1957), doravante abreviado por “AT”, quando referenciado na análise das imagens em vídeo, e por Wilhelm Furtwängler (1886-1954), doravante abreviado por “FW”, quando referenciado na análise das imagens em vídeo. Simbolizando concepções, valores e estilos distintos, Adorno não raramente os opõe dialeticamente como dois paradigmas distintos de interpretação musical.

Aludindo à pergunta de Adorno: “Como um texto se transforma, através da mímica, em som musical?”, examinaremos agora uma seleção de registros em vídeo para ilustrar como esse processo é desenvolvido na *performance* musical. O objetivo é uma análise empírica que investiga como a expressão gestual (quironomia) e a *mimesis* (a expressão mimética conforme o modelo e a forma do texto) se manifestam no estilo de reger de ambos. Não se trata propriamente de um julgamento valorativo, mas de uma análise descritiva de gravações históricas em formato de vídeo. Nossa tarefa está focada: a) nas ponderações de Adorno no material da teoria da reprodução musical, e b) na verificação dos dados por meio de vídeos históricos das décadas de 1940 e 1950, disponíveis na internet.¹⁴⁰

No repertório musical de língua alemã, Wagner representa um compositor de grandes desafios, razão porque também está presente no repertório de Toscanini e Furtwängler. Todavia, não foi possível encontrar vídeos que permitissem analisar duas versões de cada composição, uma de Toscanini e outra de Furtwängler, e sim apenas composições variadas.

2.3.1 Vídeos com a regência de Arturo Toscanini

AT 01 – regendo o *Prelúdio* do III. ato de *Lohengrin*, de Wagner, em gravação de 1948. O tempo total é de 03:37 (orquestra e local são desconhecidos, mas muito provavelmente trata-se de um estúdio radiofônico ou televisivo da NBC, NY).¹⁴¹

AT 02 – regendo a *Cavalgada* das *Walkírias*, de Richard Wagner, em gravação de 1948. O tempo total é de 04:59 (orquestra e local desconhecidos).¹⁴²

¹⁴⁰ Para facilitar o acesso do material, todos os registros em vídeo, áudio e imagem, usados nesta versão, também se encontram disponíveis no CD anexado.

¹⁴¹ Disponível em: <http://br.youtube.com/watch?v=IJeV5hPQ64&feature=related>, último acesso em jan. 2009.

AT 03 – regendo a *Abertura de Tannhäuser*, de Wagner, gravação de 1948. O tempo total é de 07:41.¹⁴³

AT 04 – regendo *Tristão e Isolda*, de Wagner, em gravação de 1951. O tempo total é de 10:19.¹⁴⁴

2.3.2 Análise dos vídeos com Toscanini

O violoncelista Toscanini começou sua carreira de regente quase que por acaso, quando, no final do século XIX, chegou a substituir o regente titular da época e regeu Verdi no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Isso foi durante a sua primeira estada na cidade carioca. A partir dessa experiência-chave, nunca mais abandonou a batuta, seguindo uma carreira cinematográfica à qual parece ter sido predestinado.

Nos fragmentos ordenados sob a rubrica *Para a teoria da reprodução*, Adorno vale-se de uma analogia para assinalar diversos aspectos que o intérprete da música e o ator de teatro têm em comum. Com efeito, “o mímico habita a música como tal”.¹⁴⁵ É justamente no momento da reprodução que *mimesis*, interpretação e representação cênica (*performance*) revelam uma série de afinidades: “Interpretar significa representar, por um segundo, o herói, o [guerreiro] poderoso, a esperança, e é nesse ponto que está a comunicação entre obra e intérprete. Apenas quem sabe imitá-la compreende o seu sentido e apenas quem compreende o sentido é capaz de imitá-lo”.¹⁴⁶ Quem atua no momento da *performance*, sabe o quanto esta afirmação corresponde à realidade, a ponto de a “verdade” emergir propriamente na figura heróica do regente sinfônico.

Vejamos AT regendo o *Prelúdio* do 3º Ato de *Lohengrin*, de Richard Wagner. A platéia está acomodada em seus lugares e a orquestra posicionada estrategicamente. Entrando pelos fundos da platéia, AT se dirige ao pódio. De repente, a tensão e a expectativa do público irrompem em aplauso entusiasmado:

- conferir no vídeo AT 01, 00:00-00:27.

¹⁴² Disponível em <http://br.youtube.com/watch?v=9RpDhX2CHLE&feature=related>, último acesso em jan. 2009

¹⁴³ Disponível em: br.youtube.com/watch?v=w50tISMfHDA&feature=related, último acesso em jan. 2009.

¹⁴⁴ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FL1gFw-7SMc>, último acesso em jan. 2009.

¹⁴⁵ “Der Musik als solcher wohnt das Mimische inne” (TRM, p.223).

¹⁴⁶ “Mimetisches Moment in der Reproduktion: die Interpolation der Details der des Schauspielers am ehesten miteinander zu vergleichen: interpretieren heisst eine Sekunde lang den Heros, den Berserker, die Hoffnung spielen und an dieser Stelle liegt die Kommunikation von Werk und Interpret. Nur wer es nachzuahmen vermag versteht den Sinn des Werkes und nur wer diesen versteht vermag diesen nachzuahmen” (TRM, p.10).

Dada a entrada, a marcação de AT é vigorosa e precisa. O lado mais ativo do regente é o braço direito, cuja mão segura a batuta. Enquanto isso, sua mão esquerda permanece praticamente em repouso. Com a entrada dos sopros em 00:50, a intensidade do som e dos gestos de AT aumenta proporcionalmente:

- conferir no vídeo AT 01, 00:28-01:44.

A mão esquerda de AT limita-se a emitir sinais apenas pontuais. Dessa forma, a esquerda conduz os músicos em passagens de mudança de dinâmica e de tempo, e assinala a entrada dos naipes da orquestra. Vale a pena observar a mão esquerda de AT no trecho lento e tranquilo que se segue à exposição bastante viva do tema da abertura:

- conferir no vídeo AT 01, 01:45-02:28.

Sem dúvida, a prática sinfônica exige dos músicos não apenas sintonia, mas também disciplina e dedicação total. Este é um aspecto que se reflete em todos os naipes da orquestra, mas principalmente no das cordas: os arcos se movem de modo acurado, alinhado militarmente, lembrando de certa forma reflexos condicionados (*Drill*):

- conferir no vídeo AT 01, 02:30-final.

AT considerava-se humildemente apenas um intérprete, enquanto os verdadeiros gênios e heróis eram os compositores e os músicos. Por isto, é notável como Toscanini soube criar uma aura de seriedade e de grandiosidade em suas apresentações. Não resta dúvida de que a atuação de AT é carismática, qualidade que deve ter ajudado na disseminação e na popularização da música clássica nos EUA (pressupomos aqui que realmente tenha ocorrido uma popularização da música clássico-romântica de concerto através dos meios de comunicação de massa). AT viveu nos EUA durante os “anos de chumbo” (ou seja, durante os anos das duas grandes guerras mundiais, de 1914 a 1918, e de 1939 a 1945). A fama visivelmente o compensou por isso, fazendo de Toscanini, depois de Wagner, o primeiro *superstar* entre os regentes modernos: “Wagner foi a figura que, mais do que qualquer outra, promoveu o culto ao significado do trabalho do regente, esse personagem divino que tudo sabe, tudo vê, onipotente, supremo na esfera da lei, da palavra e do fato” (Schönberg apud Lago Jr., 2002, p.65).¹⁴⁷

Adorno critica Toscanini pela aura que o envolveu e que sustentava, afirma Adorno, “um ideal sem sentido” (*das sinnlose Toscanini-Ideal*). O culto em torno da sua imagem fez de

¹⁴⁷ Atenção: trata-se aqui do sobrenome de um crítico musical estadunidense muito parecido com o do compositor vienense.

Toscanini um “fetiche”, fato que invariavelmente teria também reflexo no resultado sonoro final de suas interpretações. Analisando-se os vídeos, realmente é possível perceber nas imagens de Toscanini certo ar de meticulosidade. Contudo, comparada com a sua técnica de quironomia, a expressão facial de AT (isto é, sua mímica) é insignificante, com exceção da boca que visivelmente emite sons que apenas cogitamos serem uma forma de contagem, por exemplo, uma espécie de solfejo ou cantarolar de parte das vozes, artifício que tinha um fim de orientação para o próprio regente, assim como para o coral ou a orquestra que deveria “cantar”. Surpreende também que Toscanini seja totalmente de memória, um feito notável para a época, mas que, em princípio, não estaria em contradição com sua pretensa fidelidade positivista ao texto musical? Num dos fragmentos, Adorno anotou:

Com o aumento do sentido na reprodução, aumenta também seu caráter repressivo: ad *Filosofia da nova música*. Por outras palavras, a fetichização da reprodução, a futilidade do ideal de Toscanini, é produzida propriamente pela obediência radical [porque literal] ao sentido da música. Desta forma, a ‘monopolização’ da música surge em seu próprio seio.¹⁴⁸

A “marca registrada” de Toscanini era uma execução rigorosa do tempo. Com isso, AT representa um ideal que Wagner tinha condenado e que chamava, não sem certo desprezo, de “batedor” ou “marcador do tempo” (*Taktierer, Taktschläger*). Nas imagens de AT é possível observar como essa qualidade de “marcador” pode tornar o seu estilo pontualmente fatigante. Nesses momentos, AT parece mais o “operador chefe” de uma máquina rigorosa de precisão do que o dirigente de uma orquestra.

Meticuloso em seguir as indicações da partitura *ad litteram*, AT representa, *grosso modo*, a (falsa) objetividade do positivismo científico. Para AT, as intenções do compositor contidas nas indicações da partitura tinham absoluta prioridade, postura também defendida pela musicologia da época. O aforismo em que Mahler afirmou que “tradição é desleixo” (*Tradition ist Schlamperei*) se insere nesse contexto, pois a tradição simplesmente não estava mais dando conta de garantir a reprodução correta de obras como as sinfonias de um Bruckner ou de um Mahler, por exemplo. Para garantir a reprodução de tais obras da forma mais exata e fiel possível, os compositores incluíram cada vez mais informações na partitura. A tendência de aprimorar a notação musical chegou ao ápice com Schönberg e Stravinsky e pode ser observada também no estilo e técnica de AT, que visivelmente apreciava fazer uso do controle e dominar a execução interpretativa de seus músicos.

¹⁴⁸ “Mit dem Anwachsen des Sinnes der Reproduktion wächst auch ihr repressiver Charakter an: ad *Philosophie der neuen Musik*. Mit anderen Worten, die Fetischisierung der Reproduktion, das sinnlose Toscanini-Ideal, wird durch die radikale Verfolgung des musikalischen Sinnes selber erzeugt. Die ‘Monopolisierung’ der Musik entsteht in ihrem eigenen Schoss” (TRM, p.37).

Pode-se comprovar a técnica de “marcador de tempo” no tratamento absolutamente “espartano” com que AT rege a *Cavalgada das Valquírias*. A orquestra interpreta com grande precisão, de modo que a execução cronometrada de Toscanini faz com que o regente apareça, por momentos, como grande “relojoeiro” ou “demiurgo” da orquestra:

- conferir no vídeo AT 02, 00:00-00:21.

Alguns pontos que observamos no vídeo de *Lohengrin* também se aplicam à regência de *Cavalgada das Valquírias*. Especialmente notável é a disciplina do naipe de cordas, cujos arcos se movem literalmente de acordo com o balanço rítmico-melódico da obra, tudo em perfeita sintonia com o movimento gestual da regência:

- conferir no vídeo AT 02, 00:22-02:20.

Muito tem se criticado o lado disciplinador e autoritário do regente. Desde Wagner, culto e veneração levaram à mistificação do poder e da autoridade dos regentes. Contudo, se, por um lado, as prerrogativas de autoridade são quase absolutas, por outro lado, o regente também carrega a responsabilidade pelo resultado final da interpretação da orquestra. Por tudo isso, em nenhum outro campo da música se mostra de forma tão evidente como poder, política e meio social se imbricam tanto como na relação do regente com a orquestra. Nesse contexto, Adorno destaca ainda diversas outras informações sociológicas sobre o século XIX. Entre outras, está a idéia de que o regente deve fazer uso máximo de autoridade para poder atingir plenamente seus objetivos – uma reivindicação que se concretizou no estilo de Wagner. Menos de meio século depois, Stravinsky não hesitou em comparar o regente a um sargento que dá ordens a seus músicos como se fossem seus soldados subalternos.¹⁴⁹ Sobre o gesto do regente, Adorno anotou: “O esclarecimento da notação é autoritário no gesto do regente, cuja mão ainda hoje prescreve a linha”.¹⁵⁰ Esse elemento está visivelmente presente em AT, ao passo que em Furtwängler esse elemento se apresenta de forma bem mais atenuada. É curioso notar que a proposição *supra* é ponto pacífico também para Schenker, que, num fragmento, escreveu: “Um pormenor específico exige um toque determinado da mão (...) A mão sente antes, paralelamente ao pensamento do compositor, e forma os seus gestos de acordo com isso. Assim, o sentido da frase determina a posição e o movimento das

¹⁴⁹ “Stravinsky does not hesitate to compare a good conductor with a sergeant whose duty it is to see that every order is obeyed by his player-soldiers” (Dorian, 1942, p.30).

¹⁵⁰ “Sie ist autoritär: Gestus des *Dirigenten*. Heute noch zeichnet die Hand des Dirigenten die Linie” (TRM, p.80).

mãos”. Schenker continua: “A mão não pode mentir; tem de se conformar ao sentido da condução da voz”.¹⁵¹

Vejam agora como Toscanini usa a sua autoridade através da técnica de quironomia. Como nas outras gravações, Toscanini rege a *Abertura* do *Tannhäuser*, marcando rigorosamente o tempo. Notemos logo que a dinâmica está magnífica. Com maturidade e competência, Toscanini realiza *crescendi* perfeitos que demonstram todo o poder de controle que ele é capaz de manter sobre si e a orquestra. Temos, a princípio, o exemplo de uma atuação implacável não apenas da orquestra, mas também do próprio regente. Verifiquemos agora *como* AT conduz a orquestra ao primeiro ponto alto da composição, mantendo sempre o domínio da situação:

- conferir no vídeo AT 03, 00:00-2:20.

Não obstante, autoridade e responsabilidade também têm o seu preço, e é possível observar sinais de fadiga na expressão facial de AT (que, vez ou outra, carregando a orquestra, lembra Atlas sob o peso do mundo). Nesses momentos, há algo de mecânico na quironomia de AT, dando, por vezes, a impressão de estar à frente de uma pesada locomotiva de som e não de uma orquestra.

Marcando o tempo rigorosamente, AT não rege com a mão mas com o braço, cujo movimento alude a algo impiedoso e cirúrgico, como se segurasse um bisturi ou uma espada. Com efeito, em sua regência AT é completamente *destro*, não apenas gestualmente, como também conceitualmente (em oposição ao *sestro* ou *sinistro*, lado ao qual pertence Furtwängler). Apesar disso, é interessante observar que AT também usa a mão esquerda, como observamos no trecho que segue:

- conferir no vídeo AT 03, 03:17-03:44.

Reservada para sinais pontuais e “recados” pessoais, a mão esquerda de AT se dirige a uma determinada pessoa (*spalla* ou *primarius*) ou a um naipe da orquestra. Geralmente apenas entra em cena em passagens que inspiram cuidados, seja em tempo lento ou em *diminuendo*, em termos de dinâmica ou de tempo, seja em trechos mais longos ou curtos. Depois de um tempo considerável em atividade, AT literalmente recolhe a mão esquerda:

- conferir no vídeo AT 03, 03:45-04:50.

¹⁵¹ “A specific detail demands a single thrusting of the hand (...) The hand senses in advance, parallel to the composer’s thinking ahead; it forms its gestures accordingly. Thus the meaning of the phrase determines the position and the motion of the hands (...) The hand may not lie; it must conform to the meaning of the voice-leading” (Schenker, 2002, p.8-9).

Impressiona observar como AT consegue manter o controle sobre o conjunto físico e sonoro da orquestra. Nesta interpretação principalmente, o resultado estético final está perto da perfeição, o que se pode observar melhor no final da *Abertura*:

- observar no vídeo AT 03, 06:50-07:05,
- assim como em AT 03, 07:20 pass.

No vídeo seguinte acontece algo de extraordinário quando AT rege *Tristão e Isolda*. Nessa interpretação, sua mão esquerda assume temporariamente a liderança. Indicando os parâmetros de dinâmica do *melos*, agora é a mão esquerda de Toscanini que desenha no ar os contornos da melodia. Enquanto isso, a mão direita continua marcando o tempo. Vejamos como AT conduz a orquestra ao primeiro ponto alto da interpretação:

- conferir no vídeo AT 04, 03:10-03:20.

Analisada sob as categorias de efetividade e de eficiência, a regência de AT em *Tristão e Isolda* não deixa a desejar e surpreende não apenas visualmente, como também com relação à escuta. A quironomia de AT encontra sua resposta diretamente nos músicos, que parecem segui-lo religiosamente (nas palavras de Stravinsky, seguem o comando do general como se fossem soldados). Apesar disso, os músicos respondem de maneira primorosa. O resultado é que AT obtém um ganho substancial em termos de dinâmica e de expressividade da orquestra (mas, por outro lado, o que poderiam fazer os músicos nesse momento de celebração quase religiosa da música, não tendo outra escolha senão dar o melhor de si?).

Acompanhemos AT agora num trecho longo em que os naipes dialogam entre si, isso em matizes bem sutis, subindo e descendo em altura, enquanto crescem e decrescem em dinâmica. Enquanto isso, mãos e braços de AT “prescrevem a linha”:

- conferir no vídeo AT 04, a partir de 03:20-03:55.

A finalização começa em:

- conferir no vídeo AT 04, 04:30, pass.

A interpretação de AT segue seu curso, mas a dinâmica e a expressão do conjunto decaem no final. Esse parece ser o problema de Toscanini, ou seja, manter a coesão de sua interpretação em trechos mais longos e lentos, seja de *rallentando* ou de *diminuendo*.

3.3.3 Vídeos com a regência de Wilhelm Furtwängler

FW 01 – regendo o final do *Concerto para Violino* em Ré menor de Brahms, num ensaio com a Filarmonica de Viena e o violinista Yehudi Menuhin. A gravação é de apenas 00:38. O local é Salzburg, Áustria.¹⁵²

FW 02 – regendo os *Mestres cantores (Meistersinger)*, de Wagner, em 1951. Orquestra e local são desconhecidos. O tempo total é de 03:43.¹⁵³

FW 03 – regendo o 4º movimento da *Sinfonia nº 4*, de Brahms, num ensaio gravado em 1948, em Londres. A orquestra é desconhecida. O tempo total é de 05:03.¹⁵⁴

Observação: em alguns vídeos históricos da década de 1940, com a regência de Furtwängler e disponíveis na rede, podemos observar como poder de estado, propaganda nazista e reprodução musical colaboravam. Este problema, entretanto, basicamente uma aberração ética e política, daria margem a outra tese, de modo que nos limitamos ao escopo da análise musical.

3.3.4 Análise dos vídeos com Furtwängler

Furtwängler é considerado o herdeiro da tradição regencial de Wagner. Na sua técnica e estilo, observa Adorno, a antiga tradição da quironomia parece ter literalmente sobrevivido. Furtwängler regia com a mão direita a parte métrica e mensural (*Zeitmass, metrum* ou medida de tempo), enquanto desenhava com a mão esquerda o movimento melódico e estrutural da música no ar.

Nos fragmentos que aparecem sob a rubrica *Dirigieren und Ursprung der Notenschrift (Regência e origem da notação musical)*, Adorno assinala que a destreza e a independência manual de Furtwängler correspondem: a) ao elemento mensural (a mão da batuta que marca o tempo) e b) ao elemento mímico e mimético (a mão que delinea o movimento e a dinâmica da música segundo as regras da quironomia no espaço) (TRM, p.231). Como poderemos ver, o movimento dos braços de FW acompanhava o fluxo melódico e temporal da música por uma forma *flutuante* de *mimesis* gestual e seguramente mais em sintonia com a concepção introspectiva e romântica de Wagner do que com a marcação linear rigorosa e por vezes fatigante de Toscanini.

¹⁵² Disponível em: <http://br.youtube.com/watch?v=Th28IRySJok&NR=1>, último acesso em jan. 2009.

¹⁵³ Disponível em: <http://youtubech.com/watch/Furtwangler/0SIJIMkFTS8>, último acesso em jan. 2009.

¹⁵⁴ Disponível em: <http://br.youtube.com/watch?v=leYbb5KZYDg&feature=related>, último acesso em jan. 2009.

Analisemos agora Furtwängler regendo o final do *Concerto para Violino em Ré menor* de Brahms, num ensaio em que tem sob a sua batuta o violinista Yehudi Menuhin e a Filarmônica de Viena. Embora a duração seja de apenas poucos segundos, o vídeo fornece uma boa visão da técnica de quironomia a que Adorno se refere. Como se pode notar, o estilo de FW é irrequieto, intuitivo e introvertido, qualidades que o vinculam ao estilo romântico:

- conferir no vídeo FW 01, 00:00-00:38.

Furtwängler foi discípulo de Schenker, com quem estudou, durante anos, composição e análise. Sobre a relação de ambos, Adorno escreveu: “[Furtwängler] pensou a música estruturalmente. Certamente não foi nenhuma coincidência a sua intimidade com as teorias de Schenker, que costumava consultar, podendo, de certa forma, ser considerado seu discípulo”.¹⁵⁵ Outra fonte confirma a informação de Adorno, acrescentando ainda que Furtwängler teria sido aluno de Schenker de 1919 até sua morte, em 1935 (Eybl; Fink-Mennel, 2006, p.252).

O próximo vídeo a ser analisado é o da *Abertura dos Mestres cantores (Meistersinger)*, de Wagner. Quando FW entra na sala de concerto, a tensão parece crescer por alguns segundos. Comparada com a regência de AT na *Abertura do IIIº Ato de Lohengrin*, a demora do público em aplaudir FW parece maior: é como se a platéia tivesse que superar alguma resistência ou hesitação. Talvez o motivo da demora seja um sinal de timidez ou a apreensão do choque pelos acontecimentos recentes, ainda presente na sociedade alemã do pós-guerra. Como informa em tom solene o locutor, não sem esconder certo orgulho, “os músicos estão vestidos, pela primeira vez depois da guerra, com traje a rigor”. Uma vez que irrompe, entretanto, o aplauso surpreende, deixando a impressão de ter sido mais longo, caloroso (e ruidoso) do que o fora para Toscanini:

- conferir no vídeo FW 02, 00:00-01:00.

Comparado com o estilo rigoroso de AT, a quironomia de FW é mais suave, solta e talvez até um pouco “frouxa”. Seja como for, de FW emana um clima que é muito mais de descontração do que de severidade ou de grandiosidade. Também a imagem de uma mulher tricotando na sala de concerto transmite a mensagem de que a guerra realmente acabou e que o ambiente voltou a ser de absoluta tranquilidade:

¹⁵⁵ “Er hat, wie man das heute wohl nennen würde, musikalisch strukturell gedacht. Es war sicherlich kein Zufall, daß er eine so starke Beziehung zu den Theorien von Heinrich Schenker hatte und dem Vernehmen nach ihm immer wieder konsultierte, wohl gar in gewissem Sinn als dessen Schüler gelten darf” (GS, v.19, p.468; cf. também: New Grove II, 2000, verbete *Schenker*).

- conferir no vídeo FW 02, 01:02-01:04.

A regência, porém, começa propriamente apenas em:

- conferir no vídeo FW 02, 01:08-01:50 aproximadamente.

FW conduz agora um trecho longo em *diminuendo*, regendo tempo e dinâmica de maneira muito natural, fato que confere à sua interpretação um caráter mais fluente e leve:

- conferir no vídeo FW 02, 02:10-02:45.

No trecho que se segue, FW rege o *crescendo* que desemboca na reexposição do tema. Também essa passagem é conduzida por Furtwängler de maneira muito natural e eficiente. Por tudo isso, a interpretação de FW é *empática* e deixa, por vezes, a impressão de ser “improvisada” ali mesmo, sem, no entanto, perder (muito) em vigor:

- conferir no vídeo FW 02, 02:48-03:15.

O último vídeo mostra FW regendo o *4º movimento* da *Sinfonia nº 4*, de Brahms. Logo no início da filmagem, observamos uma rara intervenção pessoal de Furtwängler, em direção a um músico ou naipe de cordas que não aparece na filmagem. O gesto expressa a desaprovação de FW com relação a algo que de fato não podemos saber. A situação nos faz recordar o problema da autoridade e do autoritarismo do regente que já abordamos em AT. No caso de FW, entretanto, gesto, mímica e expressão facial atraem mais a atenção do que, propriamente, a questão da autoridade. Ouçamos agora uma citação sobre a relação entre mímica e música, onde a referência de Adorno às “travessuras do músico” de certa forma se amolda bem à situação de FW no vídeo:

A relação entre mímica e música, bem central, evidencia-se na esfera da *reprodução*. O fazer música e a representação cênica são muito aparentados, por isso não raramente surgem numa mesma família atores e músicos. Todas as *travessuras* musicais são idênticas às dos comediantes mambembes (...) Em todos esses momentos, a música se reduz ao gestual.¹⁵⁶

Em suma, o ponto mais importante nesse incidente talvez seja que FW não se irritou e prosseguiu de humor inalterado – um sinal que demonstra sabedoria e autoridade, numa aceção positiva –, não adotando, em nenhum momento, um comportamento repressivo ou autoritário:

¹⁵⁶ “Die Beziehung von Mimik und Musik, zentral, wird offenbar in der Sphäre der *Reproduktion*. Musizieren und Schauspielen sind nächstverwandt, wenn denn oft in derselben Familie Schauspieler und Musiker vorkommen. Alle musikalischen *Unmanieren* sind unmittelbar mit solchen der Schmierenkomödianten identisch (...) In all solchen Momenten reduziert sich die Musik auf Gesten” (TRM, p.206). Observação: é provável que Adorno esteja se referindo a Eduard Steuermann e Rudolf Kolisch, cujas irmãs eram atrizes.

- conferir no vídeo FW 03, 00:00-00:06.

Averiguemos agora o fabuloso *crescendo* que FW consegue produzir em vários momentos do 4º movimento da *Sinfonia nº 4*, de Brahms. Reparemos principalmente nos gestos de FW, isto é, na maneira *como* dirige entradas, tempo e dinâmica, e isso de tal maneira que música, regente e orquestra se fundem num único corpo:

- conferir no vídeo FW 03, 00:00-01:27.

Outro trecho notável começa com a entrada dos naipes de metal, momento que representa o ponto alto da composição. A sensação é que o som vem mesmo das entranhas da orquestra. FW, entretanto, muito de acordo com o seu estilo, interfere pouco na ocorrência. Assim também acontece com a massa sonora:

- conferir no vídeo FW 03, 01:28-02:32.

Uma oportunidade de analisar mais de perto a técnica de quironomia de FW ocorre no próximo *crescendo* do movimento:

- conferir no vídeo FW 03, 02:33-03:20.

Um ângulo de observação ainda melhor nos é proporcionado pelo arremate e fechamento da *Sinfonia*:

- conferir no vídeo FW 03, 04:44 *passim* até o fim.

* * *

Adorno apresenta os estilos de Furtwängler e Toscanini dialeticamente, como antípodas. Em alguns pontos, porém, a posição de Adorno é um pouco forçada ou demasiado radical. Por outro lado, seus argumentos são contundentes ao apontar pontos fortes e pontos fracos em ambos. A maioria dos pontos foi confirmada por nossa análise das imagens. Tivemos a oportunidade de observar como música, *mimesis* e quironomia se entrelaçam na técnica de dois regentes consagrados da tradição sinfônica da música de concerto.

Toscanini situa-se numa vertente, apesar do seu aspecto aparentemente reservado, que representaria o lado “extrovertido” na regência, ao passo que Furtwängler representaria o ponto de vista “subjetivo”. As diferenças de ambos parecem representar os dois lados de uma moeda. Da mesma forma acontece com os argumentos contra e a favor de cada estilo, que defendem a concepção interpretativa de um ou de outro como a mais adequada ou “verdadeira”. Por essa razão talvez não seja conveniente interpretá-los como excludentes, como quer Adorno, mas como princípios complementares.

Influenciado pelo romantismo alemão, o modo de reger de Furtwängler é basicamente introvertido. Na sua técnica de quironomia, o impulso mimético da música realmente parece se manifestar de forma espontânea. Demonstrando, sobretudo, flexibilidade e empatia, a interpretação de Furtwängler tem um componente primordialmente lúdico-intuitivo. O estilo de Furtwängler é também carismático e expressivo. Aparentemente, Furtwängler não apenas deseja “tocar” a obra, no sentido de almejar uma boa *performance*, mas busca também concebê-la ou recriá-la. Observamos ainda que, com Furtwängler, a orquestra parece tocar praticamente sozinha. Intervenções diretas dirigidas aos naipes ou músicos são raras, quando comparadas com a alta incidência de “recados” gestuais de Toscanini. Na verdade observamos apenas uma única intervenção direta de Furtwängler, mas que, por sua brevidade, deve ser interpretada como um sinal de advertência que não chega a constituir propriamente uma repreensão autoritária. Em suma, sem entrar em outros detalhes da interpretação ou do estilo de ambos, acredito que a interpretação de Furtwängler, mais do que a de Toscanini, chegue mais perto do ideal de revelar a essência e a estrutura de uma composição, não apenas com relação à técnica de quironomia, como também pelo resultado final.

Em todos os vídeos analisados, Toscanini regeu de memória (procedimento que Kolisch aplicou para a música de câmara). Uma explicação seria que esse fato se deve ao seu estilo: altamente preocupado com a precisão técnica e temporal-métrica, era mesmo uma necessidade guardar a partitura na mente, pois, se estivesse regendo com a partitura, Toscanini certamente não teria o mesmo domínio e controle sobre si e a orquestra. Por essa razão, preferimos, algumas vezes, aplicar o termo “execução”, mais adequado para o estilo um pouco tecnicamente frio de Toscanini.

De uma maneira geral, Toscanini tende a render mais em passagens grandiosas. Regendo praticamente sempre em tempo reto, a expressividade da interpretação de Toscanini é visivelmente prejudicada em trechos mais lentos e longos. Nesses momentos, Toscanini realmente se revela um *Taktierer* ou *Taktschläger*, ou seja, um mero “marcador de tempo”.

Outro aspecto é que Toscanini já se revela um profissional em sentido moderno do termo: embora sempre a serviço da música clássico-romântica “boa” e “séria”, tornou-se um fetiche da Indústria Cultural. Escreveu Adorno: “A [minha] teoria há de ser fundamentada *negativamente*, pois *toda* interpretação oficial da música tradicional, visando a fachada, falha em profundidade e constitui parte da indústria cultural, estando, por isto mesmo,

mensuralmente *errada* (Toscanini)”.¹⁵⁷ Dessa maneira, torna-se visível a relação dialética que existe entre a autonomia de estilo de Furtwängler e o fetiche mensural de Toscanini, e também se tornam evidentes duas formas de percepção temporal musical: a de Toscanini é essencialmente quantitativa e mecânica, ao passo que a de Furtwängler é essencialmente qualitativa e orgânica.

Em suma, vimos nas imagens como o processo mimético se revela na reprodução de dois regentes consagrados, processo em que o intérprete transforma o texto segundo uma determinada convenção, que tem vigência e se expressa em matéria sonora (a tradição vienense). A hipótese é a de que o conceito de *mimesis* de Adorno – visto a partir de um modelo da obra, fornecido pelo texto ou partitura – comporta três acepções de *mimesis* ou mimese musical: a) a de “espelhamento”, isto é, a reprodução literal, pura e simples, parecida com uma imitação-cópia (= execução); b) a reprodução como “recriação”, isto é, como *ato* interpretativo (= interpretação; lembremos que as notas musicais estão desprovidas de intenção, isto é, o sentido ou a “verdade” *não* está na notação musical e sim nas “entrelinhas”); e c) uma espécie de “automimese” ou forma diferente de espelhamento, em que o músico-intérprete ou regente reproduz – gestual e mimicamente – a si mesmo (= *performance practice*).

Para finalizar o tópico, chamo a atenção para um postulado que, acredito, faz parte do estatuto da arte da regência. Tal postulado, cuja inobservância pode levar à perda de credibilidade do regente, sustenta que não pode haver interferência ou envolvimento de tirania ou imposição alguma para fazer funcionar a quironomia e a *mimesis*, na música, de modo eficiente. Nestes termos, é preciso distinguir claramente entre a autoridade fundamentada em experiência, conhecimento e sabedoria e o autoritarismo, embasado no poder, na força e na repressão.

¹⁵⁷ “*Negativ* ist die Theorie damit zu begründen, dass die *gesamte* offizielle Interpretation der traditionellen Musik, die auf die Fassade abzielt, nicht nur das innere verfehlt sondern ein Stück Kulturindustrie ist und daher selbst mensural *falsch* (Toscanini)” (TRM, p.120).

3.4 O tempo como categoria da interpretação musical e a quantificação da realidade

More nostro investigemus sensu nuntio, indice ratione.
Agostinho (354-430)¹⁵⁸

Nesta seção distinguimos o tempo como categoria da filosofia e da ciência e o tempo como categoria da reprodução musical. Esta distinção, de suma importância para o músico-intérprete, tem, entretanto, apenas um fim investigativo, pois, na prática, ambas as categorias se confundem.

Etimologicamente, o termo “tempo” vem do latim *tempus* e designa algo como “justa medida” ou “medida moderada, adequada”. *Tempus*, por sua vez, deriva do verbo *temperare*, que significa algo como “moderar” ou “equilibrar”. Daí também os seus derivados *temperança* (comedimento, parcimônia), *temperamento* (que, em música, se refere à afinação e, por conseguinte, à altura do som) ou *temperatura* (que se refere ao calor). Podemos dizer que todos os derivados de *tempus* se referem de alguma maneira à noção de medida (ou proporção) justa ou adequada da qualidade de um determinado elemento. No caso da música, o termo de origem italiana *tempo* se refere basicamente à *velocidade* de execução de uma composição musical.

No início do século XIX, sob o impacto da revolução científica dos séculos anteriores, a questão da medida do tempo especificamente musical surge na cidade de Viena de maneira bastante concreta, isto é, em forma de um pequeno aparelho mecânico em cuja caixa de madeira estavam devidamente acondicionados: uma corda, um escape, uma campainha e um pêndulo. Chamado de “metrônomo” (do grego *métron*, medida + *nómos*, lei, norma), foi desenvolvido, em 1813, pelo *luthier* e mecânico austríaco Johann Nepomuk Mälzel (1772-1838) com o objetivo de fornecer um parâmetro padronizado de velocidade (tempo) para a execução de peças musicais. Desenvolvido a pedido de Ludwig van Beethoven, o metrônomo estava ajustado para indicar a velocidade de execução, quantificando o metro musical em batidas por minuto, o padrão-referência em uso até hoje.

O desenvolvimento do metrônomo não foi apenas uma consequência direta da mecanização, mas também da preocupação de Beethoven com a execução correta de suas composições. Haveria, basicamente, três razões para isso. Uma delas é que as categorias tempo e caráter estavam no âmago da expressão musical de Beethoven. Devido a peculiaridades de seu estilo que, entre outras, incluía modificações de tempo (Rutz, 1950, p.166), Beethoven preocupava-se mais do que os seus precursores – Bach (que apenas

¹⁵⁸ “O sentido por mensageiro, por guia a razão” (Agostinho, 1988b, p.247).

raramente inseriu indicações de tempo), Haydn e Mozart – com o caráter temporal de suas composições. Outra possível causa seria que o mercado de partituras impressas, ainda bastante recente na época de Beethoven, estava em rápida expansão, oferecendo – mesmo que mínima e vagarosamente – uma oportunidade de subsídio para o sustento dos compositores. Destarte, as obras impressas começaram a se espalhar pelo continente e a se popularizar cada vez mais rapidamente. A crítica do censor da editora Breitkopf & Härtel é reveladora das dificuldades apresentadas pelas primeiras sonatas para piano de Beethoven, como também de certas inovações de estilo do compositor (ponto que toca num problema que aparece com frequência na história da arte, sempre que o novo encontra o antigo). O nosso relato é de 1798:

É inegável, o sr. van Beethoven trilha seu próprio caminho: mas que senda bizarra e trabalhosa! Acadêmico à exaustão, e nenhuma natureza, nenhum canto! (...) uma busca constante de modulações raras, uma aversão às seqüências habituais, dificuldades que se acumulam uma após outra, a tal ponto que se perde toda a paciência e prazer.¹⁵⁹

Estas circunstâncias permitem deduzir que o meio musical alemão antes de Beethoven não conhecia o metrônomo porque simplesmente não necessitava dele. Afinal, a invenção do relógio mecânico remonta ao século XIII (Crosby, 1999, p.81-98). Nesse espaço de cinco séculos aproximadamente, o paradigma de execução musical estava na distinção dos *tempora* segundo os moldes antigos, enquanto o foco principal estava voltado para o desenvolvimento da escrita e para as disciplinas harmonia e contraponto. Até o invento do metrônomo, a reprodução de uma obra musical dependia fundamentalmente do conhecimento da tradição que o músico possuía, tendo inclusive a liberdade de variar o tempo de acordo com as condições – geralmente bastante precárias – da região e do local onde iria se realizar a reprodução musical. Via de regra, os músicos tinham um conhecimento amplo da tradição local e estavam preparados para atender, em sua prática *prima vista*, a alterações de ritmo e de tempo (Dorian, 1942, p.73). A regra mestra era que o músico deveria se orientar pela menor unidade de tempo, fixada na partitura. Logo, uma composição, trecho ou período desta em semifusas teria de ser executada com uma marcação (ou velocidade) mais lenta do que outra em que a menor unidade mensural é composta por colcheias ou semínimas. Já as indicações italianas de tempo – como, por exemplo, *agitato*, *alla marcia* ou *sforzando* – estavam destinadas a complementar as informações para o músico.

¹⁵⁹ “Es ist unleugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang: aber was ist das für ein bizarrer, mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt, und keine Natur, kein Gesang! (...) ein Suchen nach seltener Modulation, ein Ekeltun gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, dass man alle Geduld und Freude dabei verliert“ (Beethoven apud Rutz, 1950, p.44).

Durante o século XIX, o mercado de partituras impressas e a prática musical por intérpretes profissionais e amadores (a denominada *Hausmusik*, ou seja, a prática musical em voga nas casas da burguesia e dos setores graduados do funcionalismo) cresceram vertiginosamente, acarretando uma série de problemas para a execução, principalmente de peças do período clássico-romântico. É possível que tais circunstâncias já tenham preocupado Beethoven a ponto de ter pedido a Mälzel uma solução que permitisse, tanto ao compositor quanto ao músico-intérprete, exibir uma forma de maior controle e precisão na execução de suas composições. Com efeito, onde antes valiam convenções conceituais de tempo e caráter que variavam de região para região, a quantificação numérica do tempo agora estava permitindo, através do metrônomo, padronizar a velocidade de execução – ou seja, pelo menos era isto o que o novo invento estava prometendo.

Contudo, apesar da grande novidade que a invenção do metrônomo significou para o domínio musical, Beethoven deixou apenas cerca de 25 de suas obras, que foram mais de quatrocentas, assinaladas com as indicações numéricas de Mälzel. As obras assinaladas incluem as nove sinfonias, os quartetos até o op.95, assim como a *Sonata para Piano* op.106, além de algumas outras de menor expressividade (Grove, 2002, v.19, p.376-7). Considerando-se a importância atribuída pelo compositor à correta execução temporal de suas obras, esse fato é, no mínimo, digno de se estranhar. Cogitamos que Beethoven não deva ter-se sentido plenamente satisfeito com a novidade. Alguma coisa neste invento deve tê-lo deixado desencantado, muito provavelmente porque algo com relação à sua expectativa fora frustrado. Havia algo de “estranho” (ou de “intruso”) no tique-taque desse aparelho, para não dizer que havia nele algo de antimusical. Achando-se, por um lado, em conformidade com a tendência generalizada à mecanização, por outro lado estava em desacordo não apenas com a tradição, mas com a essência propriamente da música. De qualquer forma, não temos outra escolha senão conjecturar que o aparelho finalmente tenha entrado em conflito com a expectativa e concepção musical de Beethoven. Desde então, o tempo e o caráter das obras de Beethoven constituem um assunto polêmico entre intérpretes e críticos. Entre os intérpretes-teóricos de língua alemã que discutiram o assunto estão, precisamente, Richard Wagner, Rudolf Kolisch, Eduard Steuermann e também Theodor Adorno.

Para justificar o seu critério flexível de interpretação do tempo, Wagner (1953b, p.101-2; TRM, p.48) argumentou que a música, na época do baixo cifrado, era apresentada de modo

excessivamente rigoroso (*unachgiebiges Durchtaktieren*).¹⁶⁰ Desse modo, Wagner e outros representantes da Nova Escola Alemã, como Liszt, Bühlow e Strauss, justificaram a sua concepção romântica de interpretação do tempo musical, cujas principais marcas estão no uso diferenciado do *rubato*, da *fermata* e do *rallentando*. Outros recursos eram as variantes de timbre e o vibrato. Não surpreende, portanto, que também Wagner tenha rejeitado o metrônomo (Wagner, 1953b, p.83; TRM, p.39-41). Em suma, a noção de flexibilização do tempo está no centro da teoria de interpretação de Wagner, achando-se diretamente vinculada à tese dos românticos que defende o primado dos sentidos não apenas sobre as indicações de tempo, contidas na partitura, como também sobre a razão. O conhecido aforismo de Pascal: “O coração tem suas razões que a razão desconhece” (Pascal apud Popkin, 1985, p.56; na trad. de M. C. S. Lopes), pode ser considerado sintomático para a concepção de Wagner, principalmente por reforçar a idéia da música como uma dádiva com feições místicas e religiosas. Pela teoria de Wagner, “tanto o improvisador quanto o mimo pertence integralmente ao momento e não deveria pensar naquilo que vem depois, nem tampouco sabê-lo”.¹⁶¹ Com efeito, não foi contra a visão de um mundo mecanizado e dominado pela razão que se levantaram os românticos?

Somente a apreensão correta do *melos* é capaz de fornecer a medida correta de tempo. Ambos são inseparáveis; um depende do outro. Adorno ainda assinala:

A exigência de Wagner, de que é preciso atender à nova estrutura composicional [beethoveniana] também na reprodução é por ele justificada porque a estrutura do ‘tecido temático’, a diversidade dentro da unidade, portanto, se mostra através da medida do tempo, categoria fundamental da interpretação, bem ‘de acordo com o movimento’: isto é, tornando-se nítida.¹⁶²

Adorno coincide basicamente com Wagner, quando afirma: “[Em Wagner] melodia quer dizer algo como ‘fio condutor’, isto é, coesão”.¹⁶³ Mais adiante, cita Wagner mais uma vez: “Pois escolha e definição [da velocidade] do tempo nos permitem saber logo se o regente compreendeu a composição ou não”.¹⁶⁴ Resumindo: a escolha justa da medida do tempo tem basicamente três funções para o intérprete, que lhe servem: a) como critério de compreensão,

¹⁶⁰ Lembremos da imagem do regente francês Jean-Baptiste Lully (1632-1687) e o enorme cajado com que costumava marcar o tempo.

¹⁶¹ “Der Improvisator wie der Mimus muss ganz dem Augenblick angehören, an das, was nachkommt, gar nicht denken, ja, es gleichsam nicht kennen” (Dahlhaus; Deathridge, 1980, p.78).

¹⁶² “Wagners Forderung, es solle der neueren Kompositionsstruktur nach auch im Vortrag entsprochen werden, begründet er damit, dass das ‘thematische Gewebe’, also die Mannigfaltigkeit in der Einheit, durchs Zeitmass, die Grundkategorie der Interpretation, ‘sich seiner Bewegung nach kundgeben soll’: also deutlich werden” (TRM, p.290).

¹⁶³ “Melodie heisst hier soviel wie ‘roter Faden’, d. h. Zusammenhang” (TRM, p.39).

¹⁶⁴ “Denn die Wahl und Bestimmung desselben [Tempos] lässt uns sofort erkennen, ob der Dirigent das Tonstück verstanden hat oder nicht.” (TRM, p.40).

b) como elemento de coesão que cria unidade, e c) como indicador gestual e semântico, que torna o sentido de uma composição suficientemente claro (TRM, p.40, 133-7). Sendo assim, “o tempo precisa imitar a música ‘neumaticamente’ (*‘neumisch’ nachzeichnen*)” (TRM p.136), o que ocorre, *grosso modo*, através do elemento neumático, contido na notação musical. Logo, tempo musical e velocidade não constituem uma categoria invariável e monolítica e sim uma qualidade construtiva que, constituída por incontáveis matizes e nuances, possui, para o músico-intérprete, uma função expressiva em que articulação, dinâmica e timbre exercem um papel importante. Destes elementos, o timbre talvez seja o mais importante. Como exemplo, Adorno cita a regra segundo a qual, quanto mais acelerado e uniforme for a execução do tempo musical, mais o músico-intérprete depende de recursos que tenham uma função expressiva. Para se chegar ao tempo ideal é necessário, antes de tudo, determinar a unidade principal de um determinado trecho ou movimento (TRM, p.137). Em suma, “a intuição do tempo”, postula Adorno, “está sempre vinculada ao *caráter geral* de um movimento, que depois pode ser modificado de acordo com os caracteres individuais – no tempo, porém, *minimalmente*”.¹⁶⁵ Como regra geral, vale considerar que “quanto maior a velocidade do tempo, mais importante se torna o fraseado – o que também vale para o outro extremo”.¹⁶⁶

Com efeito, a concepção adorniana de tempo é *dialética*. Como já tivemos a oportunidade de observar nos estilos dos regentes Toscanini e Furtwängler, a tendência mecânica e positivista de interpretar o tempo do primeiro (que Wagner, muito provavelmente, teria chamado de “batedor de tempo”) está em posição oposta à concepção romântica e vitalista do segundo. Essa é uma das razões pelas quais Furtwängler é considerado o “herdeiro” do estilo regencial de Wagner.

Todos esses aspectos já mostram, por si só, a oposição entre a concepção, por assim dizer, de um “tempo externo”, intuído por imposição mecânica, e outra, de um “tempo interno” e especificamente musical. Se definirmos a música como “arte do tempo”, também temos que admitir que diferentes acepções perceptivas e interpretativas de tempo repercutem de alguma forma também em teoria e prática musical. Por essa razão, se buscamos uma concepção de tempo que melhor se adapte à essência da arte da música, faremos uma breve investigação bibliográfica no tocante à noção de tempo na história da filosofia, para depois

¹⁶⁵ “Die Vorstellung des Tempos ist immer gebunden an die des *Gesamtcharakters* eines Satzes, der sich dann nach den Einzelcharakteren modifiziert – aber beim Tempo *minimal*” (TRM, p.135).

¹⁶⁶ “Je rascher das Tempo desto wichtiger die Phrasierung – [das] aber auch beim langsamen Extrem” (TRM, p.137).

continuar propriamente com o tema do tempo como categoria da reprodução musical. Nessa tarefa, não pretendemos elucidar o enigma do tempo como dimensão ontológica ou cósmica, e sim concentrar nossos esforços no sentido de desenvolver uma noção notadamente musical do tempo que seja propícia para o músico em sua prática interpretativa.

3.4.1 Breve investigação acerca da natureza do tempo

Quae sint, quae fuerint, quae mox futura trahantur.
Virgílio (70-19 a.C.)¹⁶⁷

Conjugando-se tempo e música, é impossível não lembrar o filósofo neoplatônico, professor de retórica e teólogo Aurelius Agostinho de Hipona – mais conhecido como Santo Agostinho. Bem no início da era cristã, Agostinho retoma a questão do tempo com uma reflexão profunda e original.¹⁶⁸ No livro XI de suas *Confissões*, ele chega a distinguir entre o tempo mensural do mundo físico e o tempo como fenômeno subjetivo (antecipando, de certa forma, a noção que hoje chamamos de psicológica). Com efeito, para Agostinho tudo se resume ao tempo *presente* quando diz que “o passado é impelido pelo futuro e que todo o futuro está precedido de um passado, e todo o passado e futuro são criados e dimanam d’Aquele que sempre é presente” (Agostinho, 1996, livro XI: 14, na trad. de O. Santos e A. de Pina).

Coube a Agostinho o mérito de refletir também sobre a música. Nessa tarefa, Agostinho parte dos antigos tratadistas gregos, cuja noção de música (*mousiké téchne*) abarcava a poesia, o canto e a dança. Em seu tratado, intitulado *De musica [Da música]*,¹⁶⁹ Agostinho introduz alguns elementos novos que posteriormente se revelariam de suma importância para o cantochão e, por conseguinte, também para o desenvolvimento da música ocidental. Entre outros pontos dignos de serem destacados está o que define o silêncio como um elemento constitutivo da música. Citando Agostinho: “De tudo isso vêes com clareza que nos metros se intercalam silêncios, uns necessários, outros por livre vontade; os necessários, precisamente,

¹⁶⁷ “O que é, o que foi e o que o futuro logo trará” (Virgílio apud Leibniz, 1967, p.125).

¹⁶⁸ Agostinho parte da conhecida indagação: “Que é, pois, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei” (Agostinho, 1996, livro XI: 14, na trad. de O. Santos e A. de Pina); na versão original: “Quid est tempus? Si nemo a me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio” (Agostinho, 1988a, livro XI: 14).

¹⁶⁹ Recorremos, para esta pesquisa, à edição bilíngüe latim/espanhol da obra de Agostinho (1988b, p.49-364). A tradução, a introdução e as notas são de Alfonso Ortega.

quando falta algo que completar aos pés; os livres, ao contrário, quando os pés são completos e perfeitos”.¹⁷⁰

Elaborado o seu argumento em forma de diálogo, e estruturado segundo as regras da retórica, Agostinho define a música como “a ciência do bem medir”.¹⁷¹ Segundo a tradição pitagórica, o conhecimento matemático é capaz de explicar racionalmente, através da ciência dos números, tanto os objetos do mundo físico como também relações e proporções harmônicas, relativas à altura do som, ao ritmo e à melodia.¹⁷² Partindo do conceito grego do ritmo (*rhythmus*, *rhythmos*, movimento, medida cadenciada), Agostinho faz a distinção entre o ritmo, o metro (*metrum*, *métron*, medida) e o verso (*versus*, do latim *vertere*, verter, girar, voltar). Com efeito, ao isolar seus elementos constitutivos e redefinir estes conceitos para a música, Agostinho estabeleceu um elo importante entre a tradição do mundo greco-romano e a Idade Moderna.

O ritmo aparece em Agostinho como elemento regido pelo número (*numerus*), cujas combinações são reguladas pela alternância cíclica de *arsis* e *tesis*.¹⁷³ O metro é definido como medida (*mensura*). Atrelado a uma determinada quantidade de pés, o metro se caracteriza por uma finalização bem definida.¹⁷⁴ Agostinho distingue, basicamente, dois tipos: o metro que, antes de finalizar, tem uma divisão *x* que é imóvel, ou seja, intransferível dentro de uma determinada seqüência, e o metro que não tem essa característica (Agostinho, 1988b, livro III: 3, 4). Enumerando-se todos os tipos e suas respectivas combinações, Agostinho chega à quantidade surpreendente de 568 metros (Agostinho, 1988b, livro IV: 14-5). O verso é composto por uma combinação fixa de sílabas que podem ser longas ou breves (sendo que a longa vale aproximadamente duas breves). A sua composição segue a nomenclatura antiga dos pés (ou modos) rítmicos, agrupados de acordo com a ordem

¹⁷⁰ Na tradução de A. Ortega: “De todo ello ves con claridad que en los metros se intercalan silencios, unos necesarios, otros a libre voluntad; los necesarios, precisamente, cuando falta algo que completar a los pies; los libres, en cambio, cuando los pies son completos y perfectos” (Agostinho, 1988b, livro IV: 28).

¹⁷¹ “Musica est scientia bene modulandi” (Agostinho, 1988b, livro I: 2).

¹⁷² Infelizmente, está perdida a parte da obra de Agostinho que discorre sobre a melodia.

¹⁷³ Na tradução de A. Ortega: “Luego ya que debe distinguirse tambien en el lenguaje lo que la realidad distingue, saber que el primer género de unión [de pés] es lo que los gregos llamam *ritmo*, y al segundo *metro*. Por su parte, en latín podrían denominarse *numerus* (número) lo uno, lo otro *mensio* o *mensura* (medida). Pero como estas palabras tienen entre nosotros un sentido muy amplio y hemos de evitar hablar de manera equívoca, preferimos emplear términos griegos” (Agostinho, 1988b, livro III: 2).

¹⁷⁴ Na tradução de A. Ortega: “Efectivamente, cuando se desarrolla una serie en pies fijos y se nota el fallo, si se combinan pies diferentes, esa serie se llama correctamente *ritmo*, es decir, *numerus*. Pero como ese mismo rodar de pies no tiene límite y no se ha fijado en qué pie debe resaltar un fin, a causa de que falta la medida de la serie continua, no se permitió que se llamara *metro*. El metro, pues, comprende dos cosas: efectivamente, por un lado, *corre* sobre pies fijos y se *detiene* em um límite fijo. Así, no sólo es metro por su final claro, sino también ritmo por la combinación regular de pies. Por tal razón, todo metro es ritmo, pero no todo ritmo es también un metro” (Agostinho, 1988b, livro III: 2).

sequencial de sílabas longas e curtas (como o jâmbico ou o trocaico, por exemplo). O verso, portanto, consiste de dois membros ou partes, unidos em um período de proporções bem definidas. Agostinho termina a sua definição da seguinte forma:

Os três [*ritmo*, *metro* e *verso*] se distinguem de maneira que todo metro [poético] é também um ritmo, não que todo ritmo, por sua vez, também é um metro. Do mesmo modo, todo verso é também um metro, mas não todo metro é um verso. Todo verso, portanto, é um ritmo e um metro. Porque, segundo penso (...) se trata de algo lógico.¹⁷⁵

Dos pensadores da era moderna nos interessa principalmente a noção de tempo de Isaac Newton, de Gottfried W. Leibniz e de Emmanuel Kant.

Com sua interpretação mecanicista da natureza, a revolução científica, já no século XIX, tinha deixado impactos que se fizeram sentir em todas as esferas da vida social. Segundo Richard Popkin (1996), a tese mecanicista consiste na matematização da natureza e já se encontra implícita nas descobertas de Kepler e Galileu, ainda no Renascimento. De 1625 em diante, a tese mecanicista foi defendida pelo padre francês Mersenne, também membro da Sociedade para o Progresso da Ciência, que combateu os alquimistas, a numerologia e outras tendências místicas. Enquanto isso, Descartes desenvolveu “uma nova metafísica para justificar a interpretação da natureza como uma vasta máquina em que todas as partes integrantes, inclusive os organismos biológicos, são máquinas menores, e Hobbes estendeu a tese mecanicista ao homem e à sociedade” (Popkin, 1996, p.52-3; na trad. de Maria C. S. Lopes).

Para John Henry, “a publicação dos *Principia mathematica* de Newton (1687) assinala o auge da tendência à matematização da filosofia natural iniciada no século XVI” (Henry, 1998, p.33; na trad. de Maria de A. Borges), e Alfred Crosby vê uma ruptura expressiva entre a concepção predominantemente qualitativa de Platão e Aristóteles e a quantitativa da era moderna:

Os textos de Platão e Aristóteles celebram uma abordagem *não*-metrológica, ou até *antimetrológica*, e têm a vantagem adicional de ser representativos do apogeu do modo de pensar de nossos ancestrais (...) Aristóteles (...) considerava a descrição e a análise mais úteis em termos qualitativos do que em termos quantitativos (...) [enquanto] nós, com poucas exceções, abraçamos o pressuposto de que a matemática e o mundo material têm uma relação íntima e imediata (Crosby, 1999, p. 25-7; na trad. de V. Ribeiro).

¹⁷⁵ Na tradução de A. Ortega: “Los tres se distinguen, de manera que todo metro es también un ritmo, no que todo ritmo sea a su vez un metro. De igual modo, que todo verso es también un metro, no que todo metro sea también un verso. Por tanto, todo verso es un ritmo y un metro. Porque, según pienso (...) se trata de algo lógico” (Agostinho, 1988b, livro III:4).

Para Newton, o descobridor das leis da mecânica que levam seu nome, o tempo e o espaço são entidades absolutas, reais como os próprios objetos físicos: “O tempo absoluto, verdadeiro e matemático, por si só e por sua própria natureza, flui uniformemente, sem relação com qualquer coisa externa” (Newton apud Crosby, 1999, p.97; na trad. de V. Ribeiro). Tal como o tique-taque do relógio mecânico, um instante conduz invariavelmente a outro. Em suma, predominou nas ciências naturais a concepção newtoniana do mundo, principalmente por ela possibilitar o enquadramento de um objeto ou fenômeno no tempo e no espaço, independentemente do observador e seu ponto de observação.

Leibniz, contudo, refuta a concepção newtoniana, desencadeando uma querela que entrou para a história e que nos revela outra vez duas acepções distintas de tempo. Ao defender uma noção de tempo fundamentalmente dinâmica e vitalista, Leibniz rompeu com a filosofia mecanicista newtoniana. Não existe, para Leibniz, um “fluxo” de tempo. Tempo e espaço não são entidades reais e sim construções mentais que descrevem *a relação* entre eventos (no tempo) e coisas (no espaço). Sendo assim, o espaço representa a ordem dos objetos físicos que existem simultaneamente, enquanto o tempo representa a ordem das transformações contínuas que nele ocorrem ou que podem ainda ocorrer.

A filosofia do tempo elaborada por Leibniz precisa ser encarada contextualmente e em articulação com os conceitos de mônada, de *vis viva* (que abordaremos em outro momento) e, em particular, com a “teoria das pequenas percepções”, que consideramos especialmente apropriada para se adaptar à nossa teoria de interpretação do tempo musical. Prosseguimos com um trecho de uma das obras mais notáveis de Leibniz, intitulada *Novos ensaios para o entendimento humano* [1765]:

Para melhor fundamentar a teoria das pequenas percepções que não sabemos distinguir em meio à grande quantidade delas, costumo empregar o exemplo da impressão que nos causa o bramido do mar quando estamos na praia. Para ouvir este ruído tal como ele realmente se produz, é necessário que ouçamos cada manifestação particular que compõe este todo, isto é, o ruído de cada onda em separado (...) Devido às suas conseqüências, tais percepções mínimas são mais eficazes do que se pensa. É delas que parte esse peculiar *je ne sais quoi*, os gostos particulares, as qualidades imaginárias características dos sentidos, que são distintas no conjunto, porém confusas em suas partes, assim como a infinidade de impressões peculiares que os corpos ao nosso redor produzem em nós (...) Pode-se até dizer que, em conseqüência dessas pequenas percepções, o presente está prenhe do futuro e carregado do passado e que tudo está perfeitamente

engendrado (*sympnoia panta*), como disse Hipócrates (...) Ora, essas percepções até nos fornecem, se for preciso, os meios para reencontrar aquela lembrança (...) na memória.¹⁷⁶

Com a metáfora das incontáveis percepções minúsculas, contidas no bramido do mar, Leibniz nos fornece um modelo que se adapta muito bem não somente ao intérprete como também à música em geral. Não sendo possível detectar e identificar separadamente cada detalhe de nossas percepções – esse é precisamente o objetivo da ciência – apenas nos é permitido apreender a totalidade da realidade por aproximação. Em música, portanto, quanto mais apurada for a sensibilidade dos nossos sentidos, mais apreendemos do mundo e, por conseguinte, também da música.

Leibniz, portanto, intuiu um mundo que vai além da sua engrenagem puramente mecânica. Considerando a força (ou energia) um elemento-chave que confere dinâmica e sentido às leis de Newton, Leibniz o chamou de *vis viva* (energia ativa ou força motriz) – um princípio que pode ser resumido no axioma segundo o qual a essência de um corpo está na sua força ou energia ativa e não meramente na sua extensão quantificada (Henry, 1998, p.73-4). Aplicando-se a noção de *vis viva* à música, o tempo emerge como elemento primário, através do qual o som musical com todos os seus componentes recebe, em primeiro plano, “vida”, isto é, movimento, coesão e sentido.

Kant, por sua vez, distancia-se tanto dos empiristas ingleses quanto dos metafísicos do continente. Ora refutando, ora concordando com os seus interlocutores Hume e Leibniz, Kant, em sua *Crítica da razão pura* (1787), discorre também sobre o tempo. Sendo, por um lado, “uma forma pura da intuição sensível [*reine Anschauung*]”, “o tempo não é um conceito discursivo ou, como se diz, um conceito universal, mas uma forma pura da intuição sensível”. Ocorre que “o tempo não é um conceito empírico que derive de uma experiência qualquer”. Em suma, “tempos diferentes são apenas partes de um mesmo tempo”, postula Kant (2001b, p.70-1, na trad. de M. P. dos Santos e A. F. Morujão).

¹⁷⁶ “Und um die Lehre von den kleinen Perceptionen, die wir nur in der Menge nicht unterscheiden können, weiter zu begründen, pflege ich mich des Beispiels vom Getöse oder Geräusch des Meeres zu bedienen, von dem man getroffen wird, wenn man am Ufer steht. Um dieses Geräusch so zu hören, wie man es in der Tat hört, muss man offenbar die Teilgeräusche hören, die dieses Ganze zusammensetzen, d. h. die Geräusche jeder einzelnen Welle (...) Solche kleine Perceptionen sind also durch ihre Folgen von grösserer Wirksamkeit, als man denkt. Auf ihnen beruht das eigentümliche *je ne sais quoi*, die eigentümlichsten Geschmacksrichtungen, die eigentümlich bildhaften Sinnesqualitäten, in den Teilen aber verworren sind, ebenso die eigentümlichen, eine Unendlichkeit in sich bergenden Eindrücke, die die Körper unserer Umgebung auf uns machen (...) Man kann sogar sagen, dass infolge dieser kleinen Perceptionen die Gegenwart mit der Zukunft schwanger geht und mit der Vergangenheit beladen ist, dass alles sich zum Ganzen webt (*sympnoia panta*), wie Hippokrates sagte (...) Ja, diese Perceptionen geben sogar das Mittel in die Hand (...) jene Erinnerung nötigenfalls wiederzuentdecken” (Leibniz, 1967, p.124-6).

Para Kant, o tempo pertence, juntamente com o espaço e a lei de causa e efeito, às categorias *a priori* do conhecimento. Estas categorias constituem o fundamento para que o conhecimento, através da nossa cognição, possa ser organizado discursivamente: “O tempo não é mais do que a forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e do nosso estado interior (...) O tempo é a condição formal *a priori* de todos os fenômenos em geral” (Kant, 2001b, p.73, na trad. de M. P. dos Santos e A. F. Morujão). E, sobre os conceitos de movimento e de mudança ou de transformação, acrescenta:

Se esta representação [do tempo] não fosse intuição (interna) *a priori*, nenhum conceito, fosse ele qual fosse, permitiria tornar inteligível a possibilidade de uma mudança, isto é, a possibilidade de uma ligação de predicados contraditoriamente opostos num só e mesmo objeto (por exemplo, a existência de uma coisa num lugar e a não existência dessa mesma coisa no mesmo lugar) (Kant, 2001b, p.72, na trad. de M. P. dos Santos e A. F. Morujão).

Sendo assim, “o tempo não é algo que exista em si mesmo ou que seja inerente às coisas como uma determinação objetiva e que, por conseguinte, subsista quando se abstrai de todas as condições subjetivas da intuição das coisas” (Kant, 2001b, p.72, na trad. de M. P. dos Santos e A. F. Morujão).

O tempo é, pois, simplesmente, uma condição subjetiva da nossa (humana) intuição (porque é sempre sensível, isto é, na medida em que somos afetados pelos objetos) e não é nada em si, fora do sujeito. Contudo, não é menos necessariamente objetivo em relação a todos os fenômenos e, portanto, a todas as coisas que se possam apresentar a nós na experiência (...) As nossas afirmações ensinam, pois, a *realidade empírica* do tempo, isto é, a sua validade objetiva em relação a todos os objetos que possam apresentar-se aos nossos sentidos (Kant, 2001b, p.74, na trad. de M. P. dos Santos e A. F. Morujão).

Respondendo ainda a Leibniz, Kant acrescenta:

Ora as mudanças só no tempo são possíveis; por conseguinte, o tempo é (...) algo real, a saber, a forma real da intuição interna; tem pois realidade subjetiva, relativamente à experiência interna (...) Não deve ser, portanto, encarado realmente como objeto, mas apenas como modo de representação de mim mesmo como objeto (...) Subsiste, pois, a realidade empírica do tempo como condição de todas as nossas experiências. Só a realidade absoluta lhe não pode ser concedida, como acima referimos (Kant, 2001b, p.75-6, na trad. de M. P. dos Santos e A. F. Morujão).

No entanto – importante ressaltar – Kant atribui ao tempo também um aspecto objetivo que permite a sua mensuração. Parecendo fazer uma concessão tanto a Newton quanto a Leibniz, Kant faz uma distinção entre a representação de tempo dos “físicos matemáticos”, que “têm de aceitar dois não-seres eternos e infinitos, existindo por si mesmo (o espaço e o tempo), que existem (sem serem, contudo, algo de real), somente para abranger em si tudo o que é real”; e os “físicos metafísicos”, para quem espaço e tempo representam “relações dos

fenômenos (relações de justaposição e de sucessão) abstraídas da experiência (embora confusamente representadas nessa abstração)” (Kant, 2001b, p.77, na trad. de M. P. dos Santos e A. F. Morujão). Contabilizando as vantagens e as desvantagens de cada posição, Kant conclui:

Os que adotaram o primeiro partido têm a grande vantagem de deixar o campo dos fenômenos aberto às proposições matemáticas. Em contrapartida, ficam muito embaraçados por essas mesmas condições, quando o entendimento pretende sair fora desse campo. Os segundos, em relação a este último ponto, é certo que têm a vantagem de não serem impedidos pelas representações de espaço e de tempo, quando queiram ajuizar dos objetos, não como fenômenos, mas apenas na sua relação ao entendimento. Não podem, contudo, nem assinalar o fundamento da possibilidade de conhecimentos matemáticos a priori, já que lhes falta uma intuição a priori verdadeira e objetivamente válida, nem estabelecer o acordo necessário entre as proposições da experiência e essas afirmações (Kant, 2001b, p.77-8, na trad. de M. P. dos Santos e A. F. Morujão).

Ao concluir a investigação de Kant sobre o tempo, faremos de suas palavras as nossas: “Em nossa teoria sobre a verdadeira constituição dessas duas formas originárias da sensibilidade, ambas as dificuldades são remediadas” (Kant, 2001b, p.78, na trad. de M. P. dos Santos e A. F. Morujão). Que conclusão tirar, portanto, da nossa investigação sobre as diferentes concepções de tempo? Onde se situa o músico-intérprete? No lado dos “físicos matemáticos” ou no dos “físicos metafísicos” da natureza?

A nossa investigação sobre a natureza do tempo na filosofia mostrou que a distinção de Agostinho entre um tempo mensural, e outro, de caráter subjetivo e psicológico, embasado na percepção sensível do indivíduo, prevaleceu sobre os debates que lhe sucederam. De qualquer forma, questões da métrica musical, dos modos rítmicos e as diferentes concepções de tempo se refletiram também na prática musical interpretativa. É preciso, entretanto, manter-se à distância das posições dogmáticas. Por isto, retornemos à sábia máxima de Agostinho, posta no início desta seção, modificando-a, contudo, ligeiramente, ao estendê-la a todos os sentidos envolvidos na prática interpretativa da música: “Os sentidos por mensageiro, por guia a razão”. Desse modo, pretendemos evitar tanto o mecanicismo radical quanto o relativismo de uma subjetividade exacerbada. Falando-se em termos de tradição vienense, o ideal seria que o músico-intérprete abraçasse, diante do fenômeno sonoro, tanto a postura artística de um “metafísico da natureza” como a científica de um “investigador matemático”, implacável na análise da composição que pretende reproduzir.

Por conseguinte, os estilos de interpretação de Toscanini e de Furtwängler, analisados na seção anterior sob o viés das noções de quironomia e da *mimesis*, agora são investigados sob

o aspecto da percepção temporal do músico-intérprete (também *timing* ou *Zeitgefühl*). Nesta tarefa, distinguimos basicamente dois modos de interpretar o tempo musical: a) o tempo musical como fenômeno quantitativo (e, portanto, emanente), e b) o tempo musical como fenômeno qualitativo (e imanente) da interpretação.

3.4.2 O tempo musical como fenômeno quantitativo

Simbolizado pela imagem de uma flecha, o tempo é percebido, em primeiro plano, como fenômeno de fluxo contínuo e regular. A sensação é de movimento, composto por instantes contíguos que se sucedem infinitamente. Segundo essa acepção, basicamente aristotélica, não pode existir um tempo “presente” sem que haja um “antes” e um “depois” (Ferrater-Mora, 1991, verbete *tempo*):



Fig. 6. Representação gráfica da flecha de tempo unidirecional e linear.

Sendo assim, surge um paradoxo, pois “eventos” não se “movem”, podendo apenas existir em sucessão. Já o “movimento” existe apenas para “coisas”, situadas no espaço. Destarte, o uso de metáforas como a da flecha em movimento, ou de indagações semânticas da linguagem pode nos confundir em nossa tentativa de elucidar o fenômeno do tempo musical (como, por exemplo: o que exatamente “se move”, o objeto, a música ou o tempo?, e: quanto tempo dura o presente?). Analisando-se o problema do tempo a partir da linguagem, seria mais correto afirmar que “os eventos acontecem no tempo e que as coisas se movimentam no espaço”. Deste modo, percebemos, por meio dos sentidos, que as coisas se transformam, enquanto a nossa consciência tem a impressão de que o tempo é uma espécie de fluxo (Edwards, 1972, verbete *time, consciousness of*).

Sendo assim, a imagem da flecha ilustra bem sensações como direção e linearidade do tempo, ao passo que falha na representação da sucessão de eventos. Para complementar a representação, coloquemos agora, em adição à flecha, um código de barras. Embora se trate, por sua onipresença no cotidiano das sociedades contemporâneas, de uma imagem banal e desgastada, o código de barras representa bem a relação abstrata e mensural que permeia as relações do mundo de trabalho, da tecnologia da informação, da mercadoria e da produção industrial em larga escala. Com efeito, ainda que não exista nenhuma ligação direta com o

tempo em si, a imagem do código de barras nos ajuda a estabelecer uma analogia capaz de ilustrar melhor as propriedades do tempo mecânico-quantitativo:

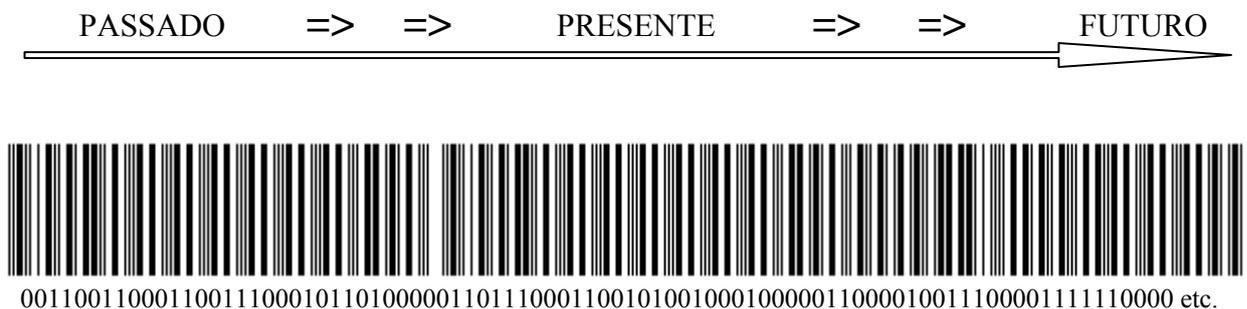


Fig.7. Modelo de tempo quantitativo emanante em analogia com o código de barras, que simboliza determinados instantes do tempo em sucessão de quantidades com a sua relação numérica em código binário.

Em princípio, qualquer dos traços verticais do código pode representar um ponto no presente, no passado ou no futuro. A espessura variável das barras representa o grau de um determinado evento (ou registro deste), podendo-se tratar, hipoteticamente, de uma percepção, de uma investigação científica ou mesmo de uma reprodução musical. Os eventos mais bem percebidos, documentados ou nítidos estariam representados com uma barra de espessura maior. Por conseguinte, o barramento de traçados mais finos representaria eventos ou percepções proporcionalmente menores, enquanto os espaços em branco entre as respectivas barras representariam eventos não captados ou registrados pela investigação mensural científica ou pela percepção do músico-intérprete.

Com efeito, a idéia de medição está invariavelmente associada à quantificação *de algo* e, no caso do tempo, precisamente, à duração ou à velocidade. Hoje em dia, a ciência de mensuração (ou metrologia) é capaz de medir unidades de tempo que podem variar de um extremo a outro, como, por exemplo, de frações minúsculas e imperceptíveis aos nossos sentidos (como as fracções de nano, femto ou attossegundos da física subatômica), a períodos extremamente longos e remotos (como na paleontologia ou na astrofísica). Por ser este modelo tão presente e importante para as ciências empírico-naturais, damos-lhe a denominação de “modelo quantitativo de tempo”.

Da analogia com o código de barras surge também a idéia de “fatiamento”, “desmembramento” ou “fracionamento”. Aplicada à memória do som musical, remete à medição e à edição do som nos modernos estúdios digitais de gravação, onde as amplitudes sonoras são representadas gráfica e bidimensionalmente em monitores para depois serem

“editadas”, isto é, manipuladas e “cortadas” digitalmente, como ocorreria, por assim dizer, com um salame na fatiadora.

Nesse modelo também não existe a noção de simultaneidade ou de concomitância de eventos nem de percepções e, se ela for admitida, escaparia da medição. Assim, por exemplo, acontece com a história e a historiografia tradicionais e positivistas, que são pensadas de maneira linear. Na área de música, a leitura *prima vista* também procede de modo linear – por isso, ela deve, de preferência, ser evitada no momento da reprodução musical. Em suma, Adorno rejeitaria o modelo de percepção emanente e quantitativo do tempo porque tal modelo representa a razão instrumental do “mundo administrado”, expressa nas idéias da (efi)ciência técnica, da reprodutibilidade industrial e no consumo como fetiche das massas.

Aplicado à música, representa o aspecto mensural e primordialmente quantitativo que contempla a sucessão temporal e que está associado ao tique-taque do relógio e ao pêndulo do metrônomo mecânico. Por essa razão lhe atribuímos, para fins de análise, um caráter emanente, objetivo e quantitativo.

A aceção quantitativa e linear da percepção do tempo corresponderia, *grosso modo*, ao estilo de interpretação do regente Toscanini. Se este for o modelo adotado pelo intérprete de forma preponderante, a reprodução pode ficar comprometida, pois, limitado mecanicamente o nosso argumento ao instante interpretativo, faltaria ao intérprete uma visão mais ampla do que está sendo apresentado musicalmente e o resultado careceria facilmente de coesão e de sentido. Em suma, como na filosofia mecanicista, tudo funcionaria como uma grande engrenagem.

Ao estar o seu trabalho inteiramente focalizado na identidade e na sucessão e não na relação dialética de suas partes não-idênticas, faltaria ao músico-intérprete ou regente uma visão (isto é, a faculdade de percepção) mais ampla daquilo que acontece ao seu redor. Nesse sentido, identificamos em Toscanini momentos delicados, principalmente quando observados sob o viés de intento e de gesto que assinalam as entradas da orquestra ou de um determinado naipe. Percebemos como estes sinais chegam imperceptivelmente tarde, beirando, perigosamente, o atraso, o que cria, por vezes, situações embaraçosas que, a rigor, justificam as críticas feitas por Adorno em vários fragmentos da sua teoria. Nesses casos, a aceção mecânica do fenômeno do tempo musical faria o músico-intérprete enxergar somente os eventos “positivos” imediatos ou mais próximos, isto é, os instantes que diretamente antecedem ou sucedem ao presente, não permitindo ao músico-intérprete uma visão mais

abrangente para “perceber” ou “intuir” determinados eventos mais distantes da obra que estiver sendo interpretada ou reproduzida.

3.4.3 O tempo musical como fenômeno qualitativo

Nessa concepção de tempo musical, o que há é um princípio dinâmico-vitalista, cujo objetivo mais importante não consiste em lograr medidas positivas ou absolutas e sim em fazer com que as relações e proporções de todos os componentes da interpretação estejam adequadas segundo “o mapa” da partitura que representa a “idéia original” da composição a ser reproduzida. Nesta tarefa, o intérprete deve proceder de forma coerente e sustentável (isto é, de forma pragmática, não imediatista). A este modelo temporal chamaremos precisamente de qualitativo, por representar uma noção interiorizada de tempo que depende da percepção e da experiência do intérprete no trato com a obra musical. A concepção acima também pode ser representada graficamente:

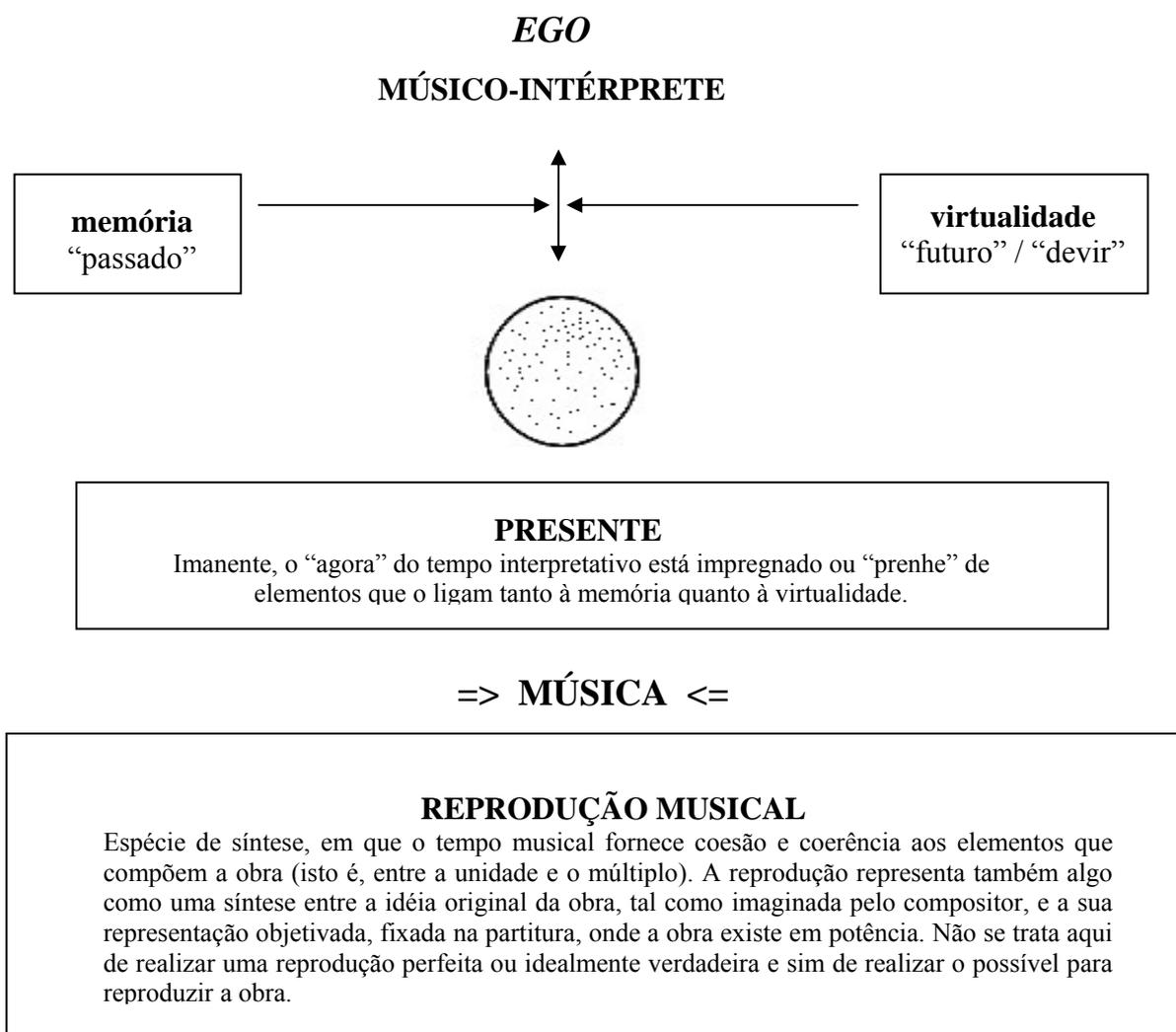


Fig. 8. Modelo do tempo qualitativo imanente.

No centro da ilustração vemos representado – como através de uma lupa de aumento – o “agora” do tempo imanente. Na relação perceptiva do sujeito (*Ego*, eu) para com o “agora” do tempo da música a ser executada é que, semelhantemente à “teoria das pequenas percepções” de Leibniz, vemos uma afluência de inúmeros elementos simultâneos e concomitantes. Nesse modelo, o presente não é percebido como uma sucessão de frações contíguas, nem há uma associação ao pêndulo do relógio ou ao tique-taque do metrônomo. Existe sim uma sensação de adensamento, de uma multiplicidade de eventos, ligados tanto à memória quanto ao devir (vide Agostinho e Leibniz). Mais ainda: sendo uma qualidade peculiar da prática musical, o presente “conecta” por assim dizer, as suas extremidades, isto é, a memória e o devir, sob pena de a música não fazer sentido algum caso o intérprete pretenda meramente “executar” o que está escrito (como o desejaram Mahler e Stravinsky). Com efeito, o presente como ponto imanente do tempo pode ser associado a uma espécie de “flutuação primordial”, plano em que são conjugados os elementos expressivos da música, como a densidade (harmonia), a tessitura (timbre) e a intensidade (dinâmica). O tempo imanente, portanto, criando unidade, está para a coesão musical como as ondas para o bramido do mar.

Durante o processo interpretativo, o músico-intérprete vincula rigorosamente ao tempo os sinais gráficos da composição, representados na notação musical de modo espacial e sucessivo, achando-se cada um deles “carregado” ou “preenche” de traços memoriais daqueles que o antecederam e dos que o sucederão. Cabe aqui uma observação: nesse processo, a noção de “devir” não deve ser confundida com a previsibilidade ou probabilidade calculada.

Para encontrar o tempo e o metro correto de um determinado movimento, período ou frase, o intérprete depende da compreensão do *melos* da composição que estiver interpretando (e assim sustenta Wagner). A compreensão, por sua vez, é constituída de um processo bipolar e depende tanto do dom de intuir (uma faculdade *a priori*) quanto da cognição que, a partir dos dados da experiência sensível, organiza o conhecimento (uma faculdade *a posteriori*: vide Agostinho e Kant).

Permitindo-se ao intérprete uma noção de simultaneidade de eventos temporais concomitantes, que, juntos, participam de um mesmo tempo “cósmico”, permite-se também a noção de movimento musical no espaço. Seguimos, portanto, com relação à música, o axioma de Kant segundo o qual “o tempo está dentro de mim e fora de mim está o espaço”.

Pode-se chamar a este modelo de qualitativo, porque sua função é atribuir a cada elemento ou evento musical o seu merecido valor como um todo. A dinâmica, como

elemento fundamental da expressão musical, é um conceito qualitativo cuja função vital lembra o conceito de *vis viva* de Leibniz. Em suma, a acepção qualitativa de tempo corresponde mais ao estilo introvertido de Furtwängler, não porque ele seja necessariamente “o melhor” regente e sim porque ele soube fazer uso desse princípio em suas interpretações. Destarte, Furtwängler confirma o aforismo de Adorno, segundo o qual “raramente os grandes regentes são também os ‘mais precisos’” (TRM, p.152).

* * *

De modo algum pretendíamos elucidar o enigma do tempo como uma dimensão ontológica ou cósmica e sim desenvolver uma percepção de tempo que aponte uma aplicação direta para a prática interpretativa.

No começo de qualquer interpretação musical está a escolha da medida justa (ou adequada) de tempo. Tempo e métrica formam para a tradição musical clássico-romântica de língua alemã uma parte indissociável do *melos*. Por conseguinte, o tempo constitui para o músico-intérprete algo equivalente ao que o espaço representa para o pintor, ou a matéria-prima para o escultor.

Em sua prática interpretativa, o músico precisa distinguir entre: a) o tempo como dimensão física e mensural, e b) o tempo como fenômeno imanente à prática musical interpretativa. Cada acepção parte de um princípio distinto, sendo um quantitativo, e o outro, qualitativo. De certa forma, ambas as concepções já estavam implícitas nas reflexões de Agostinho.

Ainda assim, tais acepções não são necessariamente excludentes. Kant atribui a cada princípio uma finalidade distinta, empírica num caso (ou seja, *a posteriori*), intuída no outro (isto é, *a priori*). A rigor, ambos os princípios estão presentes na música, a saber: a) no aspecto efêmero do som e do movimento (como acontece no tique-taque do pêndulo) e b) no aspecto flutuante do tempo imanente, impregnado por passado e futuro. Ali, a dialética combinatória da música se realiza em contrastes, quer através de modificações temporais em duração, metro e velocidade, quer através de modificações no espaço, isto é, no ritmo, altura, timbre e movimento.

Como categorias relativas, tempo e espaço existem, basicamente, por relação e não absolutamente (por si só). Nesse ponto, convém lembrar a premissa de Leibniz: o que importa não é a extensão de um corpo, mas a sua força ou energia inerente (*vis viva*) que, na música, se mostra na conjunção dos elementos dinâmica, expressão e tempo. Contudo, apesar

de a dinâmica ser um conceito originalmente qualitativo, há uma tendência a quantificá-la numericamente em decibéis (vide, por exemplo, as análises computadorizadas da musicologia empírica, na música eletrônica, nas interfaces *midi* etc.). Ainda assim, continua difícil imaginar que uma máquina seja capaz de colocar em prática conceitos de fundo estético criando proporções de timbre por meio da noção qualitativa de caracteres não-quantificáveis da música, dos quais, em princípio, temos apenas conceitos vagos. Essas indicações, em geral termos italianos (como *alla marcia*, *allegro*, *andante*), podem de fato não ser muito precisas e dar margem a resultados discutíveis, mas, por outro lado, se revelam como mais ricas em significados (Grove, 2002, v.25, p.274).

Apesar de Adorno rejeitar a visão mecânica e matemática do tempo musical, admite, em sua *Filosofia da nova música*, que “é possível ser métrico sem ser metronômico”, pois “em instantes plenos de felicidade” pode surgir “uma idéia sinfônica de unidade temporal” que torne possível uma conciliação entre “o tempo ‘matemático’, reconhecido em sua objetividade *quase*-espacial, e o tempo subjetivo da experiência humana”.¹⁷⁷

Com efeito, no centro da noção qualitativa e “flutuante” do tempo atua o princípio dinâmico. De caráter qualitativo, representa o modelo que nos parece mais apropriado para que o intérprete encontre “o tesouro”, isto é, a essência, a mensagem ou “verdade” central da obra que deseja reproduzir. Entendemos, portanto, que a reprodução musical há de ser realizada no “campo de força”, isto é, no princípio dialético da reprodução musical de uma obra. Este campo é constituído pelas diferentes categorias (de composição e de interpretação musical). Estas categorias descrevem as manifestações musicais por meio de contrastes, formas, *mimesis* e racionalidade, mas também por meio da intensidade e da velocidade, através das propriedades quantitativas e qualitativas do som musical, nas quais o elemento dinâmico-expressivo atua como uma espécie de “combustível”, gerando a sinergia necessária para a reprodução da obra. Isso nos leva a sustentar que ambas as acepções de tempo sejam no fundo apenas manifestações fenomênicas diferentes, mas procedentes de um mesmo princípio universal.

¹⁷⁷ “Zur Theorie des Tempos des Ganzen die symphonische Idee des Einstandes der Zeit. Das Tempo ist das beste, das dieser Idee am besten dient (...) dass die ‘mathematische’ und in ihrer Objektivität anerkannte, quasi-räumliche Zeit tendenziell mit der subjektiven Erfahrungszeit zusammenfällt im glücklichen Einstand des Augenblicks” (TRM, p.134 e p.355, nota 139; vide também: GS, v.12, p.180-1).

3.5 Os três elementos do texto musical

Nos fragmentos que compõem o material da teoria da reprodução musical, Adorno chegou a esboçar mais detalhadamente três elementos que denominou de: o mensural, o neumático e o idiomático. O elemento mensural abrange todas as informações que um texto pode fornecer de maneira clara e unívoca. O neumático está representado pelo elemento mímico e mimético-gestual da música, perpetuado na notação através dos traçados da imagem do texto. De caráter rudimentar e intuitivo, fornece as indicações para a propulsão mimético-gestual, a “força” ou “energia” indispensável para que o texto se “anime” e se transforme novamente em música (isto é, mais do que simplesmente em “som”). O elemento idiomático, por sua vez, representa a linguagem ou idioma que, no caso específico de Adorno, é representado pelo idioma clássico-romântico da cultura musical alemã, em particular pelo repertório dos compositores da chamada Segunda Escola de Viena e de seus desdobramentos na primeira e em parte da segunda metade do século XX. O idiomático é um elemento fundamental que confere à música *caráter* e *sentido*. Embora seja plenamente representado na prática interpretativa, o elemento idiomático é difícil de ser captado e mesmo absorvido pela notação musical. Contudo, de forma muito rudimentar está presente nos traços dos neumas (daí o nome de “neumático”) e na imagem do texto como um todo. Em razão disso, é sempre preferível consultar documentos e até rascunhos originais, autografados pelo compositor.

Depois da apresentação dos três elementos, Adorno acrescentou outra proposição importante para a sua teoria: “O tema deste trabalho é, na verdade, a [relação] dialética desses elementos”.¹⁷⁸ E, em outro fragmento, complementou: “O problema da interpretação está na relação [dialética] entre esses elementos”.¹⁷⁹

Para demonstrar o alto grau de entrelaçamento que cada elemento ocupa individualmente no momento da reprodução, Adorno anotou: “O neumático existe apenas na medida em que o idiomático possui validade”.¹⁸⁰ Em outro fragmento, esclarece: “O mensural é o *meio* através do qual o idiomático se transforma em neumático [isto é, em notação musical]”.¹⁸¹ Cabe observar que Adorno emprega aqui o termo germânico de raiz latina *Medium* para indicar o meio ou instrumento que permite a realização de algo. Por isso, assinala, em outro fragmento: “A aparência do texto musical como fetiche deve ser evitada. Naturalmente, não é tarefa da

¹⁷⁸ “Thema der Arbeit ist eigentlich die Dialektik der Elemente” (TRM, p.88).

¹⁷⁹ “Das Problem der Interpretation wird vorgezeichnet vom Verhältnis dieser Elemente” (TRM, p.321).

¹⁸⁰ “(...) das neumische nur soweit existiert wie das idiomatische gilt” (TRM, p.89).

¹⁸¹ “Das Mensurale ist das *Medium*, in dem das Idiomatische ins Neumische übergeht” (TRM, p.94).

interpretação a fidelidade ao texto em si, mas sim a representação ‘da obra’, isto é, da música que lhe serviu de modelo”.¹⁸²

Com relação à função que os três elementos ocupam no processo interpretativo, explica Adorno: “Como a história objetiva, assim também a experiência do intérprete o conduz sempre do elemento idiomático para o neumático através do elemento mensural, sendo particularmente ruim aquela interpretação que pare ou se detenha no [elemento] idiomático ou no mensural”.¹⁸³ A reprodução musical, portanto, é constituída, basicamente, por um processo cujos elementos estão em constante movimento de devir. Por conseguinte, o músico-intérprete precisa manter o equilíbrio entre as três categorias isoladas individualmente apenas para fins de teoria e de análise, a fim de buscar o entendimento, ou seja, a compreensão da obra que pretende reproduzir.

3.5.1 O elemento neumático¹⁸⁴

Já tendo examinado a importância da neumização para o desenvolvimento da notação musical, analisemos agora esse elemento mais detalhadamente como categoria de leitura, focalizando, em particular, o processo de transformação dos neumas grafados direta e novamente em “música”.

Com efeito, o elemento neumático abarca o aspecto mímico, mimético e gestual da interpretação, ou seja, “o elemento *estrutural* a ser interpolado a partir dos sinais”¹⁸⁵ (grifo meu). Historicamente, vimos que a mimese é um impulso bastante elementar e primitivo, presente em toda a natureza. No caso da reprodução musical, trata-se de uma dupla mimese, ou seja, de um processo que imita o som em dois sentidos e que procede em dois passos: “congelando” o som graficamente em notação e “descongelando-o” novamente em som. A

¹⁸² “Es muss der Anschein eines Fetischismus des musikalischen Textes vermieden werden. Aufgabe der Interpretation ist natürlich nicht die Treue zum Text *an sich*, sondern die Darstellung ‘des Werkes’, d. h. der Musik, für die der Text entsteht” (TRM, p.89).

¹⁸³ “Wie die objektive Geschichte des Werkes nämlich so führt die Erfahrung des individuellen Interpreteten stets vom idiomatischen Element durchs mensurale zum neumischen, und schlecht ist sowohl die, welche beim idiomatischen wie beim mensuralen stehenbleibt” (TRM, p. 89).

¹⁸⁴ Adorno usa os substantivos *das Neumische* e *das Neumatische*, o que corresponde, em tradução literal para o português, *neumico*, palavra que, entretanto, não consta do léxico brasileiro. O termo correto adotado é *neumático* (cf. Houaiss, 2001).

¹⁸⁵ “Das neumische (mimetisch-gestische), die alte Unmittelbarkeit der Interpretation” (TRM, p.321) e: “Das neumische (bisher: mimisch, mimetisch oder gestisch genannt), das aus den Zeichen zu interpolierende Strukturelle” (TRM, p.88).

O neumático, portanto, constitui, na perspectiva do músico-intérprete, um elemento que precisa ser transformado em som musical, dando-lhe novamente um sentido, um lugar e um destino.

3.5.2 O elemento mensural¹⁸⁹

O elemento mensural abrange um conjunto de sinais gráficos objetivos, regulados por uma determinada convenção de escrita e representa, em primeiro plano, algo como a matéria-prima ou vestígio histórico da obra (TRM, p.88 e p.321-2). Por essa razão, o texto é um documento que não deve sofrer alterações. A mensuração permite indicar, com certa precisão, subdivisões do som em unidades cada vez menores (frações), que variam em altura e duração. “Mensurar”, portanto, significa fixar o som segundo as suas medidas na partitura. Nisto, forma uma espécie de imagem quantitativa para a sua reprodução. Através do elemento mensural foi possível fixar o som com precisão cada vez maior.¹⁹⁰

Os elementos do som, mensuráveis cientificamente, são na realidade apenas três: altura, duração e intensidade (volume). Todos os outros elementos da reprodução musical se excluem da categoria do mensurável porque são potencialmente mais abstratos. O problema é que, na prática, a função desses elementos pode ser definida com certa clareza, mas, considerando-se que suas medidas são apenas proporcionais, a sua realização efetiva muitas vezes fica apenas na intenção do intérprete (para não dizer na intuição). Empiricamente, a intensidade pode ser mensurada em decibéis, mas ela não pode ser fixada de maneira inequívoca na partitura. Já a dinâmica demanda vários fatores para os quais também é difícil encontrar uma definição equivalente em sinais gráficos. Os sinais dinâmicos de *pp* e *ff*, por exemplo, representam apenas indicações de valor relativo. Importante é, entretanto, o músico-intérprete não perder de vista o conjunto, isto é, o organismo que “pulsa e respira” (vide a concepção de Schenker e de Schönberg). Também o “campo de força” de Adorno está nas estruturas, ou seja, nas profundezas da obra. Por isso, uma realização do simples elemento mensural tomado isoladamente, adverte Adorno com propriedade, seria inócua e não resultaria em música.

Apesar de o nome soar pretensioso, o mensural é, argumenta Adorno, um elemento impreciso porque apenas *parece* ser o elemento mais objetivo da notação. Nesse ponto,

¹⁸⁹ Em alemão *das Mensurale*.

¹⁹⁰ Para mais informações sobre a importância do processo de mensuração para a história da música ocidental, vide: Crosby, A.W., 1999, p. 137-58.

Adorno diverge de Schönberg, para quem a partitura é capaz de conter todas as informações necessárias a uma reprodução satisfatória, ao passo que, para Adorno, a notação musical não representa nada mais do que um artifício para a memória, um rascunho, uma imagem-modelo, de algo muito inferior à arte da música. Visto desta forma, o mensural nem sequer chega perto do que a música realmente é, estando a imprecisão desse elemento, assim entende Adorno, “exatamente na medida da diferença entre notação e sentido”.¹⁹¹ Ou seja, o sentido da música não pode ser encontrado num elemento só.

Nas figuras seguintes acompanharemos, passo a passo, o desenvolvimento da notação musical desde os primeiros neumas medievais até a notação mensural moderna. Na próxima imagem vemos o ponto de adequação (ou alinhamento) do neuma com o texto, elemento que, naquela época, tinha prioridade absoluta:

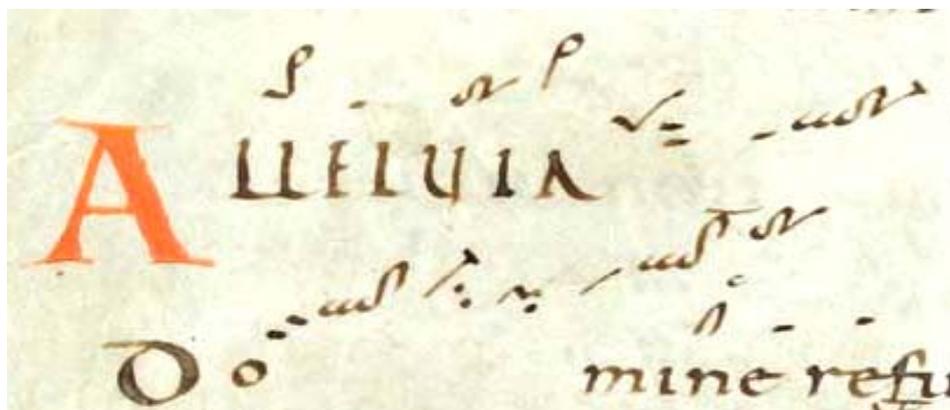


Fig. 10. Recorte do *Codex Sangallensis*, St.Gallen, Suíça, início do século X.¹⁹²

A figura seguinte mostra os neumas em notação quadrada. Os melismas já se encontram bem articulados, como podemos observar nessa escritura do século XIV, original de Jena (Alemanha central):

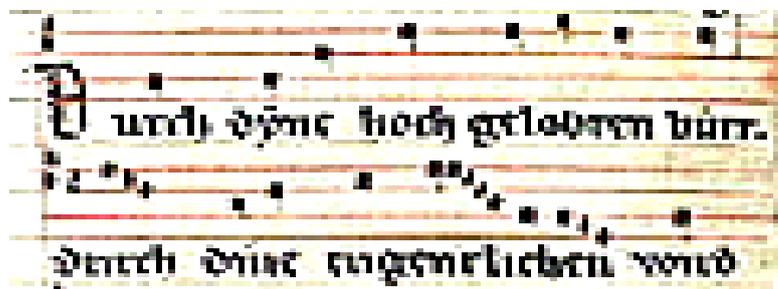


Fig. 11. Manuscrito de Jena (*Jenaer Handschrift*), século XIV.¹⁹³

¹⁹¹ “Das Mensural ist *ungenau*, d. h. reicht nicht an die Musik heran. Die musikalische Schrift ist Gedächtnisstütze. Sie trägt nicht das ganze, ist unvergleichlich viel zu undifferenziert, und dies ist ein Grundsätzliches, das auch bleibt, womöglich sich verstärkt, je feiner man notieren lernt (Beispiel der späte Webern!). Diese Ungenauigkeit ist aber genau das Mass der Differenz von Notation und Sinn” (TRM, p.122).

¹⁹² Imagem disponível em: www.wiki.commons, último acesso em dez. 2008.

Um problema da notação por neumas era que ela não estava unificada, trazendo dificuldades para a sua decodificação. Sendo assim, diferentes formas de anotar os neumas coexistiam até em regiões vizinhas.

A figura a seguir permite comparar três formas de notação neumática diferentes. Observamos também que a notação quadrada já indica com muito mais precisão a altura da voz a ser cantada:¹⁹⁴



Fig. 12. *Introitus Puer natus* (canto gregoriano), provavelmente do século XV.

Segue-se agora um exemplo de notação propriamente mensural, acrescida de sinais gráficos que indicam valores proporcionais relativos à altura e à duração. Assim, estava criado algo que a notação por neumas não era capaz de indicar graficamente, ou seja, incorporando precisamente o elemento de dimensão temporal do som:



Fig. 13. *Kyrie eleison* em notação mensural (século XVII)¹⁹⁵

A notação musical jamais poderia estar constituída apenas pelo elemento mensural, adverte Adorno com propriedade. Pelo fato de estar permeada por rudimentos neumáticos, ela é mais do que “puramente mensural”. Por essa razão, Adorno recomenda ao intérprete,

¹⁹³ Imagem disponível em: www.wiki.commons, último acesso em dez. 2008.

¹⁹⁴ Disponível em: <http://www.mittelalter-recherche.de/neumen.html>, acesso em jan. 2009.

¹⁹⁵ Imagem disponível em: www.wiki.commons, verbete *Mensuralnotation*, último acesso em jan. 2009.

sempre que possível, consultar o manuscrito original da obra. Autografado pelo compositor, o original seria preferível a uma edição *Urtext* que, enquanto registro mecanicamente impresso, pode estar comprometido por inferências de editores e revisores, entre outros. É no autógrafo do compositor que o elemento neumático invariavelmente há de transparecer, entende Adorno.¹⁹⁶ Contudo, dependendo do aspecto ou estado de preservação do documento, essa diferença pode chegar a níveis extremos, fazendo surgir outro problema, como ilustra o recorte do facsímile do autógrafo da Sonata *Hammerklavier* [*pianoforte*], de Beethoven. Vejamos como é um documento difícil de ser decifrado, podendo chegar a constituir um verdadeiro quebra-cabeça musicológico:



Fig. 14. Recorte de uma folha da *Sonata para piano n.º 32 (Hammerklavier)*, de Beethoven.¹⁹⁷

Para ilustrar as diferenças citadas por Adorno na caligrafia, veja-se um recorte do facsímile dos compassos finais do Prelúdio de *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner:

¹⁹⁶ “Die Notation ist nicht rein mensural, sondern zugleich weniger und mehr (...) Sie hat neumatische Rudimente. Daher Heranziehung nicht nur von Urtexten sondern von Autographen, in denen meist das neumische Element dem mensuralen sich einprägt” (TRM, p.122-3).

¹⁹⁷ Imagem facsímile disponível em: www.wiki.commons.

The image shows a handwritten musical score for the final measures of the prelude to Wagner's *Tristan und Isolde*. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'pp'. There are also handwritten annotations and a signature 'Luzern August 1859' at the bottom.

Fig. 15. Compassos finais da Abertura de *Tristão e Isolda* de Richard Wagner.¹⁹⁸

Como tivemos a oportunidade de observar na seqüência das figuras, o que se verifica, no desenvolvimento da notação musical ocidental, é um processo que, meticulosamente, adensa cada vez mais informações na partitura.

Um bom exemplo de notação mensural da modernidade é um recorte do *Estudo* n° 1, do húngaro György Ligeti – compositor que Adorno já estimava por seu “grande talento e sagacidade”.¹⁹⁹ Notemos as diferenças em traço e estilo da caligrafia de Beethoven, Wagner e Ligeti.

¹⁹⁸ Imagem facsímile disponível em: www.wiki.commons.

¹⁹⁹ “Der ebenso scharfsinnige wie wahrhaft originale und bedeutende ungarische Komponist György Ligeti hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß im Effekt die Extreme der absoluten Determination und des absoluten Zufalls zusammenfallen” (GS v.17, p.271).

The image displays a page of a musical score for piano, specifically a facsimile of Ligeti's 'Estudo nº 1, Désordre'. The score is written on multiple staves, with a high density of notes and rests, creating a complex and dense texture. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings like 'crescendo' and 'poco a poco' written across the staves. The overall appearance is that of a highly detailed and intricate musical composition.

Fig. 16. Recorte da edição facsímile do Estudo nº 1, *Désordre*, de Ligeti.²⁰⁰

O áudio confirma a impressão que obtemos a partir do aspecto visual da partitura da obra: o adensamento que obtemos da imagem do texto encontra a sua correspondência diretamente na sua reprodução, tornando-se, desse modo, mais nítida para nós. Para termos uma idéia da dimensão de adensamento sonoro que Ligeti cria nesta obra, basta escutá-la uma vez atentamente na interpretação do pianista Volker Banfield (CD WERGO, WER 60134-50):

- conferir o áudio de *Désordre*: Ligeti 01.²⁰¹

Resumindo: basicamente, o elemento mensural remete à racionalidade. Constituído pelas categorias mensuráveis da música – em particular, a altura, a duração (métrica) e a intensidade – os elementos mensurais, fixados na notação, ilustram melodia e ritmo de uma obra de forma mais precisa, permitem a polifonia e proporcionam, destarte, maior clareza e legibilidade para o músico-intérprete.

²⁰⁰ Ligeti, 1985, p.5.

²⁰¹ A data de gravação é desconhecida, sendo, muito provavelmente, dos anos 1990. Disponível em: http://www.sound-library.net/shop/de_DE/products/show,38537.html, último acesso em dez. 2008.

3.5.3 O elemento idiomático²⁰²

*Na arte poética, pensamento e expressão
(...) são, como corpo e alma, inseparáveis.
Johann G. Herder²⁰³*

De acordo com Adorno, o intérprete se expressa basicamente por meio dos elementos neumático e idiomático. Também a tradição faz parte desse elemento. “O idiomático é o correlato de todas as convenções das quais surge um texto, não se assemelhando com o neumático apenas externamente, mas contendo-o, de forma impura, em si mesmo”,²⁰⁴ definiu Adorno. Vinculado diretamente ao *hic et nunc* da interpretação musical, à subjetividade do intérprete e ao estrato histórico e social do compositor, o elemento idiomático é constituído pela categoria do músico-intérprete e, como tal, abrange a reprodução musical de uma composição como um todo. Para Adorno, o idioma clássico-romântico vienense (*Wiener Klassik*) constitui o mais elevado nível da criação e da expressão musical, algo como a quintessência da música ocidental, portanto. Nesse ponto, precisamente, é interessante notar que Adorno parece sim fazer uma concessão a Schenker:

Na música clássica vienense, o material não apenas compreende a tonalidade, a escala temperada, a possibilidade de modulação percorrendo o ciclo das quintas por completo, mas os inúmeros componentes idiomáticos, a linguagem musical daquela fase (...) O que Schenker chamou de *Umlinie* muito provavelmente é na verdade a quintessência daquele idioma, elevada à norma.²⁰⁵

Estritamente relacionado ao meio de execução, ou seja, ao instrumento e seu timbre, o elemento idiomático abrange também a maneira de tocar, o estilo da execução, as diferentes escolas de instrumentos e os princípios que as orientam:

O elemento idiomático varia entre diferentes compositores e ‘escolas’. É muito forte em Schubert, num sentido completamente diferente em Wagner, em Mahler e nas chamadas escolas nacionais tomam o elemento idiomático como um princípio (assim também o *jazz*) – donde resulta em grande parte, a sua vulnerabilidade. O contrário acontece com Bach, Beethoven e Schönberg, onde [esse elemento] está completamente retraído, enquanto em Haydn e Mozart ele aparece bastante sublimado. O impulso

²⁰² *Das Musiksprachliche* ou *Tonsprachliche*.

²⁰³ Herder, 1992, p.29.

²⁰⁴ “Das idiomatische Element ist der Inbegriff aller Konventionen, innerhalb deren ein Text erscheint. Es ist aber nicht dem neumischen bloss äusserlich, sondern enthält das neumische in unreiner Gestalt in sich” (TRM, p.88-9).

²⁰⁵ “In der Wiener Klassik etwa begreift das Material nicht nur die Tonalität, die temperierte Skala, die Möglichkeit der Modulation in vollkommenem Quintenzirkel ein, sondern ungezählte idiomatische Bestandteile, die musikalische Sprache jener Phase (...) Was bei Schenker Umlinie heißt, ist wohl in Wahrheit der zur Norm erhobene Inbegriff jener Idiomatik” (GS, v.16, p.503).

clássicista da grande música é, preponderantemente, o da superação – transcendental-subjetiva – do elemento idiomático.²⁰⁶

No entanto – importante lembrar – a tradição musical e intelectual vienense é heterogênea e fala diversos “dialetos”, em que todo compositor busca a sua forma de expressão segundo a sua realidade histórica e social e a sua identidade. De qualquer forma, “o impulso classicista da superação transcendental-subjetiva do elemento idiomático”, a que alude Adorno, refere-se, entendemos, ao músico-intérprete e pertence a uma dimensão em que este precisa abrir mão de seu ego, vaidade e ambição pessoal. Constitui-se, assim, o que poderíamos chamar de “grande princípio” da tradição clássico-romântica de língua alemã, segundo a qual a interpretação regride quando a técnica instrumental se desvincula de um “objetivo nobre” para cair em brilhantismo, estrelismo ou virtuosismo, geralmente em detrimento do sentido musical. Adorno critica esse fenômeno, a que denominou *Musikantentum*, conceito que também abrange a postura ideológica do músico-intérprete perante a música, a sociedade etc. Em suma, o *Musikantentum* designa, para Adorno, algo como o primado do elemento idiomático na reprodução.²⁰⁷

Em outro momento, Adorno usa o conceito de *Musikant* para falar do intérprete irracional. É nesse contexto que Adorno critica o músico irrefletido e anti-intelectualista, crítica que não se limita apenas à dimensão estético-musical, mas se estende também à responsabilidade ética, social e à consciência política do músico como cidadão de um mundo em que as relações mediáticas e mercadológicas tendem a encobrir todo aspecto verdadeiro da obra de arte.

O culto ao gênio e ao virtuose, alimentado pela indústria cultural, transforma em fetiche não apenas o material (a partitura, o texto), mas também o intérprete. Por isso, o primado da dimensão idiomática pertence, para Adorno, ao âmbito da mercantilização e do virtuose narcisista, cujos únicos objetivos são incrementar o brilhantismo do som e obter efeitos sensacionais da técnica (Borio, 2002/3, p.9). Lembremo-nos das queixas de Wagner, relativas ao subjetivismo radical de intérpretes do século XIX. No entanto, devido à sua personalidade polêmica, não surpreende que Wagner também tenha tido dificuldades no relacionamento

²⁰⁶ “Das idiomatische Element variiert zwischen verschiedenen Komponisten und ‘Schulen’. Es ist sehr stark bei Schubert, in einem ganz anderen Sinne bei Wagner, bei Mahler, und die sogenannten nationalen Schulen machen das idiomatische Element zum Prinzip (auch z. B. der Jazz) – daher vieles von ihrer Schwäche. Umgekehrt tritt es bei Bach, Beethoven, Schönberg ganz zurück und ist bei Haydn und Mozart weitgehend sublimiert. Der klassizistische Impuls der grossen Musik ist weitgehend der der – transzendental-subjektiven – Bewältigung des idiomatischen Elements” (TRM, p.90).

²⁰⁷ “Musikantentum ist der Primat des idiomatischen Elements in der Interpretation” (TRM, p.90).

com seus músicos, aos quais, aliás, se referiu como “criaturas medianas, metade selvagem e outra metade ingênuas; e como tais são tratadas pelos seus padrões”.²⁰⁸

Além das categorias expressão e caráter, convém assinalar ainda outro aspecto do idiomático. Como a linguagem, também a música é essencialmente uma prática social. É da liberdade que depende toda a criação artística. Como forma específica de expressão, como linguagem artística em seu meio social e material, também a música depende fundamentalmente da liberdade – donde pressupomos algo como um pluralismo estético. Finalizemos com o questionamento dialético profundo e um tanto enigmático de Adorno:

O conceito de idiomático refere-se à linguagem. Mas a tese do livro é que a música não é um idioma. Por conseguinte, essas duas categorias [linguagem e música] não estão simplesmente em oposição, mas se desenvolvem de maneira distinta a partir de um dado momento (...) O *dialeto* me parece chegar mais próximo disso. Música não é idioma, mas conhece dialetos, cujo conceito é representado da melhor forma pelo conceito de idiomático. Mas, o que é um dialeto sem linguagem? Ou, melhor: o dialeto não é o elemento *mudo* do idioma?²⁰⁹

O idiomático abrange, portanto, todos os elementos referentes à linguagem musical. Esses elementos, em sua natureza alheios à notação, referem-se a convenções ou modos específicos da prática musical por diferentes escolas de instrumento, práticas históricas, práticas sociais e técnicas de compor. Contudo, o problema maior é que o elemento idiomático apenas pode ser captado ou representado de forma muito rudimentar por sinais gráficos. Muito parecido com o elemento neumático, sem o idiomático nada na música faria sentido ou poderia ser entendido prontamente.

3.5.3.1 Expressão e interpretação musical

Na teoria da reprodução musical de Adorno, a categoria do expressivo envolve a dinâmica, a intensidade e a vivacidade, entre outros elementos (TRM, p.101-2). Expressão e expressividade são fundamentalmente categorias qualitativas de comunicação estética e social. Por analogia, remetem à função mediadora da linguagem. Tendo a função de comunicar a obra, a finalidade da expressão está no processo interpretativo da reprodução musical, representando ela o momento em que as mais variadas informações do texto são

²⁰⁸ “Bei uns blieb der Musiker immer nur ein eigenthümliches, halb wildes halb kindisches Wesen, und als solches ward er von seinen Lohngebern gehalten” (Wagner apud Adorno, TRM, p.49).

²⁰⁹ “Der Begriff des Idiomatischen verweist auf den der Sprache. Aber es ist die These des Buches dass Musik keine Sprache sei. Danach stehen beide Kategorien nicht im einfachen Gegensatz sondern haben ein Moment gemeinsam das in beiden verschieden sich entfaltet (...) Ihm kommt wohl der *Dialekt* am nächsten. Musik keine Sprache, aber kennt Dialekte und deren Inbegriff wird vom Begriff des Idiomatischen getroffen. Was aber ist Dialekt ohne Sprache? Oder vielmehr: ist Dialekt nicht das *sprachlose* Element der Sprache?” (TRM, p.90-1).

expressas em som musical. Este processo interpretativo concentra-se, como vimos, em três elementos fundamentais do texto, sendo eles: a) o neumático-mimético, b) o mensural-analítico, e c) o idiomático-expressivo da música.

Com efeito, o elemento expressivo constitui para Schönberg e Adorno, assim como para a maioria dos teóricos da tradição musical de língua alemã e vienense, uma categoria central. Sua função é auxiliar na formação de sentido e de coesão (ou coerência) musical (*Zusammenhang*). Sendo assim, expressão e expressividade participam diretamente na produção de sentido. Por isso, é um elemento indispensável para a compreensão da obra. No momento da reprodução, som e sentido estético da obra são revelados através do gesto e do som. Todavia, apesar das freqüentes analogias de linguagem, a música não constitui uma linguagem em sentido restrito da palavra. Para Adorno, a música está assentada firmemente na sociedade; contudo, como arte dos sons e do tempo ela está referenciada em si mesma. Em razão disso, a música não expressa propriamente “sentimentos”, mas apenas relações de: 1) altura (espaço); 2) duração (tempo); e 3) intensidade (dinâmica). Isto acontece também de três modos: 1) nos registros agudo / grave; 2) na duração (curta / longa), na velocidade e em passagens contrastantes (*Übergänge*); e 3) nos registros de forte (*fff*)-fraco (*ppp*) (volume e caráter).

O “efeito” da música está exatamente em seus matizes de expressão e de caráter, ou seja, segundo o modo *como* seus elementos são combinados no momento da composição e *como* eles são combinados novamente em sua reprodução, podendo despertar *analogias* e *associações* com a sensação de tristeza, de alegria ou com determinados caracteres (*sereno*, por exemplo, ou *jocoso, moderato* etc.), e tendendo a nos confundir a ponto de nos levar a trocar uma coisa por outra.

De qualquer forma, como elemento constitutivo da prática da composição e da prática interpretativa, a expressão não é absolutamente um elemento novo. No caso da tradição vienense, todos os índices mostram que a questão do expressivo parece ter surgido de forma paulatina com Beethoven e as suas indicações de caráter e de tempo, principalmente aquelas em que usou pela primeira vez o metrônomo de Maelzel. Daí, acreditamos, originar-se a observação de Adorno, que, em outro fragmento, anotou, de forma lapidar: “O problema da interpretação está na relação dialética entre expressão e construção”.²¹⁰

Em outro momento, Adorno nos oferece outra referência explícita: “A abstração do conceito de expressivo precisa ser resgatada. Ele não se refere à expressão de algo

²¹⁰ “Das Problem der Interpretation liegt in der Dialektik von Ausdruck und Konstruktion” (TRM, p.31).

determinado, mas ao gesto lingüístico da música”,²¹¹ ou seja, a música como discurso sonoro que, com seus elementos neumático, mensural, idiomático e expressivo não se refere, em sua não-intencionalidade, a nada programático ou conceitual. Nesse ponto, especificamente, Adorno parece ecoar Kant, para quem o melhor critério de classificação das artes consiste em meio e modo de expressão, “para se comunicar não unicamente através dos conceitos e sim também através de emoções e sensações”. Nesta última categoria, na “das sensações percebidas através das impressões externas”, Kant diferencia ainda entre a música (*Tonkunst*, a arte do som) e a pintura (*Farbenkunst*, a arte da cor).²¹² Em suma, para Kant existem, *grosso modo*, três espécies de belas artes: aquela cujo meio é a fala (as artes poéticas), aquela cujo meio é a forma (as artes plásticas) e aquela cujo meio é o “jogo das sensações”: a arte dos sons e a arte das cores (Kant, 2001a, p.211). Existe, entretanto, uma diferença fundamental entre Kant e Adorno: apesar de concordarem que a música “fala” sem nada “dizer” conceitualmente, a questão central, presente nas dualidades “expressão e construção”, “*mimesis* e racionalidade” e “forma e tonalidade” está, para Adorno, na *relação dialética* entre a construção interna da obra e a expressão de seu conteúdo (ao passo que a filosofia de Kant *não* é dialética).

Remonta ao romantismo alemão a tese do primado dos sentidos, isto é, a primazia do sentimento e da expressão sobre a notação, o tempo musical e a racionalidade, e Wagner era um representante apaixonado desse ideal.²¹³ Escreveu Adorno: “*Vivificado com alma*: em Wagner, o sentido musical é definido em primeiro lugar pela expressão”.²¹⁴ Sabendo utilizar o potencial expressivo da massa sonora de uma orquestra como ninguém antes dele o fizera, Wagner adquiriu uma aura de “mago” do som. Mostrando o dom especial de prender a atenção do ouvinte e de transfigurá-lo através de categorias como o idiomático, o métrico-temporal e o expressivo, Wagner incorpora essa imagem fáustica em que se misturam elementos da filosofia do espírito de Hegel e da metafísica de Schopenhauer com elementos do cristianismo, da mitologia grega e de sagas nórdicas.

Com efeito, a expressividade pertence à categoria do idiomático, mas ela também depende do caráter, outro elemento para o qual a notação musical não oferece uma indicação inequívoca. Não é, certamente, exagero afirmar que, em combinação com o caráter, a

²¹¹ “Die Abstraktion des Begriffs *expressivo* ist zu retten. Er bezieht sich nicht auf den Ausdruck eines Bestimmten, sondern auf den Sprachgestus der Musik” (TRM, p.30).

²¹² “Es gibt also nur dreierlei Arten der schönen Künste: die redende, die bildende und die des Spiels der Empfindungen (als äusserer Sinneseindrücke)” (Kant, 2001a, p.216-7).

²¹³ “Die romantische These vom Primat des Sinnes über die Notation. Wagners Kernstück, die Lehre von der ‘Tempomodifikation’ hängt unmittelbar davon ab” (TRM, p.41).

²¹⁴ “*Seelenvoll belebt*: der musikalische Sinn bei Wagner zunächst durch den Ausdruck definiert” (TRM, p.38).

expressividade representa no plano estético algo equivalente ao que o sal representa para a comida. Ao interagir com os outros elementos da interpretação musical, principalmente o andamento, a métrica e o ritmo, surgem os parâmetros que contribuem diretamente para a clareza e a inteligibilidade da obra, realçando o “sabor”, ou seja, o caráter da obra (como *dolce*, *allegro*, *con spirito*). É, portanto, exatamente no momento da reprodução musical que o músico-intérprete faz do elemento idiomático-expressivo o “contraponto” emotivo e intuitivo da racionalidade analítica que o antecede.

Finalmente, a expressividade não deve ser vista como independente das outras categorias interpretativas. Embora não exista uma indicação unívoca no caso do *rubato*, do *vibrato* ou do *crescendo*, a sua dosagem pode muito bem ser apreendida pelo intérprete mediante um estudo mais aprofundado da obra. Também para o caráter, a notação musical conhece apenas um indicador aproximado e, portanto, impreciso (vide *cantabile*, *apassionato*, etc.) Apesar disso, existe também para essa categoria uma série de correlatos técnicos a serem assimilados pelo intérprete (Borio, 2002/3, p.7). Em suma, é através das categorias do idiomático, do expressivo e do caráter que o intérprete é solicitado a ponderar cautelosamente entre os elementos subjetivos da leitura e os objetivos, fornecidos a partir do registro da obra.

3.5.3.2 Caráter musical e interpretação

O caráter é o *modo* ou a especificidade *como* algo ou alguém se apresenta diante de nós ou age socialmente, de acordo com certo *modus operandi* e qualidades, podendo essas ser positivas ou negativas. O caráter tanto pode estar vinculado a coisas como a uma pessoa, personagem, ator, filme ou papel de teatro (mimo). Além disso, está associado a *valores* sociais e/ou morais. Há teorias que conferem ao caráter uma determinada propriedade moral ou “virtude”, enquanto outras desvinculam a representação mímico-artística de aspectos morais, adotando uma perspectiva puramente estética ou utilitarista. Assim ocorre também na composição musical. Em música, o caráter constitui um elemento importante da expressão artística, manifestando-se por meio do ritmo, da melodia, da harmonia e do tempo, mas geralmente pelo conjunto desses elementos.

O caráter tem um aspecto biológico, e outro, psicológico, sendo, portanto, um elemento de *individuação*. Ao designar a personalidade de um indivíduo, abrange qualidades de temperamento e de estados emotivos. Ainda assim, é um elemento bastante vago e ambíguo de se determinar. Assim ocorre com as dualidades humildade e orgulho, alegria e tristeza,

amor e ódio etc. Por conseguinte, determinar um determinado caráter musicalmente por conceito constitui um problema difícil de ser resolvido. Com relação à prática interpretativa, o desafio é que não há como indicar as gradações de um determinado caráter com precisão (pouco *versus* muito, por exemplo, como em *ma non troppo*). A questão principal, portanto, é como combinar os diversos caracteres qualitativamente com os elementos da música e estes podem ser distintas e reconhecidas analiticamente pelo músico-intérprete a partir da partitura.

Os primeiros estudos sobre o caráter remontam à Antiguidade grega. Os quatro caracteres ou “fluidos” elementares e estabelecidos por Hipócrates – o sanguíneo, o fleumático, o colérico e o passional – formaram, durante séculos, a base não apenas para a medicina, como também para a chamada “doutrina dos afetos”. Existe uma passagem interessante sobre o caráter de determinados modos musicais (*harmonias*) em Platão, onde este relata que o mixolídio e o sintonolídio figuravam “entre os modos mais lamentosos”, os da Jônia e da Lídia estavam entre os modos considerados “moles”, para serem ouvidos “em banquetes”. Em contrapartida, os modos dórico e o frígio eram considerados bons “para a formação de guerreiros” (Platão, 2001, p.90-1). Aprofundar essas relações históricas, entretanto, daria material para outra tese. A questão que nos interessa nesse momento da pesquisa é *como* a categoria do caráter é tratada no material de Adorno e em teorias da *performance* e de interpretação de alguns teóricos vienenses.

“O caráter, através do conteúdo musical, central” (TRM, p.32), anotou Adorno lapidar ao destacar uma citação de Dorian sobre a estética dos afetos. Até meados do século XIX, aproximadamente, a música era vista como um meio rudimentar de expressar emoções e sentimentos. Assim, constituía, na realidade, uma técnica mimética que buscava “tocar” literalmente, isto é, sensibilizar o ouvinte seguindo determinadas convenções da retórica clássica, ou seja, a música era estruturada como se fosse um discurso.

A idéia hegeliana do progresso histórico e científico, entretanto, assim como o culto ao gênio e à originalidade da obra de arte, acabou por suplantando a doutrina dos afetos em prol da valorização da experiência estética do indivíduo e da plena consciência da complexidade que envolve o processo da criação artística. Consequentemente, caráter e expressividade musical se tornaram, tanto para o compositor quanto para o intérprete, um meio de garantir impacto e originalidade na reprodução de uma obra (além de reconhecimento, aplauso, fama, compaixão etc.), podendo, desse modo, influir positivamente no entendimento e na recepção da obra (cf. Dahlhaus; Deathridge, 1980, p.98-9).

Num dos esquemas da teoria, Adorno anotou: “A lei da mudança histórica [está] no desdobramento dos caracteres imanentes à obra, a ‘vida’ das obras”.²¹⁵ Esse postulado, entende-se, significa que a obra de arte invariavelmente sofre, ao longo da história de sua reprodução, um desdobramento que lhe é inerente. Exteriores a esse processo, por exemplo, seriam determinados caprichos do músico-intérprete, sempre sujeito a acertar ou a errar em sua tarefa de interpretar a obra. Desse modo, a obra de arte musical acaba invariavelmente sofrendo, através da ação humana e da ação do tempo, certo desgaste que a leva ao esquecimento e, finalmente, também “à morte”.

Em suma, além de ser essencial para a expressão e para a métrica musical, o caráter também possui uma função importante na formação de sentido e na identificação com o sujeito estético. Considerando-se que a notação não oferece um meio de indicar caráter e expressão musical de maneira clara e unívoca, a sua correta aplicação cabe, portanto, inteiramente ao músico-intérprete.

3.6 História da música e historicidade do material musical

A história não é nada exterior à obra. O fato de que cada obra constitui, em sentido imanente, um problema é que torna a história o seu substrato fundamental.
Theodor Adorno²¹⁶

Se existe algo amedrontador para o ser humano é a certeza de que o tempo não perdoa, ou, por outras palavras, a impossibilidade de permanecer no mundo. Para Hegel, o poder do tempo histórico está na “fúria do desaparecimento” (Hegel apud Adorno, 2004, p.16). Apesar do seu conteúdo espiritual, também a obra de arte está ameaçada de cair em esquecimento e, como tudo, leva apenas uma vida finita. Também é de Hegel a idéia da existência de um “espírito do mundo” (*Weltgeist*), como algo que dá à história um sentido de “progresso” ou “fim evolutivo” em grau cada vez mais elevado. Desse modo, o filósofo tentou justificar a ordem social e política presente como sendo uma manifestação racional e objetiva – uma concepção que Marx e o próprio curso da história humana se encarregaram de desmentir. Sabemos, hoje, que a história da humanidade não tem nada de “progresso” determinante e imanente, sendo antes um molde para nós, sujeitos e, ao mesmo tempo, atores da história. De

²¹⁵ “Gesetzmässigkeit der Veränderung als Entfaltung der immanenten Charaktere, das ‘Leben’ der Werke” (TRM, p.297). Ou seja: a obra possui a sua (própria) vida e/ou existência.

²¹⁶ “Die Geschichte ist dem Werk nichts Äusserliches, sondern dass jedes Werk im immanenten Sinn ein Problem ausmacht, macht Geschichte zu seinem wesentlichen Substrat” (TRM, p.259).

qualquer forma, a concepção da história de Adorno certamente constitui o elemento de influência marxista mais marcante da sua filosofia.

Segundo a teogonia grega, Mnemósine, a deusa-mãe da memória e da recordação, deu à luz nove musas (*mousa*), das quais a música (*mousiké*, a “arte das musas”) descende espiritual e etimologicamente. As musas não eram apenas cantoras divinas: destinadas a entreter os imortais, são as patronas de todas as atividades intelectuais, das quais faziam parte: a eloquência, a sabedoria, a persuasão, o conhecimento do passado, as leis do mundo físico, assim como também as da poesia, da música e da dança (Grimal, 1989, p.102 e 110). A música, portanto, constitui o exercício da memória e da recordação por excelência, por isso ela ocupa também um lugar peculiar na história da humanidade. Como se trata, no caso da tradição musical alemã e vienense, de um repertório majoritariamente do passado, história e historicidade representam uma categoria de importância fundamental.

Citando Stravinsky, Adorno afirma que nós não podemos compreender inteiramente a arte de épocas passadas, nem penetrar em sua essência (e nisso, ambos são kantianos). O homem necessita compreender a sua história a partir do presente, no qual vive. Apenas aquele que está vivo o bastante também será capaz de compreender o que já não existe. Por motivos pedagógicos, Adorno concorda com Stravinsky, quando este reivindica que o ensino escolar comece com o estudo do presente. Apenas depois se deveria retroceder passo a passo no tempo (Stravinsky apud Adorno, TRM, p.257-8; vide também TRM, p.370, nota 267). Assim, Adorno também parte da premissa de que a interpretação musical, ou seja, o músico-intérprete, deve partir sempre do presente e não do passado. Uma proposição central de Adorno é: “Quanto mais as obras se aproximem da atualidade, mais nítidas se tornam, em sua reprodução, as mudanças constitutivas”.²¹⁷

Ao se referir à tensão dialética existente entre a música e a sua notação, Adorno não acredita em algo como um substrato misterioso e imutável da obra. Os problemas da obra apenas podem ser resolvidos ao longo do tempo.²¹⁸ “A obra se transforma e se decompõe no

²¹⁷ “Je näher die Werke der Gegenwart rücken, um so deutlicher lassen sich konstitutive Veränderungen der [ihrer] Wiedergabe [in der Interpretation] bestimmen” (TRM, p.256).

²¹⁸ “Die wesentliche Spannung von Notation und Musik macht jedoch die Annahme des statischen Gehalts der Werke als ihres Kerns illusorisch (...) Die Stufen der Lösung seines Problems sind gleichbedeutend mit seiner Entfaltung in der Zeit und nur kraft solcher Entfaltung, als deren Gesetz, und nicht als zeitloses Substratum ist das Wesen des Werkes überhaupt zu bestimmen” (TRM, p.259).

seu próprio ideal de verdade – esse é o segredo da sua historicidade interior”,²¹⁹ assinalou Adorno.

Também a idéia de que a obra de arte, com o passar do tempo, sofre certo desgaste remete ao caráter histórico e memorial da música e parece ter surgido pela primeira vez em Wagner.²²⁰ Para o termo empregado por Adorno, *Zerfall der Werke* proponho o emprego de “decomposição” ou “descomposição” das obras. Esta concepção também parece estar implícita na metáfora em que Wagner compara as obras-primas da história da música ocidental com peças guardadas num grande “museu imaginário”. Segundo esse ponto de vista, as obras-primas da música representariam algo como a síntese do pensamento estético da época à qual pertencem (Dahlhaus; Deathridge, 1980, p.99). Seja como for, a idéia do desgaste natural da obra de arte através do tempo permite hipoteticamente uma alusão à teoria física da entropia, segundo a qual, de acordo com as leis da termodinâmica, é designada a morte lenta de um objeto (sideral, por exemplo) por desgaste natural da sua energia no tempo.

Outro aspecto problemático da reprodução musical que surge a partir da sua historicidade interna é que o intérprete tenha de ser tão hábil e genial quanto o compositor, para tornar os elementos estruturais da obra em questão “visíveis” ou, melhor, “audíveis”.²²¹ Sendo assim, a reprodução musical constitui um processo em que não apenas contam conhecimento e força de vontade, mas também as circunstâncias da reprodução – geralmente em posição de conflito com os meios de produção – uma constelação de forças divergentes que representa para o compositor e o músico-intérprete, de um lado, e o empresário e diretor musical, do outro, um campo dialético (TRM, p.277-8).

Resumindo: o intérprete deve respeitar as mudanças e transformações da história e integrar, em sua interpretação, conhecimento e recursos técnicos atualizados que proporcionem efetivamente uma melhora qualitativa da interpretação. Todavia, as regras para isso não podem ser ditadas pela moda ou pelo mercado, uma premissa que também Adorno defende em sua teoria.²²² O que, naturalmente, não significa que a música deva ser

²¹⁹ “Das Werk verändert sich und zerfällt am Ideal seiner eigenen Wahrheit – das ist das Geheimnis seiner inneren Historizität” (TRM, p.65).

²²⁰ Trata-se do escrito de Wagner intitulado *Zerfall der Werke* (TRM, p.65 e 68).

²²¹ “Nur mutete er [Beethoven] hier dem Orchester eine Vortragsweise zu, welche es sich bis auf den heutigen Tag noch nicht aneignen konnte: der Vortrag musste nämlich von Seiten des Orchesters ebenso genial sein, wie die geniale Konzeption des Meisters selbst es war (...) Es fehlte diesen Werken an der Deutlichkeit der Ausführung” (Wagner apud Adorno, TRM, p.278).

²²² “Die Veränderung der Interpretation ist kein Wechsel der Moden, sondern geht, Wagner zufolge, aus der Notwendigkeit hervor, die unter dem Notentext und der einfachen Tempobezeichnung liegende Beschaffenheit der Komposition als solcher hörbar zu machen” (TRM, p.218).

apresentada em cada época de um modo diferente, mas que o passado histórico e a memória se desenvolvem unicamente no presente. Por isso, Adorno conclui: “A rica estrutura formal da música desde Haydn e Mozart instaurou uma dimensão de conhecimento de *toda* a música, tanto da antiga quanto da atual, [conhecimento] que determina a interpretação. As obras mais recentes iluminam as mais antigas”.²²³

Destarte, o desdobramento histórico de uma obra musical (*Interpretationsgeschichte*) é realizado pelo intérprete através de acertos e erros (TRM, p.283). Nesse aspecto, é curioso saber que justamente Schönberg, que cristalizou na música o “conceito de organização completa”, defendeu “o erro, a mancha irretocável”. Adorno parece concordar com o mestre reformador vienense: “Na verdade, as melhores obras de arte não são absolutamente as mais perfeitas, mas aquelas, em cuja imperfeição as contradições se perpetuaram mais profundamente”.²²⁴

3.7 Dialética e interpretação musical

*De acordo com a sua essência,
a interpretação é um processo dialético.*
Theodor Adorno²²⁵

A dialética constitui um método peculiar em filosofia e certamente não é exagero afirmar que o pensamento adorniano representa uma expressão contemporânea *sui generis* dessa tradição. Segundo essa visão, a interpretação musical não é apenas uma atividade dinâmica e criativa, mas também dialética. Segundo Aristóteles, dialética e retórica se complementam reciprocamente (Aristóteles, 2006, 1354a, passim). Juntamente com a lógica, a gramática e a música, a dialética chegou a constituir uma disciplina das chamadas *artes liberales*. Como forma de discurso, a dialética não prescinde da eloquência.

Como categoria epistemológica, emprega-se a dialética como ferramenta para a geração de conhecimento. A dialética está, para Adorno, na tensão entre as antinomias, presentes nas esferas do social, do conceitual e do artístico-musical. Essas categorias são encaradas por

²²³ “Wenn man sinnvoll von den Veränderungen des Interpretationsstils spricht, so kann das nicht heissen, dass die Musik jeder Epoche anders dargestellt wird als die einer vergangenen damals, sondern bloss dass die vergangene von der Gegenwart mitbetroffen wird. Das in der Tat ist der Kern der Wagnerschen Abhandlung *Übers Dirigieren*: dass die vielgestaltige Formstruktur der Musik seit Haydn und Mozart eine Erkenntnisdimension aller Musik, der früheren wie der späteren, eröffnet, welche die Interpretation notwendig bestimmt. Von den neueren Werken fällt Licht auf die älteren” (TRM, p.254).

²²⁴ “[Dass] gerade Schönberg, der den Begriff der totalen Organisation in der Musik auskristallisiert hat, immer wieder den ‘Fehler’, das Abirren, den unretouchierbaren Fleck verteidigt hat. In Wahrheit sind die besten Kunstwerke keineswegs die vollkommensten, sondern jene, in deren Unvollkommenheit die tragenden Widersprüche am tiefsten sich niederschlugen” (TRM, p.282).

²²⁵ TRM, p.92.

Adorno com o seu respectivo resíduo negativo, que o conceito original não transmite. Essa modalidade dialética, denominada, por Adorno, de “dialética negativa”, representa, *grosso modo*, a tentativa de considerar resíduos conceituais concretos, porém difíceis de serem captados pela filosofia tradicional e que ainda não tinham encontrado o seu devido lugar. A estes pertencem os conceitos de sofrimento ou de barbárie, por exemplo.

Um exemplo de abordagem dialética negativa está no volume de fragmentos sobre Beethoven, onde Adorno toca na relação problemática entre civilização e natureza. Ao não incluir a natureza entre os direitos chamados “humanos”, a humanidade estaria pagando com sofrimento e destruição um preço demasiadamente alto. É nessa ocasião que Adorno apresenta também a sua crítica à idéia do modelo de dignidade humana proposto por Kant como um modelo que se fundamenta numa autonomia moral do sujeito: “A dignidade ética em Kant é uma determinação das diferenças. Ela se volta contra os animais e, tendenciosamente, separa o homem do resto da natureza. Por isso, a humanidade está sempre ameaçada de cair na barbárie”,²²⁶ assinalou Adorno com propriedade.

Um princípio fundamental que Adorno destaca com base em Wagner é o da diversidade dentro da unidade. Porém, importante ressaltar, trata-se de um princípio dialético *composicional* que “difere fundamentalmente da noção pré-clássica de compor”. Usado extensivamente por Beethoven, serviu de modelo para praticamente toda a tradição musical de língua alemã. Complementando-se na unidade formal da obra, o tecido temático é composto de uma grande diversidade de figuras e motivos qualitativamente diferentes e variados num constante processo de construção.²²⁷ Visto dessa forma, o problema da interpretação musical está basicamente na restauração dialética do todo e de suas partes (*Herstellung einer Dialektik von Ganzem und Teil*) (TRM, p.273). Nessa tarefa, o tempo principal representa o elemento unificador central (*Einheit des Haupttempo*) (TRM, p.9). Embora interpretação e composição estejam ambas fundamentadas na imaginação, a imaginação do intérprete é de um tipo diferente da do compositor.²²⁸ Daí Adorno depreende

²²⁶ “Was mir an der Kantischen Ethik so suspekt ist, ist die ‘Würde’, die sie im Namen der Autonomie dem Menschen zuspricht. (...) Die ethische Würde bei Kant ist eine Differenzbestimmung. Sie richtet sich gegen die Tiere. Sie nimmt tendenziell den Menschen von der Schöpfung aus und damit droht ihre Humanität unablässig in Inhumanität umzuschlagen” (Adorno, 2004, p.123).

²²⁷ (Esta citação deve ser lida como continuação da nota: “Das Moment, das Wagner hervorhebt...”): “Es vollendet sich als Einheit in der Mannigfaltigkeit; einer aus qualitativ verschiedenen thematischen Gestalten in dialektisch vermitteltem Prozess sich bildenden Konstruktion” (TRM, p.217 e 289). Observação: questão que parece remontar ao enigma platônico do uno e do múltiplo, central no diálogo socrático *Filebo* (Platão, 1972, p.255-443).

²²⁸ “Die Interpretation aber ist die angemessene Übersetzung des musikalischen Sinnes in die Erscheinung. Auch sie beruht auf der Imagination, aber einer von ganz anderem Typus als die des Komponisten” (TRM, p.173).

– sempre com menção ao repertório da tradição musical de língua alemã – que os problemas da interpretação decorrem basicamente do interior da composição: “Ela deve resolver [os] problemas que se encontram na composição”.²²⁹ Sendo assim, Adorno postula: “De certa forma, a interpretação é a imitação do processo que tem lugar na própria composição – e que é, por isso mesmo, dialético”.²³⁰

Em outro fragmento, Adorno apela a uma instância superior, à qual o intérprete recorre, semelhantemente a um recurso judicial, só que, nesta ação, está em jogo o desempenho do intérprete.²³¹ Esta é a instância da racionalidade, de grande potencial filosófico, crítico e analítico. Nas palavras de Adorno:

Interpretar significa: compor a composição como ela mesma gostaria de ser composta (...) A interpretação musical se compõe de diferentes camadas, fortemente contrastantes: o conhecimento analítico do sentido, portanto, a verdade da obra; a imaginação adequada, na qual todo fenômeno deve ser medido; e a realização, isto é, o processo dialético junto com o material sonoro.²³²

Por tudo isso, a obra de arte musical constitui um “campo de força” (GS, v.10, p.3), onde é missão do intérprete buscar um equilíbrio entre a sua consciência interpretativa de que revela esse campo dialeticamente e a fidelidade ao texto musical, cujos elementos representam a idéia estética do compositor:

Interpretar não significa apenas cristalizar a idéia, mas tornar visível o seu campo de força. Nesta tarefa, nunca se poderá precisar até que ponto isso realmente acontece e até que ponto a fidelidade mensural consegue matar [*sic*] a idéia – ou até que ponto a idéia permanece apenas como a projeção contingente da consciência interpretativa. Esta é a questão verdadeiramente central da interpretação.²³³

Como acabamos de ver, a boa interpretação se dá através de um processo dialético, cujos diversos elementos mantêm a música, por *mimesis*, em fluxo contínuo, ao mesmo tempo em que unidade e coesão são pensadas a partir do tempo principal.

²²⁹ “Die ‘höheren’ Darstellungsprobleme gibt es eigentlich nur in hoher, in sich dialektischer Musik (...) Generell lässt sich sagen, dass die Probleme der Interpretation im eigentlichen, geistigen Sinn immer die der Komposition sind (...) sie hat die *Probleme* auszutragen, die in der Komposition gelegen sind” (TRM, p.168-9).

²³⁰ “Es herrscht eine enge Beziehung zwischen Idiomatischem und Allgemeinem einerseits, Besonderem und Neumischem andererseits, und in gewissem Sinn ist die Interpretation die Nachahmung jenes in der Komposition selbst spielenden Prozesses – daher dialektisch” (TRM, p.92; GS v.12, p.55 e 180).

²³¹ “Die Interpretation ist gewissermassen eine Berufungsinstanz, vor der die Komposition als Prozess nochmals ausgetragen wird” (TRM, p.169).

²³² “Interpretieren heisst: die Komposition so komponieren, wie sie von sich aus komponiert sein möchte (...) Die musikalische Interpretation hat mehrere recht drastisch unterschiedene Schichten: die analytische Erkenntnis des Sinnes, also die Wahrheit des Werkes; die adequate Imagination, an der alles Erscheinende zu messen ist; die Realisierung, d. h. der dialektische Prozess mit dem klingenden Material” (TRM, p.169).

²³³ “Interpretieren heisst darum nicht nur die Idee auskristallisieren, sondern dies Kraftfeld sichtbar machen. Dabei ist aber immer offen, wieweit das wirklich geschieht und wieweit die mensurale Treue die Idee tötet – oder wieweit die Idee bloss die kontingente Projektion des interpretierenden Bewusstseins bleibt. Das ist der eigentliche Kern der Frage der Interpretation” (TRM, p.183).

Adorno ainda reivindica um princípio básico das ciências naturais para a interpretação musical, o da experiência empírica ou “ensaio” científico-experimental, um princípio já formulado por Aristóteles, e, no século XVII, retomado pelo filósofo inglês Francis Bacon. Com relação à interpretação, Adorno admite que: “Muitas vezes, a verdadeira interpretação só pode ser encontrada por experimentação. Sabe-se que algo sempre está errado, mas não se sabe o porquê nem o que estaria certo e isto somente pode ser encontrado pela experimentação de diversas possibilidades”.²³⁴

Como corpo e alma constituem dois elementos a princípio inseparáveis, o desafio do teórico é criar uma categoria para aquilo que deseja investigar filosófica ou cientificamente, dimensão em que o conceito há de se corresponder empiricamente. Também Duarte aponta o experimento como sendo uma categoria-chave do domínio artístico da natureza (em termos de *mimesis*), ao mesmo tempo em que forma o elo entre o domínio estético e o científico:

[O artista] leva a linguagem artística ao progresso, à medida que experimenta. O experimento seria, portanto, uma categoria-chave para o domínio artístico da natureza (...) No conceito de experimento residiria, portanto, uma oportunidade de construir uma ponte entre o domínio artístico e o domínio científico da natureza (Duarte, 1993, p.134).

Em suma, o pensamento dialético de Adorno é *sui generis* porque encara um determinado objeto com o seu *pendant* ou antinomia implícita, muito embora este seja “invisível” em sua abstração conceitual. Basicamente, podemos distinguir entre duas acepções científicas dominantes: a) a dos “subjetivistas” (a das teorias psicológicas do caráter, por exemplo), e b) a dos “objetivistas” (como a do racionalismo científico, por exemplo). Adorno, entretanto, não parece se situar em nenhum dos lados: seu método é *negativo* e se realiza dialeticamente no “campo de força” de *mimesis* e de racionalidade – o que corresponde, em termos de reprodução musical, a algo como a efetivação positiva de uma reprodução através do músico-intérprete (o lado subjetivo) e o texto, que representa a parte objetiva e racional.

²³⁴ “Oft lässt die wahre Interpretation nur durch Experimentieren sich finden. Man weiss immer, dass etwas falsch, oft nicht, warum es falsch, wie es richtig ist, und das lässt sich dann nur durch Ausprobieren verschiedener Möglichkeiten finden” (TRM, p.199).

3.8 Função e valor da análise musical

O conceito da reconstrução do neumático a partir do mensural, a própria interpretação como decifração, tem na análise, como condição básica da interpretação, a mais importante categoria de mediação. Mas é necessário resguardá-la do mal-entendido racionalista.
Theodor Adorno²³⁵

O “mal-entendido racionalista”, mencionado na epígrafe, toca no problema da aplicação da estrutura lógica do método empírico das ciências naturais às ciências humanas. No caso da música – assim entendemos a argumentação de Adorno – o método analítico levaria a um isolamento artificial dos elementos da obra, o que resultaria na perda da sua integridade (como organismo). Essa parece ser a posição de Adorno e da maioria dos teóricos vienenses. Ainda assim, o caminho para se chegar à essência de uma composição musical passa, para Adorno, invariavelmente pela análise, sendo também um meio de conscientização. É neste sentido que aponta o seguinte aforismo de Adorno: “Só quem não apenas sente a música, mas também a pensa, sente-a corretamente” (TRM, p.127).

Tendo a função de revelar as estruturas profundas da obra, à análise cabe também tornar as relações lingüísticas e gramaticais da obra mais nítidas, pois são elas que regem o sentido do som musical (Borio, 2002/3, p.7). Isso inclui também outras modalidades lingüísticas, como o fraseado, a pontuação e a inflexão – tópicos ligados à dinâmica e à expressividade. Reportando-se a Kolisch e Dorian, Adorno se refere com freqüência a esses tópicos. Daí, poder-se-ia depreender que a análise não deveria apenas considerar a funcionalidade harmônica (como o faz Riemann), mas também contemplar o sistema harmônico como um encadeamento de vozes, dotadas de independência (como o contraponto funcional de Schönberg).

Em homenagem póstuma ao pianista Eduard Steuermann, Adorno afirmou que “o conhecimento, formado pela análise (...) constitui a precondição para uma reprodução correta”.²³⁶ Sendo impossível, no contexto da tradição vienense, falar em análise musical sem mencionar Schenker, Adorno logo esclarece também a razão pela qual a análise de Steuermann se distancia da redução schenkeriana. A citação que segue mostra que Steuermann exerceu uma influência considerável sobre a concepção analítica de Adorno,

²³⁵ “Der Begriff der Rekonstruktion des Neumischen aus dem Mensuralen, die eigentliche Interpretation *qua* Dechiffrierung, hat als wichtigste Vermittlungskategorie die der Analyse als einer notwendigen Bedingung der Interpretation. Aber ihr Begriff ist vor dem rationalistischen Missverständnis zu schützen” (TRM, p.125).

²³⁶ “Die bis zur Analyse artikulierte Erkenntnis darzustellender Musik [ist] die Voraussetzung ist für richtige Wiedergabe” (GS, v.17, p.313).

influência esta que transparece na equação segundo a qual a análise musical corresponde um “conhecimento articulado”:

Tornei-me inteiramente ciente de quanto o conhecimento articulado pela análise constitui a condição para a reprodução correta. O momento específico dessa idéia, amadurecida em Steuermann assim como na escola de Schönberg, deve ser procurado no distanciamento de Heinrich Schenker. A análise não é a redução de algo mais ou menos geral, deduzido das categorias da tonalidade e da *Urlinie* como esqueleto, mas sim a radiografia da estrutura específica de uma composição concreta que para a análise de Schenker é um acidente, um preenchimento secundário [as chamadas prolongações] dentro de limites abstratos, tornando-se essência, uma vez que a concretização não pode ser externamente separada do idioma musical. Com isto, o procedimento analítico e interpretativo de Steuermann funde-se com o da modernidade composicional, no qual o equilíbrio estrutural da forma se impôs diante da generalidade caduca da tonalidade. Tal experiência da modernidade arrasta a música tradicional para o seu próprio espaço interno, que há muito tempo tinha se tornado um campo de força entre, de um lado, o aqui e agora composicional e, de outro, aquela generalidade [da análise schenkeriana].²³⁷

Ainda a respeito do fraseado, Adorno fez outra referência a Steuermann: “Se uma melodia clássica for interpretada com um fraseado inadequado, ela pode perder algo da sua beleza; a de Schönberg, porém, ficaria absolutamente incompreensível” (TRM, p.272). Com essa proposição, Steuermann tocou num problema fundamental das novas técnicas de composição, onde as tradicionais categorias temáticas e motivicas passaram por uma transformação tal que se tornaram praticamente irreconhecíveis na superfície. Não obstante, os seus elementos estruturais agem em termos de dinâmica e profundidade (Borio, 2002/3, p.12). Designando a parte interna da obra, possuem grande importância na produção de sentido, mas geralmente permanecem ocultos (em uma interpretação deficiente ou ineficiente, por exemplo). A interpretação teria, portanto, a meta de desvelar “a estrutura específica de uma composição concreta”.²³⁸ Daí a importância do conceito de subcutâneo que

²³⁷ “(...) wurde mir ganz bewußt, wie sehr die bis zur Analyse artikulierte Erkenntnis darzustellender Musik die Voraussetzung ist für richtige Wiedergabe. Das spezifische Moment dieser mittlerweile durchgedrungenen Einsicht bei Steuermann, wie in der Schönbergsschule insgesamt, wird man am besten in der Abgrenzung von Heinrich Schenker aufsuchen. Sie besagt, daß von der tragenden Analyse nicht Reduktion auf ein mehr oder minder Allgemeines, aus den Kategorien der Tonalität Abzuleitendes, keine Orientierung an der »Urlinie« als Skelett zu fordern sei, sondern die Durchleuchtung der besonderen Struktur des konkreten Stücks. Was für die Schenkersche Analyse sekundäre Ausfüllung eines schließlich doch abstrakten Rahmens bleibt, ein Akzidens, wird zum Wesentlichen, wie wenig auch die Konkretion von dem umfassenderen musikalischen Idiom äußerlich abgetrennt werden kann. Damit verknüpft sich das Steuermannsche analytische und interpretative Verfahren der kompositorischen Moderne, in der die strukturelle Stimmigkeit des Gebildes sich gegen die nachgerade überalterte Allgemeinheit der Tonalität durchsetzte. Solche Erfahrung der Moderne reißt die traditionelle Musik in sich hinein, die längst ein Kraftfeld war zwischen dem kompositorischen Jetzt und Hier und jener Allgemeinheit” (GS, v.17, p.313).

²³⁸ “Die Durchleuchtung der besonderen Struktur des konkreten Stücks” (GS, v.17, p.313).

Adorno tomou de empréstimo a Schönberg e aprofundou em suas análises musicais,²³⁹ acrescentando-lhe o conceito de “radiografia”. Na gênese do conceito adorniano de radiografia deve ser levado em consideração o impacto que, à época, a invenção da radiografia pelo alemão Röntgen representou para a medicina e a humanidade.

Repare-se que o termo “radiografia” aplica-se, no caso de Adorno, basicamente, à análise, mas também pode ser aplicado à interpretação musical concreta de uma obra. Desse modo, representa um tópico igualmente importante tanto para o teórico quanto para o músico-intérprete. Cabe, então, perguntar de que forma, precisamente, as estruturas profundas da “radiografia” de Adorno e do “subcutâneo” de Schönberg se diferenciam das “estruturas esqueléticas” de Schenker, pois tanto o conceito de Adorno quanto o de Schönberg parece designar o processo que, na interpretação, se refere ao “verter o interior para fora” (*das Von-Innen-Nach-Aussen-Stülpen*).

Apesar de seu papel preponderante, a reprodução musical representa muito mais do que a simples realização da análise (TRM, p.322, 91 e 125). Se não fosse assim, “significaria o triunfo do racionalismo, o coroamento da musicologia, em detrimento da espontaneidade do intérprete e do elemento mimético” (Borio 2002/3, p.6) – o que mostra o quanto a racionalização e a análise estão associados ao mundo moderno, mas também à musicologia e ao academismo.

De qualquer forma, “é na restauração do mimético pela análise a partir do elemento neumático da notação musical” que reside a contribuição notável de Adorno, tanto no campo da análise quanto no âmbito de uma teoria geral da reprodução musical.

A tarefa do intérprete “não é estudar a obra como exemplo de aplicação de normas gerais da composição ou de leis abstratas da música; ela não deve contemplar a universalidade, mas antes focalizar o ‘problema específico’ que cada composição enfrenta em sua individualidade” (TRM, p.125-6). Com efeito, temos aqui outra alusão a Schenker, cuja “análise de generalidades” Adorno sempre tinha rejeitado em favor de uma concepção bipolar, ao considerar tanto a execução musical pelo intérprete quanto a sua crítica pelo teórico:

Nas *Interpretationsanalysen* (análises de interpretação) pode-se observar passo a passo como a teoria [isto é, a racionalidade] e a prática [a *mimesis*] se alimentam mutuamente: de um lado, a análise, enfocando os

²³⁹ “Die Idee der Aufdeckung des Subkutanen in der traditionellen Musik durch die Interpretation entspricht dem Vorgang des das Innere nach aussen stülpen, den die neue Musik selbst vollzogen hat. Dabei ist aber zu betonen, dass es sich nicht um die Darstellung des Skeletts handelt, sondern des Prozesses des von innen nach aussen Treten. Mit anderen Worten, des Prozesses zwischen Tonalität (...) und Komposition” (TRM, p.120).

pontos críticos de uma composição, é benéfica para sua realização sonora; de outro, o teórico tira proveito do trabalho com os intérpretes, visto que os ensaios representam o campo privilegiado em que as questões composicionais mais relevantes emergem com a devida clareza. Para Adorno, a dificuldade que um instrumentista encontra ao executar um trecho sempre está intimamente vinculada a um problema da técnica composicional. O reconhecimento do obstáculo provoca o esclarecimento da estrutura musical e cria as premissas para a superação da dificuldade de execução (Borio, 2002/3, p.5-6; na trad. de Jaime Coelho).

Esclarecendo: nas *Interpretationsanalysen* (análises de interpretação), como aparecem no respectivo ensaio, intitulado *Der getreue Korrepetitor*, trata-se de um tipo de análise inovador, criado por Adorno com a finalidade de solucionar problemas interpretativos concretos de uma determinada composição. Desta forma, as *Interpretationsanalysen* representam uma espécie de auto-análise, de grande utilidade para o músico-intérprete em seu exercício profissional de concertista.

A próxima citação resume bem a concepção técnica, defendida por Adorno:

Sob análise técnica não se deve entender a descrição de características amplas de gêneros conforme a idéia do estilo – nem tampouco dos esquemas gerais do concerto grosso, da ária da capô, da fuga nem do tratamento do baixo contínuo –, mas a visão microscópica da composição em sua especificidade segundo a ordem inconfundível de suas leis.²⁴⁰

3.8.1 O conceito de subcutâneo²⁴¹

O subcutâneo designa as relações internas da obra musical que, ao estruturá-la, lhe dão unidade e sentido. Segundo Adorno, a paternidade do conceito de subcutâneo é de Schönberg:

Isto, a que [Schönberg] chamou de ‘subcutâneo’, conjunto de acontecimentos musicais únicos como momentos de uma totalidade invariavelmente consistente, rompe a superfície, torna-se visível e impõe-se independentemente de qualquer forma estereotipada. O interior transborda. O fenômeno musical reduz-se aos elementos internos de coesão estrutural.²⁴²

²⁴⁰ “Unter technologischer Analyse ist dabei nicht an die - der Stilidee durchweg konforme - Beschreibung durchgängiger Gattungseigenschaften zu denken, nicht also an die allgemeinen Schemata und Charakteristiken des Concerto Grosso, der Dacapo-Arie, der Fuge oder selbst der Behandlung des Basso Continuo, sondern an die mikrologische Einsicht ins jeweils Komponierte und seine spezifische, unvertauschbare Gesetzmäßigkeit” (GS, v.10.1, p.412).

²⁴¹ *Das Subkutane*.

²⁴² “Das, was er [Schönberg] das ‘Subkutane’ nannte, das Gefüge der musikalischen Einzelereignisse als der unabdingbaren Momente einer in sich konsistenten Totalität, durchbricht die Oberfläche, wird sichtbar und behauptet sich unabhängig von jeglicher stereotypischen Form. Das Innere tritt nach außen. Das musikalische Phänomen reduziert sich auf die Elemente seines Strukturzusammenhangs” (GS, v.10.1, p.157).

Adorno costumava analisar a música de Schönberg sob o aspecto do subcutâneo:

Aquele que, como compositor, verteu o subcutâneo para fora [Schönberg] encontrou uma maneira de apresentá-lo à posteridade e, ao tornar visível a estrutura subcutânea, fez da *performance* a realização integral da coesão musical. O ideal da interpretação coincide com o da composição.²⁴³

Em outro fragmento, Adorno esclarece que a estrutura subcutânea não é idêntica a algo fabricado mecanicamente. Cabe tanto ao compositor quanto ao intérprete trabalhar dialeticamente os elementos subcutâneos da obra.²⁴⁴ Por essa razão, a interpretação corresponde, na teoria da reprodução de Adorno, a uma permanente atualização do campo de força da composição. Esses elementos estão em passagens de caráter dissonante e na acentuação rítmica, situada entre *ársis* (tempo fraco) e *thésis* (tempo forte):

A regra que implica fazer música contra o esquema [isto é, contra o óbvio e o previsível], revelar o subcutâneo ou as partes fracas do compasso, tocar as dissonâncias etc., não deve ser entendida de maneira mecanicista, não-dialética (...) A música tradicional era um campo de tensões. A interpretação deve atualizar esse campo de força.²⁴⁵

Com efeito, a realização do subcutâneo pelo intérprete pode realmente tornar a música um acontecimento, um evento “visceral” (em sentido subjetivo), e social (em sentido objetivo): “Em Schönberg, o acontecimento nada mais é do que o irromper do subcutâneo, o interior vertido para fora. Isso explica também o porquê da necessidade do esforço de Schönberg e de seus ouvintes”.²⁴⁶

Vimos que um problema fundamental das novas técnicas de composição estava na complexidade, na dificuldade de reconhecimento das categorias temáticas e motivicas, que se tornaram praticamente irreconhecíveis. Tudo indica que o conceito de *Urfinie* de Schenker ressurgiu transformado no conceito de subcutâneo de Schönberg. Adorno, por sua vez, acrescentou, por analogia, o conceito de “radiografia”: “A verdadeira reprodução é a radiografia da obra. Sua tarefa é tornar visíveis todas as relações de coesão, contraste e construção que estão por trás do som fenomênico – e isso justamente por meio da articulação

²⁴³ “Der als Komponist das Subkutane nach außen kehrte, hat eine Darstellungsweise gefunden und tradiert, in der die subkutane Struktur sichtbar, in der die Aufführung zur integralen Realisierung des musikalischen Zusammenhangs wird. Das Interpretationsideal konvergiert mit dem kompositorischen” (GS, 10.1, p.172).

²⁴⁴ “Das ist nicht mechanisch zu verstehen, denn das Subkutane ist nicht *an sich*, sondern nur als Negation des anderen, und darzustellen ist diese Dialektik, die Relation. Also *nicht*: den schlechten Taktteil spielen und den guten fallen lassen, sondern den Prozess zwischen beiden deutlich machen” (TRM, p.97-8).

²⁴⁵ “Die Regel, gegen das Schema zu musizieren, das Subkutane herauszubringen, schlechte Taktteile, Dissonanzen zu spielen usw. darf nicht mechanisch-undialektisch aufgefasst werden (...) die traditionelle Musik war ein Spannungsfeld (...) Die Interpretation muss dies Kraftfeld aktualisieren” (TRM, p.106).

²⁴⁶ “Das Ereignis bei Schönberg nun ist nichts anderes, als daß das Subkutane durchbricht, daß das Innere nach außen gestülpt wird. Das erklärt, warum es der Schönbergschen Anstrengung und der seiner Hörer bedarf” (GS, v.18, p.436).

do fenômeno sensível”.²⁴⁷ Segundo Adorno, essa também foi a intenção de Schönberg: “Analogamente ao cubismo contemporâneo, onde as estruturas latentes são transformadas diretamente em fenômenos sensíveis, o gesto realiza o objetivo de Schönberg de revelar o subcutâneo perante o ouvinte”.²⁴⁸

Em outro fragmento, Adorno cita Kolisch lembrando que é preciso separar o conceito do subcutâneo da idéia de um “submundo musical”: “O subcutâneo também tem uma participação no fenômeno real do som, só que, numa interpretação corriqueira, esse elemento simplesmente é eliminado. Isso é um argumento importante contra o entendimento equivocado do intelectualismo”.²⁴⁹

3.8.2 O conceito de culinário²⁵⁰

Cunhado por Adorno, o conceito do culinário se refere ao fenômeno do som e à fruição estética de algumas de suas qualidades, como a sonoridade e o timbre. De maneira geral, porém, designa o som agradável, polido ou refinado de um instrumento ou de uma voz. Este conceito também pode ser associado à instrumentação ou à orquestração, assim como também à apreciação tipo “degustação” do “consumidor expert” (Adorno, 1975, p.26-8). Em sua acepção mais negativa, pode tender para o grotesco ou para o *kitsch*. Associado por Adorno à indústria cultural, o culinário remete literalmente à categoria de degustação palatina (*Delikatessen*), ou seja, no campo da música, à apreciação aural do timbre como fenômeno isolado dos outros elementos.

Analisando-se melhor o conceito, observamos que a noção de culinário está diretamente ligada ao consumo e à deglutição, ao *impetus* ou *apetitus*, ou seja, a algo parecido à tendência compulsiva de devorar o alimento. Logo, representa uma qualidade que aponta para um elemento que inspira cuidados. Todavia, a categoria do culinário também representa para o músico-intérprete um meio que o auxilia na articulação do caráter da sua interpretação. Por

²⁴⁷ “Die wahre Reproduktion ist die Röntgenphotografie des Werkes. Ihre Aufgabe ist es, alle Relationen, Momente des Zusammenhanges, Kontrasts, der Konstruktion, die unter der Oberfläche des sinnlichen Klanges verborgen liegen, sichtbar zu machen – und zwar vermöge der Artikulation eben der sinnlichen Erscheinung” (TRM, p.9 e 207).

²⁴⁸ “Der Gestus vollzieht vor den Ohren des Hörers, worauf Schönbergs Entwicklung abzielt: das Subkutane aufzudecken, analog zum gleichzeitigen Kubismus, in dem ebenfalls latente Strukturen ins unmittelbare Phänomen versetzt werden” (GS, v.10.1, p.7678).

²⁴⁹ “Man müsse den Begriff des Subkutanen von der Vorstellung einer subkutanen Hinterwelt scheiden. Auch das Subkutane gehöre zum Phänomen, zu dem, was real erklingt, nur falle es eben bei der herkömmlichen Interpretation unter den Tisch. Dies ist ein wichtiger Einwand gegen das Missverständnis des Intellektualismus” (TRM, p.147).

²⁵⁰ *Das Kulinarische*.

isso, não deve ser visto como um fim em si mesmo. Sua função é auxiliar na articulação do sentido musical, sobretudo através do princípio de diferenciação da alteridade dialética, assim como na aplicação dos recursos expressivos: “Todas as nuances de caráter, ainda que as mais sutis, devem ser traduzidas em som. Isto vale, particularmente, para a voz”,²⁵¹ assinalou.

Em outro fragmento, Adorno explica por que “a boa voz”, ou “o bom som”, apenas constitui um elemento ilusório, não real. Por essa razão, o culinário representa uma categoria um tanto vaga e vazia, quando aparece desprovido de propósitos concretos:

A respeito do problema do culinário, do som bonito. Não se trata de algo contrário ao timbre, mas simplesmente de que o som constitui um meio para a representação do sentido, da modelagem, tanto mais importante quanto maior a ausência, na superfície, de meios para a articulação, modificações de tempo etc. Questiona-se, portanto, todo som ou timbre desvinculado da composição (implícito na maior parte das aulas de música e de canto). Na interpretação, corresponde necessariamente a uma prática musical atomística (...) Não existem ‘som’ e ‘timbre’ em si e por si só, (...) O som ‘em si’, a ‘voz bonita’, é o inimigo da música. Assim está na acepção de Kolisch (...) o bom [instrumentista ou músico], todavia, precisa dispor sobre todas as possibilidades do timbre com liberdade, segundo a medida da composição”.²⁵²

Adorno, portanto, rejeita a acepção culinária da música, por ele vista como regressiva. Preso ao “estado pré-artístico do virtuose”, o culinário está “no plano onde os meios se tornam os fins”. Essa máxima se aplica também ao trabalho de reprodução do instrumentista, assim como do cantor: quando o som ou timbre “bonito” se satisfaz por si mesmo, argumenta Adorno, também a coesão e o sentido musical sofrem.²⁵³

As qualidades do culinário representam, para Adorno, um elemento regressivo porque o aspecto altamente individualizado do som equivale, na reprodução musical, a um nivelamento que eclipsa os pontos altos de uma obra. Assim, pode comprometer o caráter e a

²⁵¹ “Die Klangfarbe, der Ton ist ein Mittel zur Charakteristik musikalischer Gestalten, zur Artikulation, nie ‘Selbstzweck’, sondern Funktion der Darstellung des musikalischen Sinnes, vor allem auch der *Unterscheidung* (...) Grundsätzlich sind alle Differenzen von Charakteren, auch die subtilsten, in klangliche zu übersetzen. Gilt insbesondere für die Singstimme” (TRM, p.92).

²⁵² “Zum Problem des Kulinarischen, des schönen Tons. Es handelt sich nicht um ein Gegenbild des Klanges, sondern einfach darum, dass der Klang ein Mittel der Darstellung des Sinnes, des Modellierens ist und zwar ein um so wichtigeres, je mehr Oberflächenmittel der Artikulation wie Tempomodifikationen etc. entfallen (...) Bestritten wird also jeder verselbständigte, von der Komposition abgelöste Klang und Ton (und damit [ist] der meiste Musik- zumal Gesangsunterricht [mit] impliziert). Er entspricht in der Interpretation notwendig einem atomistischen Musizieren (...) Es gibt gar keinen Ton an sich (...) der Ton ‘an sich’, die ‘schöne Stimme’ ist der Musik Feind. Dies steht hinter Kolischs Ausspruch (...) Aber der gute [Instrumentalist] muss über alle Möglichkeiten des Klanges in Freiheit, nach dem Mass der Komposition verfügen” (TRM, p.130-1).

²⁵³ “Das Vorkünstlerische des Virtuosen: dass Mittel Zweck werden. Ein solches ist auch der ‘Ton’. Sobald er sich selbst genießt, geht er auf Kosten des musikalischen Zusammenhangs. – Das Für-Andere statt des An-Sich. – Die kulinarischen Qualitäten sind regressiv” (TRM, p.205; vide também TRM, p.209).

clareza de seus elementos estruturais.²⁵⁴ Segundo a concepção adorniana de interpretação, o ideal, calcado em uma beleza sonora vazia, “normalizada” ou “nivelada”, é o “inimigo da boa música” e, como tal, precisa ser eliminado: “A regra”, prossegue Adorno, “é ir ao extremo (...) para, notadamente, acertar em *caracteres* extremos. Isso não vale apenas para o *ppp* como também para o *fff* (...) Declaração de guerra ao ideal culinário [*sic*]”.²⁵⁵

Em outro momento, o conceito do culinário leva Adorno a pensar na questão ética e moral da música: “Na sua totalidade, o trabalho musical, bem como o desenvolvimento da música como arte que ultrapassa o mero aspecto culinário, não pressupõe um modelo dogmático, mas sim a possibilidade categórica de o compositor e o intérprete distinguirem entre o certo e o errado”.²⁵⁶ Isso não é uma tarefa fácil e representa, penso eu, um caminho de pedras, onde o perigo paira sobre o músico-intérprete como a espada sobre Dâmocles.

3.9 Clareza, articulação e fraseado musical

*No fraseado, o momento da semelhança entre
linguagem e música se apresenta de modo positivo;
é unicamente através do fraseado que a música fala.*
Theodor Adorno²⁵⁷

Segundo um ditado oriental, simplicidade e clareza são os primeiros passos da natureza, ao passo que na arte são os últimos. Esse ditado bem poderia servir de máxima para os compositores da tradição musical de língua alemã desde J. S. Bach (1675-1750), mas, principalmente, em razão da complexidade de suas obras, para os compositores do período clássico-romântico.

Sendo as impressões dos nossos sentidos bastante imprecisas, torna-se necessário distinguir as idéias “claras” das “falsas” ou “confusas” – uma questão recorrente da filosofia ocidental desde Descartes (1596-1650). Daí levarmos em consideração, primeiramente, algumas definições e peculiaridades do conceito de clareza, que também tem um papel

²⁵⁴ “Dem kulinarischen Einzelklang entspricht im Ganzen die Tendenz zu *glätten*, auszugleichen, Extreme zu vermeiden, zu vermitteln. Dies entsteht stets auf Kosten der Charaktere, der Deutlichkeit in höherem Sinn” (TRM, p.132 e p.190).

²⁵⁵ “Regel: ins Extrem gehen (...) und damit extreme *Charaktere* zu treffen. Das gilt nicht nur fürs *ppp* sondern auch fürs *fff*. Die Empfindlichkeit gegen das Laute ist die Musikalität der Unmusikalischen (...) Kriegserklärung ans kulinarische Ideal” (TRM, p.190).

²⁵⁶ “Jegliche musikalische Arbeit, jede Entfaltung von Musik als Kunst, die über das blosse Kulinarische Klingen hinausgeht, setzt zwar nicht die dogmatische Vorgegebenheit, wohl aber die kategoriale Möglichkeit der Unterscheidung von Richtig und Falsch voraus, beim Komponisten wie beim Interpretieren” (TRM, p.284).

²⁵⁷ “In der Phrasierung ist das Moment der Sprachähnlichkeit von Musik positiv aufgehoben; durch die Phrasierung allein *spricht* Musik” (TRM, p.143).

importante na formação das ciências modernas. Em busca de uma definição desse conceito, o filósofo alemão Gottfried W. Leibniz (1646-1716) nos fornece uma pista:

Para uma melhor compreensão das idéias é preciso falar das múltiplas formas de conhecimento. Se consigo distinguir claramente uma coisa de outra mas não sou capaz de saber com exatidão onde estariam as suas diferenças e peculiaridades, o conhecimento se revela *confuso*. Desse modo é possível, por vezes, reconhecer bem *claramente* – sem maiores dúvidas –, se um quadro ou um poema está bem feito ou se está mal feito, havendo nele um *je ne sais quoi* que nos compraz ou nos incomoda. No entanto, se consigo distinguir e definir as peculiaridades que a mim se apresentam, o conhecimento é chamado de *nítido* (...) Quando tudo que influi na definição [de uma idéia] for claramente *conhecido* até nos seus conceitos originários, então eu chamo esse conhecimento de *adequado*.²⁵⁸

A análise de Leibniz condiciona a compreensão das idéias (entendimento) e a produção de conhecimento à clareza da nossa percepção e do nosso discernimento (ou juízo) interior. Nas formas múltiplas de conhecimento de Leibniz incluímos também o especificamente musical.

Kant, no entanto, apresenta uma ressalva importante à tese de Leibniz. Enquanto, em Leibniz, a clareza do fenômeno está diretamente vinculada à esfera estética em sentido de *aisthesis* ou faculdade do sensível (filosofia sistematizada, no século XVIII, por Wolff e Baumgarten), o princípio cognitivo do conhecimento adquire, na epistemologia de Kant, o sentido de um entendimento puramente formal e racional. Vejamos a argumentação do filósofo prussiano:

...que toda a nossa intuição nada mais é do que a representação do fenômeno; que as coisas que intuimos não são em si mesmas tal como as intuimos, nem as suas relações são em si mesmas constituídas como nos aparecem; e que, se fizermos abstração do nosso [próprio] sujeito ou mesmo apenas da constituição subjetiva dos sentidos em geral, toda a maneira de ser, todas as relações dos objetos no espaço e no tempo e ainda o espaço e o tempo desapareceriam; pois, como fenômenos, não podem existir em si, mas somente em nós. É-nos completamente desconhecida a natureza dos objetos em si mesmos, independentemente de toda esta receptividade da nossa sensibilidade. Conhecemos apenas o nosso modo de os perceber, modo que nos é peculiar, mas pode muito bem não ser necessariamente o de todos os seres, embora seja o de todos os homens (...) Mesmo que pudéssemos elevar esta nossa intuição ao mais alto grau de clareza, nem por isso nos aproximaríamos mais da natureza dos objetos em si (...) de qualquer modo, só conheceríamos

²⁵⁸ “Zum besseren Verständnis der Ideen muss etwas von den mannigfaltigen Arten der Erkenntnisse die Rede sein. Wenn ich eine Sache in ihrem Unterschied von anderen erkenne, ohne sagen zu können, worin diese Unterschiede bzw. Eigentümlichkeiten bestehen, so ist die Erkenntnis *verworren*. Auf diese Weise erkennen wir zuweilen durchaus *klar* – ohne irgendwie im Zweifel zu sein –, ob etwa ein Gemälde oder ein Gedicht gut oder schlecht gemacht ist, weil ein *je ne sais quoi* in ihm liegt, das uns befriedigt oder stört. Aber wenn ich die Merkmale, die mir vorschweben, auseinandersetzen kann, so heisst die Erkenntnis *deutlich* (...) Wenn aber alles, was in eine Definition eingeht, bis zu den Urbegriffen selbst distinkt erkannt ist, dann nenne ich diese Erkenntnis *adäquat*” (Leibniz, 1967, p.56).

perfeitamente o nosso modo de intuição, ou seja, a nossa sensibilidade (Kant, 2001b, p.78-9, na trad. de M. P. dos Santos e A. F. Morujão).²⁵⁹

Com efeito, finaliza, “nem o mais claro conhecimento dos fenômenos, único que nos é dado, nos proporcionaria o conhecimento do que os objetos podem ser em si mesmos”. Em razão disso, Kant sustenta em resposta a Leibniz que “a diferença entre uma representação clara e uma representação obscura é apenas lógica e não se refere ao seu conteúdo” (Kant, 2001b, p.79, na trad. de M. P. dos Santos e A. F. Morujão).²⁶⁰ Mais adiante, Kant nos fornece ainda mais informações sobre o conceito de clareza, no que representa, ao mesmo tempo, um dos poucos momentos em que se refere, de maneira explícita, à prática musical:

A clareza não é, como dizem os lógicos, a consciência de uma representação, pois deve encontrar-se um certo grau de consciência, que, porém, não é suficiente para a recordação, mesmo em muitas representações obscuras, porque, se não houvesse consciência, não faríamos nenhuma diferença na ligação das representações obscuras, o que contudo conseguimos fazer para os caracteres de muitos conceitos (como os de direito e equidade ou os conceitos que o músico associa, quando agrupa juntamente muitas notas numa fantasia [improvisação]). Pelo contrário, uma representação é clara quando a consciência que dela temos basta para que tenhamos também a *consciência da diferença* entre essa e as outras. Se essa consciência basta para a distinção, mas não para a consciência da distinção, a representação deve ainda chamar-se obscura. Há, pois, um número infinito de graus de consciência até à sua extinção (Kant, 2001b, p.348, na trad. de M. P. dos Santos e A. F. Morujão).²⁶¹

Aqui se pode perceber como a sensibilidade e a percepção que, em Leibniz, ainda estão atreladas às sensações, em Kant se transformam em representação da consciência e da razão.

²⁵⁹ “(...) dass alle unsere Anschauung nichts als die Vorstellung von Erscheinung sei; dass die Dinge, die wir anschauen, nicht das an sich selbst sind, wofür wir sie anschauen, noch ihre Verhältnisse so an sich selbst beschaffen sind, als sie uns erscheinen, und das, wenn wir unser Subject oder auch nur die subjective Beschaffenheit der Sinne überhaupt aufheben, alle die Beschaffenheit, alle Verhältnisse der Objekte im Raum und Zeit, ja selbst Raum und Zeit verschwinden würden und als Erscheinungen nicht an sich selbst, sondern nur in uns existiren können. Was es für eine Verwandtnis mit den Gegenständen an sich und abgesondert von aller dieser Receptivität unsrer Sinnlichkeit haben möge, bleibt uns gänzlich unbekannt. Wir kennen nichts als unsre Art, sie wahrzunehmen, die uns eigentümlich ist, und die auch nicht notwendig jedem Wesen, ob zwar jedem Menschen, zukommen muss (...) Wenn wir diese unsre Anschauung auch zum höchsten Grade der Deutlichkeit bringen könnten, so würden wir dadurch der Beschaffenheit der Gegenstände an sich selbst nicht näher kommen. Denn wir würden auf allen Fall doch nur unsere Art der Anschauung, d. i. unsere Sinnlichkeit, vollständig erkennen” (Kant, s/d, p.64-5).

²⁶⁰ “Was die Gegenstände an sich selbst sein mögen, würde uns durch die aufgeklärteste Erkenntnis der Erscheinung derselben, die uns allein gegeben ist, doch niemals bekannt werden (...) Der Unterschied einer undeutlichen von der deutlichen Vorstellung ist bloss logisch und betrifft nicht den Inhalt” (Kant, s/d, p.65).

²⁶¹ “Klarheit ist nicht, wie die Logiker sagen, das Bewusstsein einer Vorstellung; denn ein gewisser Grad des Bewusstseins, der aber zur Erinnerung nicht zureicht, muss selbst in manchen dunkelen Vorstellungen anzutreffen sein, weil ohne alles Bewusstsein wir in der Verbindung dunkeler Vorstellungen keinen Unterschied machen würden, welches wir doch bei den Merkmalen mancher Begriffe (wie der von Recht und Billigkeit und des Tonkünstlers, wenn er viele Noten im Phantasiren zugleich greift) zu thun vermögen. Sondern eine Vorstellung ist klar, in der das Bewusstsein zum *Bewusstsein des Unterschiedes* derselben von andern zureicht. Reicht dieses zwar zur Unterscheidung, aber nicht zum Bewusstsein des Unterschiedes zu, so müsste die Vorstellung noch dunkel genannt werden. Also giebt es unendlich viele Grade des Bewusstseins bis hin zum Verschwinden” (Kant, s/d, p.269).

Ou seja, deixando de ser um domínio dos sentidos, passam a ser instrumentalizadas pela racionalidade.

Em alemão, “clareza” corresponde literalmente a *Klarheit*, sendo um termo recorrente para designar o entendimento racional. Adorno, entretanto, emprega, com relação à interpretação musical, o termo *Deutlichkeit*, que se refere preferencialmente à clareza sensória dos sentidos. Este termo, derivado do verbo *deuten*, significa explicar, interpretar, apontar. Em português, a idéia contida no termo correspondente se situa *entre* os conceitos de “nitidez” e de “clareza”. Dependendo do contexto, também pode significar “distinção” ou “precisão”. De qualquer forma, considerando-se a natureza empírica da maioria das questões que envolvem a reprodução musical, a linha divisória entre clareza e nitidez é bastante tênue e pode dar margem a confusão (con-fusão, isto é, a impregnação de um conceito pelo outro). Em suma, em termos de reprodução musical, a clareza constitui um problema tanto da exposição ou apresentação musical quanto do entendimento, principalmente porque o sentido da música não pode passar para o ouvinte sem que o entendimento da obra como um todo tenha passado antes pelo intérprete. Em termos de reprodução musical, portanto, como numa interpretação dialética, esses dois conceitos envolvem tanto o músico-intérprete quanto o ouvinte. Sendo reciprocamente dependentes, podem se referir tanto ao esteticamente nítido e distinto (*Deutlichkeit*) quanto à clareza de sentido ou de entendimento (*Klarheit*). Por conseguinte, ambos os conceitos formam uma única categoria interpretativa.

Tudo indica que a clareza como categoria da interpretação musical tenha surgido de circunstâncias históricas específicas, peculiares ao século XIX. Um fator de importância central está na obra de Beethoven: ao mesmo tempo em que representa o apogeu do sistema tonal, em sua obra tardia Beethoven marca o início da sua dissolução, empreendimento continuado pelos românticos, particularmente por Richard Wagner. Comentando a sua leitura de Wagner, Adorno ressalta que: “Em Beethoven, a relação entre a coesão musical e sua realização no instrumento se tornou problemática, correspondendo – dir-se-ia hoje em dia – à contradição entre as forças de produção e os seus meios; entre a estrutura da obra e os meios de realizá-la no instrumento”.²⁶² É desta separação entre a produção e a reprodução musical que também surgiram o intérprete e o virtuose moderno. Outra causa estava nas novas técnicas de compor, que contribuíam sensivelmente para aumentar a dificuldade de

²⁶² “Er [Wagner] sieht, dass bei Beethoven das Verhältnis von musikalischem Zusammenhang und Instrumentalklang problematisch geworden ist – durch einen entbundenen Widerspruch, würde man heute sagen, zwischen musikalischer Produktivkraft und Produktionsverhältnissen, zwischen der Struktur des Werkes und den instrumentalen Mitteln seiner Realisierung” (TRM, p.277).

reprodução das obras (vide Beethoven e Wagner, por exemplo), ao mesmo tempo em que exigiam dos músicos e de seus instrumentos mais eficácia e competência técnica.

Em seus ensaios, intitulados *Beethoven* e *Sobre a regência*, Wagner nos fala dos inúmeros problemas de seu tempo para reproduzir as obras de Beethoven. Para Wagner, a clareza na exposição musical se aplica, sobretudo, à melodia (*melos*), representando um princípio que é a essência de toda a música. Em seus comentários críticos para a interpretação da Nona Sinfonia de Beethoven, Wagner escreveu: “Da mesma forma que não se deve passar por cima de uma passagem obscura de um grande filósofo (...) também não se deve passar por cima de nenhum compasso de um poema musical, como o de Beethoven, sem ter deste uma consciência *clara*”.²⁶³ Em outro momento, Wagner reafirma a importância do princípio da clareza para a reprodução musical: “Nada merece estudo tão exaustivo quanto o esforço por tornar claro o sentido de uma frase, de um compasso, e até mesmo de uma só nota” (Wagner apud Lago, 2002, p.66). Encarados na sua generalidade, os comentários de Wagner convergem de forma surpreendente para a análise de Leibniz.

Cinquenta anos depois do “acorde de Tristão”, a dissolução do sistema tonal é concluída por Schönberg e seus discípulos Berg e Webern. Embora com uma visão ligeiramente diferente dos compositores românticos, não surpreende que também Schönberg atribua à clareza uma função essencial na reprodução musical. O uso deliberado do cromatismo pelos compositores românticos e a dissolução do sistema tonal com a atonalidade livre e o dodecafonismo de Schönberg explicam a importância que a clareza estava assumindo nas primeiras décadas do século XX. Referindo-se a Kolisch, Dorian especificou a diferença entre o ideal interpretativo dos românticos e o de Schönberg da seguinte forma:

O intérprete romântico que obtém seus resultados meramente por meio do temperamento, demonstrando paixão [*fire*], tristeza ou agitação perde para Schönberg, como Rudolf Kolisch observa. O método romântico consiste, ao contrário do que propõe Schönberg, em destacar os elementos da superfície – equilíbrio e simetria na exposição, onde a introspecção verdadeira da construção rege a visão externa da obra, assim como também os detalhes da interpretação.²⁶⁴

²⁶³ “Wie man also einer dunkel erscheinenden Stelle eines grossen Philosophen nie vorübergehen soll, ehe sie nicht deutlich verstanden worden ist (...) so soll man über keinen Takt einer Tondichtung, wie der Beethoven’s, ohne *deutliches* Bewusstsein davon hinweggleiten” (Wagner apud Adorno, TRM, p.277).

²⁶⁴ “The romantic interpreter who gets his result by mere temperament, by a display of fire, sadness, or agitation, is, as Rudolf Kolisch remarks, at a loss with Schönberg. The romantic method necessarily consists of a heightening of the surface luster, rather than what Schönberg demands – balance and symmetry of presentation, where true insight into the construction governs the outline as well as all the details of the interpretation” (Dorian, 1942, p.333).

O expressionismo modernista de Schönberg visa ao desenvolvimento de “idéias” e corresponde a um pensamento estético que implica a expressão das mesmas: “O modernismo inclui o desenvolvimento de um pensamento e a sua expressão”,²⁶⁵ afirmou. A “idéia musical” de Schönberg representa algo como a essência que está objetivada na obra. Nesse ponto, Schönberg é, portanto, hegeliano:

O que me parece o mais importante numa obra de arte é – a idéia (...) Em seu sentido mais amplo, o conceito de idéia é empregado como sinônimo de tema, melodia, frase ou motivo. Eu, propriamente, vejo a totalidade de uma peça como a sua *idéia*: a idéia que seu criador queria representar.²⁶⁶

A questão é precisamente *como* o intérprete deve proceder para reproduzir a “idéia” que o compositor objetivou na partitura e que representa o vestígio material da obra. Encontramos aqui a resposta de Schönberg: “O princípio mais elevado de toda a reprodução musical é o de que a obra escrita pelo compositor deve ser interpretada de modo que cada nota seja realmente ouvida”,²⁶⁷ através da exposição clara de *todos* os elementos da obra. Vemos, portanto, que também a concepção da ideia musical de Schönberg coincide com a análise feita por Leibniz.

Por causa da sua importância para a compreensão da obra, o princípio de clareza também se aplica em termos de articulação e fraseado. Segundo Schönberg, “o fraseado apenas tem a ver com a *performance*. Assim, o intérprete deve expor as relações motivicas para o ouvinte (*performando-as* para ele), o que para o ouvinte representa uma ajuda decisiva na compreensão de uma peça”.²⁶⁸

Sem uma boa articulação e um bom fraseado, a idéia, objetivada na partitura, não pode ser expressa adequadamente. Em seu ensaio, intitulado *Phrasing* (fraseado, 1931), Schönberg escreveu que “o fraseado, pelo menos o que se fundamenta nas relações motivicas, precisa ser elaborado de modo a tornar as estruturas motivicas claras”.²⁶⁹ Recordemos que, para Schönberg, diferentemente da concepção de Adorno, a partitura contém todas as informações

²⁶⁵ “Modernismus im besten Sinne schliesst eine Entwicklung von Gedanken und deren Ausdruck in sich ein” (Schönberg, 1989, p.291).

²⁶⁶ “Was mir als das wichtigste in einem Kunstwerk erscheint – der Gedanke (...) In seiner weitesten Bedeutung wird der Begriff Gedanke als Synonym für Thema, Melodie, Phrase oder Motiv gebraucht. Ich selbst betrachte die Totalität eines Stückes als den *Gedanken*: den Gedanken, den sein Schöpfer darstellen wollte” (Schönberg, 1989, p.95-6, *pass.*).

²⁶⁷ “The highest principle for all reproduction of music would have to be that what the composer has written is made to sound in such a way that every note is really heard” (Schönberg, 1984, p.319).

²⁶⁸ “Phrasing has to do solely with performance. In that sense one is justified in expounding motivic relationships to the listener (‘performing’ them for him), in so far as it genuinely helps him to understand a piece” (Schönberg, 1984, p.347).

²⁶⁹ “The phrasing must be shaped so as to make motivic structure clear; at least (...) a phrasing justified on the ground of a motivic relationship” (Schönberg, 1984, p.347).

necessárias para a sua reprodução correta e que, em caso de dúvida ou de conflito, vale o que está grafado. Essa é uma regra básica, compartilhada pela tradição vienense (TRM, p.353, nota 123).²⁷⁰

Para Adorno, a clareza é um elemento essencialmente construtivo e diz respeito à linguagem idiomática, em analogia com a dicção na fala (voltando à epígrafe desta seção). Por exemplo: quando alguém fala com uma dicção ruim ninguém o entende, mesmo se o desenvolvimento do seu discurso for bom o suficiente. O que acontece com a dicção do orador, também acontece, analogamente, com o intérprete de uma peça musical, porque do fraseado e da articulação correta do material musical depende a comunicabilidade. Esta é também a visão de Dorian:

O fraseado pertence tanto à fala quanto à música: ele serve ao mesmo propósito tanto na linguagem das palavras quanto na dos sons. O que chamamos, em música, de articulação tem a sua equivalência na dicção da fala. Enquanto o fraseado [como categoria] é universal e atemporal (...) o fraseado como disciplina aplicada à performance, é recente.²⁷¹

Tendo a função de tornar inteligível a forma e o *sentido* de cada período, tema, frase ou motivo de uma obra, o fraseado constitui, em Adorno, um princípio firmemente consolidado na análise do material musical. O problema é que lidamos, em música, com um universo não-conceitual de sons que constitui uma linguagem assentada, por um lado, em si mesma, mas também, por outro lado, em convenções e valores sociais, compartilhados coletivamente. Enquanto fenômeno sonoro, a música constitui uma forma de comunicação não verbal, não conceitual. Em sua forma de imagem congelada, como anotada na partitura, a música está desprovida de intencionalidade. Apesar disso, esta não-intencionalidade não deve ser confundida com ausência de sentido. Sendo, portanto, a música uma linguagem assentada em si mesma, a sua clareza está nos elementos estruturais que lhe emprestam sentido e coesão interna. Presente tanto no momento da composição quanto no da reprodução, a coesão também contribui para a formação do sentido, e o intérprete deve obrigatoriamente zelar por ela ao reproduzir uma obra: “A clareza, isto é, a realização da coesão musical”,²⁷² assim a

²⁷⁰ Dorian formulou o princípio da seguinte forma: “The very core of objective interpretation: emphasizing the musical thoughts of the composer rather than the mood or the feeling of the performer. The picture of the Schönberg score is not a musical *tableau* lending itself to the subjective caprices of the executant, but a blueprint of the architecture of music” (Dorian, 1942, p.332).

²⁷¹ “Phrasing is a feature common to both speech and music: it serves the same purpose in the language of words as in the language of tones. What may be called articulation in music is equivalent to diction in speech (...) While phrasing is universal and ageless (...) the applied discipline of phrasing in the performance of music is young” (Dorian, 1942, p.159).

²⁷² “*Deutlichkeit*, d. h. die Realisierung des musikalischen Zusammenhangs” (TRM, p.55).

define Adorno. Nessa tarefa, também as categorias de expressão e de dinâmica têm uma função importante.

Em outro fragmento, Adorno acrescentou: “Ponto principal das categorias ‘linguagem musical’ – expressão – clareza. O substrato subjetivo-mimético é revertido no objetivo-constutivo”.²⁷³ Por intermédio do intérprete, o substrato subjetivo-mimético da composição é transformado em expressão estética, isto é, torna-se construtivamente objetivado e constitui o plano em que a música se torna acessível para um número maior de pessoas. Por tudo isso, o intérprete está diretamente comprometido com a articulação e o fraseado correto da obra que reproduz. Desse modo, falando-se especificamente dos compositores da Segunda Escola de Viena, a exposição acusticamente nítida do(s) tema(s) da obra se tornou uma virtude das mais importantes: “Na reprodução de música nova, a categoria mais importante é, portanto, a clareza da exposição do tema”,²⁷⁴ assinalou Adorno.

Em outro momento, Adorno acrescenta à clareza sonora da reprodução musical a tímbrica do lado instrumental: fundamentada na análise, tem esta a função de esclarecer, de tornar nítido ou claro o fraseado de cada elemento. Deixando em segundo plano o lado físico do som instrumental da interpretação, Adorno se refere à análise do material musical como uma categoria das mais elevadas:

Sobre o conceito de *clareza*. Ele tem dois significados. Um está no próprio material tímbrico do som, de modo que se ouça tudo o que está escrito e as vozes contrastem nitidamente, sem que nenhuma nota soe enevoada, exceto nos casos onde a intenção do compositor o exija. O conceito de *instrumentar* nitidamente, canônico: tocar tão claramente como se fosse instrumentado por Mahler. O que, no entanto, seria uma natural exigência musical, vem a ser negligenciado, na maioria das vezes, em prol de um ideal sonoro mais mediano e nivelado. – Há, contudo, também uma clareza mais elevada, construtiva. Fundamentada na análise, poderia ser formulada de modo que o *sentido* musical de uma frase se torne perfeitamente nítido em seu contexto – o que de modo nenhum se confunde com a clareza do material sonoro. Nada deve ser deixado ao acaso só porque está escrito de tal maneira e sem que a sua função esteja compreendida e realizada (omissão que é uma das principais causas de muitas reproduções da música nova terem resultado incompreensíveis).²⁷⁵

²⁷³ “Hauptstelle zum Zusammenhang der Kategorien ‘musikalische Sprache’ – Ausdruck – Deutlichkeit. Umschlag des subjektiv-mimetischen Desiderats in das objektiv-konstruktive” (TRM, p.62).

²⁷⁴ “Bei der Darstellung neuer Musik ist doch die wichtigste Kategorie die der Deutlichkeit, des thematischen Ausspielens” (TRM, p.198).

²⁷⁵ “Zum Begriff der *Deutlichkeit*. Er hat zwei Bedeutungen. Einmal die klangmaterielle, dass man alles hört, was geschrieben ist, dass die Stimmen sich plastisch voneinander abheben, dass kein Klangnebel entsteht, ausser wo er in der kompositorischen Intention liegt. Hier wiederum der Begriff des deutlichen *Instrumentierens* der Kanon: so spielen wie es deutlich, bei Mahler etwa, instrumentiert wäre. Dies ist als musikalische Forderung selbstverständlich, wird aber meist vor allem zugunsten des mittleren, ausgeglichenen Klangideals vernachlässigt. – Es gibt aber auch eine höhere, konstruktive Deutlichkeit, die in der Analyse fundiert ist. Sie

Contudo, adverte Adorno, a clareza não pode ser reduzida a um realce primitivo da melodia, não deve ser reduzida a seus elementos mais simples nem tampouco deve pretender uma reprodução *ad litteris* do texto musical. Até pelo contrário, bastante sutileza é necessária na aplicação desta categoria, para cuja realização o intérprete precisa adquirir conhecimento e, mais do que isso, consciência da obra que deseja reproduzir, analisando as peculiaridades de gênero, estilo e época de sua composição. O que, em um caso, pode estar certo, em outro já pode se revelar como completamente errado. Por essa razão, cada detalhe da reprodução musical precisa, antes da sua exposição, passar por uma análise criteriosa do intérprete. Num dos fragmentos, Adorno chama a atenção para esse aspecto, citando o compositor vienense Franz Schubert (1797-1828): “Para salvar as melodias de Schubert da fama que adquiriram graças à sua incomparável beleza, elas precisam ser tocadas de memória, como [se fossem] insinuadas: tocadas explicitamente, degeneraram em *theme songs*”.²⁷⁶

Outro conceito de importância fundamental para a teoria da reprodução musical é o de não-identidade. Contudo, ao relacionar diretamente não-identidade e fraseado é preciso considerar que o conceito adorniano do não-idêntico está diretamente vinculado à *Dialética negativa* (1966), obra onde Adorno desenvolve a sua filosofia crítica.²⁷⁷ Para Adorno, a obra de arte apenas pode se revelar autêntica e verdadeira por meio de suas propriedades não-idênticas, ou seja, por meio de suas especificidades, peculiaridades e singularidades, concentrando-se, principalmente, nos paradoxos e nas contradições entre o material musical e o meio social, enfim, nos elementos que escapam ao conceito da identidade entre sujeito e objeto. De certa forma, a dialética negativa representa a resposta de Adorno à tradição dialética antiga da filosofia ocidental. Seus principais interlocutores, entretanto, são os filósofos Kant e Hegel; é a partir deles que Adorno desenvolve a sua filosofia crítica, que ele mesmo resumiu da seguinte forma: “Trata-se de uma filosofia que não pressupõe o conceito de identidade entre ser e pensar e que tampouco termina nele, mas que pretende justamente o contrário, ou seja, articular aquilo que separa [e que afasta] conceito e coisa, sujeito e objeto,

liesse etwa so sich formulieren: dass der musikalische *Sinn* einer jeden Phrase im Ganzen deutlich werden muss – was keineswegs stets mit der klangmateriellen Deutlichkeit identisch ist. Es darf nichts von ungefähr gespielt werden, weil es so dasteht, ohne dass die Funktion genau erkannt und realisiert wäre (dies Versäumnis ist einer der Hauptgründe für die Unverständlichkeit vieler Aufführungen neuer Musik)” (TRM, p.131).

²⁷⁶ “Um jene Schubertschen Melodien zu retten vor dem Ruhm, den sie doch wiederum ihrer unvergleichlichen Schönheit verdanken, müssen sie wie aus der Erinnerung gespielt, angedeutet werden: explizit dargestellt, entarteten sie zu *theme songs*” (TRM, p.257). Observação: neste fragmento, Adorno empregou um termo historicamente muito carregado (“degenerado”, *entartet*). Embora não o tendo utilizado, como é claro, no mesmo contexto em que o empregou a propaganda nazista para desclassificar a arte moderna, chamando-a de “arte degenerada” (*entartete Kunst*), surpreende assim mesmo que Adorno o tenha usado. Por outro lado, é preciso considerar que essas anotações originalmente não estavam destinadas à publicação.

²⁷⁷ Desta obra acabou de sair uma tradução em português (2009).

a sua irreconciliabilidade”.²⁷⁸ Adorno focaliza, portanto, precisamente os elementos de não-identidade que escapam ao mecanicismo dialético que busca a identidade entre conceito e coisa, aniquilando-a. Nessa tarefa, Adorno, tomando emprestado a Hegel o princípio da negatividade, segue-o de forma radical: a dialética de Adorno não se encerra ou “resolve” em síntese, isto é, em positividade alguma pois haverá sempre a resgatar, de algum modo, o que deixa de ser abrangido pelo conceito.

Adorno critica o idealismo de Kant e de Hegel por estes adotarem como princípio de identidade. O sujeito autônomo racional e esclarecido idealizado por Kant em sua filosofia não se concretizou. *Sapere aude*, ouse saber, assim Kant havia formulado o lema do esclarecimento alemão. Todavia, de lá para cá, as coisas não andaram nada bem para a humanidade. Em termos de barbárie, houve até retrocessos, de maneira que Horkheimer e Adorno avaliaram a situação em que o mundo encontrava, um século e meio depois de Kant, de forma categoricamente pessimista: “Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal”.²⁷⁹ Por essas razões, Adorno rejeita os sistemas filosóficos tanto de Kant quanto de Hegel, concentrando-se nos paradoxos, nas contradições e na vulnerabilidade do mundo contemporâneo. Adorno prefere focalizar “o objeto”, que adquire na filosofia adorniana certo caráter materialista e, nesse ponto, marxista, embora Adorno trate de rejeitar mito e dogmatismo de seguidores do materialismo histórico. Destarte, Adorno, ao deslocar o centro da filosofia crítica do sujeito para o objeto (a dialética negativa), parece ter engendrado outra “virada copérnica” do idealismo em direção a um materialismo de inspiração marxista.

Como que por precaução, Adorno pensa as categorias dialéticas negativamente, preservando-lhes o aspecto crítico, histórico e social. Ao lidar com os paradoxos e as antinomias da própria condição dialética de todo ser, a filosofia negativa de Adorno se abre e se torna *polivalente* em abrangência e na aplicação prática. Nessa tarefa, Adorno rompe com a primazia absoluta do sujeito e seu monólogo, que tinham caracterizado a filosofia ocidental até aquele momento.

Em Hegel, a dialética representa o esforço do sujeito pensante em superar a si mesmo: o processo dialético da unificação dos contrários resulta em estágios cada vez mais elevados. Na superação dialética hegeliana de tese e antítese (*Aufhebung*) já estava, em síntese, a idéia

²⁷⁸ “Es handelt sich um den Entwurf einer Philosophie, die nicht den Begriff der Identität von Sein und Denken voraussetzt und auch nicht in ihm terminiert, sondern die gerade das Gegenteil, also das Auseinanderweisen von Begriff und Sache, von Subjekt und Objekt, und ihre Unversöhntheit, artikulieren will” (Adorno, 2007, p.15).

²⁷⁹ “Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils” (Horkheimer; Adorno, 2008, p.9).

do progresso como princípio positivo e afirmativo da história. Adorno critica o primado do sujeito, tanto de Kant quanto de Hegel, argumentando que, em nome da unidade e da identidade, ambos reprimem a diversidade e as diferenças inerentes ao objeto ou à coisa.

Adorno também critica o otimismo da teoria do conhecimento kantiana. Contudo, encontramos também alguns traços em comum, precisamente na maneira como ambos julgam a relação entre o sujeito e o objeto, relação que pode ser estabelecida na importância que a “coisa-em-si” tem para Kant e que o “não-idêntico” possui para Adorno. De qualquer forma, o elemento negativo exerce para Adorno uma função vital e representa algo como a verdadeira força motriz na produção do conhecimento. Ao mesmo tempo, Adorno atribui ao elemento negativo uma função reflexiva e (auto)crítica. Vale, portanto, o mote: “A dialética é a consciência conseqüente da não-identidade” (Adorno, 2009, p.13).

Como vimos anteriormente, além dos elementos musicais objetivamente determináveis pela notação, como altura, intensidade e duração, situam-se os elementos que não podem ser definidos de modo exato pela partitura. Para serem corretamente interpretados, precisam de cuidado e conhecimento específico relativo aos componentes lingüísticos do fraseado, como pontuação, período, cesura, fermata, acentuação e articulação. Também as categorias de expressão e de dinâmica fazem parte desse conhecimento:

O conceito de clareza nos fornece a medida da interpretação analítica: todas as relações, contidas no texto mensural, precisam tornar-se nítidas, conceito que não deve ser tomado em sentido primitivo para significar que cada relação se apresenta separadamente, mas como clareza da estrutura como um todo, do gesto mímico (...) Sendo propriamente um processo, a clareza não possui nada de estático. A verdadeira interpretação também é capaz de [re]produzir não-clareza [ou obscuridade], mas, nesse caso, [a interpretação] haveria de realizar a obscuridade como tal (...) noutras palavras, trata-se exatamente do fenômeno em que a interpretação mensural se transforma, por si só e dialeticamente, em neumática. Esse é o verdadeiro foco de toda interpretação musical.²⁸⁰

De acordo com a citação acima, a boa interpretação deve representar a relação dialética que os seus próprios elementos formam estruturalmente com a composição como um todo. Tendo o gesto mímico na exposição musical uma função essencialmente dinâmica, a clareza do processo analítico de qualquer interpretação depende fundamentalmente da nitidez que o

²⁸⁰ “Der Begriff der Deutlichkeit gibt das Mass der analytischen Interpretation ab: es muss alles deutlich werden, was an Beziehungen im mensuralen Text enthalten ist, aber dieser Begriff ist nicht zu primitiv zu fassen, als Deutlichkeit jeder überhaupt aufgespürten Einzelrelation, sondern als der Deutlichkeit der Gesamtstruktur, des mimischen Gestus (...) Deutlichkeit selber ist kein Statisches, sondern ein Prozess, und die wahre Interpretation vermag sehr wohl Undeutliches zu fordern, aber dann muss die Undeutlichkeit als solche realisiert werden (...) mit anderen Worten, es handelt sich um genau das Phänomen, in dem die mensurale Interpretation aus sich selbst heraus dialektisch in die neumische umschlägt. Dies ist das eigentliche Zentrum aller musikalischen Interpretation” (TRM, p.271).

intérprete é capaz de alcançar em sua reprodução. Esse é exatamente o momento em que o conhecimento do intérprete é objetivado e compartilhado esteticamente e socialmente, momento que lhe confere sentido e nexos, tanto em termos de resultado sonoro quanto simbolicamente. É nesse processo de formação de sentido, lembra Adorno com propriedade, que justamente as notas de menor valor ou proporção ocupam uma função especial:

Para a teoria do *fraseado*: o fraseado não apenas deve subdividir e articular, mas também representar a *proporção* das partes formais; diferenciar, portanto, de acordo com o *peso* das partes a serem subdivididas (por causa da rotina do idiomático é muito recorrente frasear *de menos*). Na realidade, o fraseado precisa considerar todas as notas, de qualquer forma, até o menor agrupamento formador de sentido.²⁸¹

Noutro fragmento, Adorno retorna ao problema da medida do fraseado, momento em que se refere a Rudolf Kolisch, com quem ministrou, nos anos 1950, cursos de interpretação musical na Alemanha. A originalidade da citação de Kolisch consiste precisamente em estabelecer, por analogia, uma associação entre as notas musicais de menor e de maior valor duracional com o valor que a mão de obra exerce no capitalismo:

Uma observação apropriada de Rudi Kolisch em Kranichstein: com as notas de menor valor [duracional] acontece como no capitalismo monopolista. Elas não apenas são pequenas em si – as grandes as diminuem ainda mais, tirando-lhes tempo e força. Na omissão das notas de menor valor está, provavelmente, o mal de uma interpretação falsa.²⁸²

Tematizando o que pode constituir os elementos da sua teoria do fraseado, Adorno nos fornece ainda algumas observações valiosas, parte delas acompanhadas por indicações de exemplos musicais extraídos da obra de Schönberg. Sobre a articulação de categorias compositivas como a de ligamento (formal e estrutural) e a de contraste, Adorno anotou: “[Analisar] o fraseado com relação a categorias de composição como as de passagem ou de ligamento. Fraseados que representam contrastes são naturalmente mais fortes do que aqueles que articulam períodos contínuos”.²⁸³

De uma forma geral, o intérprete também precisa estar atento a diferentes tipos de fraseado: “Provavelmente [existem] diferentes *tipos* de fraseado, como o funcional de

²⁸¹ “Zur Theorie der *Phrasierung*: Die Phrasierung muss nicht nur gliedern und artikulieren, sondern auch die *Proportion* der Formteile darstellen; also in der Trennung nach dem *Gewicht* des zu Trennenden unterscheiden (es wird, infolge der idiomatischen Eingeschliffenheit, durchweg *zu wenig* phrasiert). Im Grunde reicht die Phrasierung bis zu jedem Ton, jedenfalls zur kleinsten sinngebenden Gruppe” (TRM, p.93).

²⁸² “Hübscher Ausspruch von Rudi Kolisch in Kranichstein: es ist mit den kleinen Noten wie im Monopolkapitalismus. Nicht nur sind sie an sich klein – die Grossen machen sie noch kleiner, entziehen ihnen Zeit und Kraft. Das Fallenlassen kürzerer Noten ist wohl das Hauptübel der falschen Darstellung” (TRM, p.145).

²⁸³ “Phrasierung relativ auf Kompositionskategorien wie Übergang und Kontrast. Phrasierungen, die Kontraste darstellen, naturgemäss stärker als solche, die kontinuierliche Flächen artikulieren” (TRM, p.96).

representação; o de pontuação; o *instantâneo*, mímico”,²⁸⁴ anotou. Cogitamos que o fraseado do tipo funcional esteja relacionado aos aspectos mensurais e formais da composição. Nesse caso, trata-se dos elementos técnicos e mensurais que podem ser deduzidos da partitura. Nesse processo, o músico-intérprete precisa estar atento a uma série de fatores circunstanciais e regras:

A *unidade* da frase é a da sua forma musical, tanto em sua independência quanto em sua dependência. Nela, as unidades de tempo forte e as barras de compasso geralmente têm o seu papel, mas a relação existente entre elas não é necessariamente idêntica ao fraseado. Mais ainda, melodicamente, as frases têm os seus pontos fortes [ou altos], que nem sempre, no entanto, coincidem com os da harmonia.²⁸⁵

Como categoria do fraseado musical, a pontuação lida com agrupamentos de tamanho e forma variáveis. Na interpretação verdadeira, as categorias de expressão, dinâmica, contraste, clareza e nitidez precisam andar juntas, tendo a pontuação a função de dimensionar, destacar ou separar unidades de sentido menores (notas, figuras, motivos, temas etc.). Se da pontuação gráfica fazem parte os sinais: ponto, vírgula, ponto-e-vírgula, ponto de interrogação, ponto de exclamação, duplo ponto, aspas, negrito, itálico, parênteses etc., a execução correta desses sinais a partir do texto musical precisa de uma análise mais aprofundada. Adorno observou, sobre os sinais de pontuação, que funcionam especialmente bem no fraseado musical: “A pontuação precisa ser destacada com mais clareza (...) Particularmente, o duplo ponto e o ponto-e-vírgula é que fazem a música – fraseado de *parênteses* (muito importante!)”.²⁸⁶ O duplo ponto indica uma continuidade ou uma síntese, enquanto o ponto-e-vírgula é um ponto de separação que se situa entre o ponto e a vírgula. Já os parênteses são de caráter explicativo e têm a finalidade de isolar palavras e locuções. Por vezes, os parênteses podem substituir a vírgula ou o travessão. Como, no entanto, se trata aqui de analogias, a observância dos sinais de pontuação na interpretação musical depende, em primeiro plano, de uma análise criteriosa que o intérprete realizará, de preferência, ao instrumento.

Também os aspectos corporais relacionados com a execução instrumental constituem um ponto vital do fraseado. Para a voz e os instrumentos de sopro, por exemplo, eles correspondem ao momento da respiração. Em outros instrumentos é o arco ou o dedilhado

²⁸⁴ “Wahrscheinlich verschiedene *Typen* von Phrasierung wie die funktionelle, darstellende; die interpunktierende; die *unmittelbare*, mimische” (TRM, p.96).

²⁸⁵ “Die *Einheit* der Phrase ist die der musikalischen Gestalt in ihrer Selbständigkeit und Unselbständigkeit. In ihr spielen gute Takteile, überhaupt Taktstriche meist eine Rolle, ihr Verhältnis ist aber nicht prinzipiell mit der Phrasierung identisch. Vielmehr haben die Phrasen melodische Schwerpunkte, die oft mit harmonischen koinzidieren aber nicht stets” (TRM, p.143).

²⁸⁶ “Interpunktion viel deutlicher als gemeinhin (...) Insbesondere Doppelpunkt und Semikolon musizieren – Phrasieren von *Parenthesen* (sehr wichtig!)” (TRM, p.144).

que tem a mesma função.²⁸⁷ Escreveu Adorno: “Frasear nunca significa apenas articular a forma, mas também [significa articular] a relação recíproca das formas [do fraseado] entre si. Seja fraseando em direção a algo ou por cima de algo, o fraseado, alimentado pela energia [i.e., pela dinâmica] das relações musicais, nunca é estático”.²⁸⁸ Em outro fragmento, Adorno volta a vincular os correlatos técnicos de uma execução à prévia compreensão do fraseado pelo intérprete: “A interpretação adequada de uma frase pode ser muito bem expressa em correlatos técnicos, como acentos, pausas de respiração, dedilhado etc. Para a sua realização, é, contudo, necessário que se compreenda primeiro o sentido da frase (...) Contra o intuícionismo e o positivismo”.²⁸⁹

Por último, o fraseado do tipo instantâneo está na espontaneidade do gesto musical e no elemento mímico. Somente aquele que souber imitar o gesto é capaz de transformar um texto novamente em música. Assim, a reprodução musical de uma obra representa também o momento da sua interpretação, tornando-se um elemento vital porque social. O processo mimético está precisamente na leitura dos neumas, grafados na imagem da escritura, e das indicações mensurais que, através do elemento idiomático, a transforma em música. Nessa tarefa, a produção de sentido depende principalmente dos elementos de inflexão, de pontuação e de acentuação: “O que está sem sentido também não está articulado; por essa razão, a expressão sempre adquire, ao mesmo tempo, um fim construtivo”,²⁹⁰ lembrou Adorno. Não foi por menos, pois Adorno encontra, precisamente nas falhas do fraseado cometidas pelos intérpretes, uma das causas para as dificuldades na aceitação da música nova:

A maioria dos problemas de sentido e da falta deste está, *particularmente*, no fraseado, e sobretudo na música nova. O fenômeno da *frase* ininteligível [ou incompreensível]. Eles se compõem, sobretudo, de dois aspectos: os de pontuação [ou incisão] (pausas submensurais que, na maioria das vezes, também poderiam ser grafadas) e os de acentuação (que, a rigor, pertencem à dinâmica).²⁹¹

²⁸⁷ “Phrasierungskategorien sind: ansetzen, fortsetzen, absinken, wieder aufnehmen, Abgesang” (TRM, p.143). Observação: nesse fragmento, Adorno ainda cita diversos exemplos musicais da obra de Schönberg.

²⁸⁸ “Phrasieren heisst nie allein die Gestalt artikulieren, sondern immer zugleich das Verhältnis der Gestalten zueinander. Man muss auf etwas hin phrasieren, über etwas hinweg phrasieren; die Phrasierung ist nie statisch, sie lebt von den musikalischen Kräfteverhältnissen” (TRM, p.144).

²⁸⁹ “Ob eine Phrase sinnvoll musiziert ist, das lässt sich genau in technische Korrelate wie Akzente, Luftpausen usw. umsetzen. Aber um diese Umsetzung zu vollziehen, muss man erst den Sinn der Phrase verstehen (...) Gegen Intuitionismus und Positivismus” (TRM, p.159).

²⁹⁰ “Das Sinnlose ist das Unartikulierte; daher hat der Ausdruck immer zugleich konstruktiven Sinn” (TRM, p.143).

²⁹¹ “Die meisten Probleme von Sinn und Sinnlosigkeit im *Einzelnen* sind solche der Phrasierung, zumal bei neuer Musik. Das Phänomen des unverständlichen *Satzes*. Sie setzen sich vor allem aus zwei Aspekten zusammen, dem des Absetzens, der ‘Interpunktion’ (submensurale Pausen, die meist auch mensural sich schreiben liessen), und der *Akzentuierung* (die streng genommen in die Dynamik fällt)” (TRM, p.143).

3.9.1 Coesão musical²⁹² e produção de sentido²⁹³

Para fazer sentido, a obra de arte depende também dos elementos que a unificam e lhe dão coesão. Esses elementos, como já vimos, não são propriamente os de caráter intencional, como acontece na linguagem conceitual. Na música, observa Adorno, esses são gestuais: “A coesão da música, seu sentido em si, não é propriamente intencional, mas gestual. A expressão da música está no gesto que ela mesma indica [para ser imitado]”.²⁹⁴

A clareza, enquanto categoria de interpretação musical, reside nomeadamente “na realização da coesão através do fenômeno sonoro”.²⁹⁵ A coesão também constitui, em combinação com o fraseado, um elemento que dá forma à obra de arte musical. “Identidade na não-identidade. Extremamente importante”, assinalou Adorno ao fechar um dos fragmentos sobre o fraseado.²⁹⁶ Se buscamos na coesão e na produção de sentido o elemento da “identidade na não-identidade”, o fraseado constitui – quando bem executado nas categorias de tempo, caráter, timbre e dinâmica – o que Adorno chama de *ästhetische Stimmigkeit*, que, por sua vez, significa algo como “integridade” ou “coerência estética”.

É na unidade do fraseado que está um dos problemas centrais do sentido: “O liame entre dinâmica e fraseado: unidade dos elementos (essa unidade é o sentido musical. Esta é uma das teses centrais)”.²⁹⁷ A unidade à qual Adorno se referiu é justamente a que produz o sentido, plano em que as categorias de articulação e de pontuação mais se aproximam da linguagem idiomática: “A representação do sentido musical: nisto consiste, essencialmente, a articulação (...) Não é que a articulação apresente, em toda obra de arte – em toda representação do belo – certa semelhança com a linguagem? Não seria essa também a relação da interpretação verdadeira com a linguagem?”,²⁹⁸ indagou Adorno.

“Interpretar” significa, portanto, antes de tudo, dar *sentido* à música que está sendo reproduzida. Falamos precisamente de “música” quando houver *realmente* um sentido (ou, também, “nexo”) nas relações de som. Não se trata aqui de sons com ruídos, combinados

²⁹² *Musikalischer Zusammenhang*.

²⁹³ *Sinnbildung*.

²⁹⁴ “Der Zusammenhang der Musik, ihr Sinn, ist also selber nicht intentional sondern gestisch. Der Ausdruck von Musik ist ihre Anweisung auf den Gestus, den sie ‘vormacht’ ” (TRM, p.296).

²⁹⁵ “Deutlichkeit des Vortrags (...) die Realisierung des musikalischen Zusammenhangs durch die klangliche Erscheinung” (TRM, p.277).

²⁹⁶ “Identität in der Nichtidentität. Äusserst wichtig” (TRM, p.96).

²⁹⁷ “Phrasierung eines der Kernprobleme des ‘Sinnes’: (...) Zusammenhang von Dynamik und Phrasierung: Einheit der Elemente (diese Einheit *ist* der musikalische Sinn. Dies ist eine der zentralen Thesen)” (TRM, p.28).

²⁹⁸ “Die Darstellung des musikalischen Sinnes: das ist doch wesentlich die Artikulation (...) Ist aber nicht die Artikulation an jedem Kunstwerk – an allem Schönen – dessen Sprachähnlichkeit? Wäre das nicht das Verhältnis der wahren Interpretation zur Sprache?” (TRM, p.147).

aleatoriamente. A questão seria agora esclarecer *como* se constitui o sentido na música e, principalmente, na prática interpretativa. Mais uma vez, Wagner nos fornece, em seu ensaio *Sobre a regência*, um exemplo do que pode constituir o “sentido musical” – isso sem, no entanto, empregar o termo uma única vez:

Uma das formas principais da composição musical é a de *variações* sobre um tema anteposto. Desde logo, Haydn e, finalmente, Beethoven, além da genialidade de suas invenções, fizeram de uma simples sucessão de trechos variados uma arte ao *relacioná-las entre si* (...) A verdadeira fraqueza do gênero variações como forma [musical] se revela quando, sem nenhum nexos ou mediação, se compõem partes que, postas lado a lado, resultaram ser fortemente contrastantes.²⁹⁹

O sentido musical de uma composição está, portanto, em seus elementos discursivos, nas relações lingüístico-idiomáticas do fraseado, assim como nos elementos dinâmico-expressivos da música. No fraseado, as diferentes figuras, motivos, temas etc. se relacionam entre si e formam a estrutura que resulta em coesão, a qual, por sua vez, produz o sentido musical. Esse processo de produção de sentido não apenas ocorre na linguagem dos sons, mas também na linguagem idiomática: uma determinada palavra ou frase apenas adquire sentido quando for vista em seu contexto, ou seja, na relação dialética das partes com o todo, justificando as maneiras distintas pelas quais se ordena cada uma das partes. Inúmeros exemplos mostram esse tipo de relação dialética na técnica de composição tanto de Beethoven quanto de Schönberg.

Com relação ao sentido musical, contudo, um fragmento revela que Adorno também tinha alguma dúvida. Estas e outras informações valiosas encontramos na citação que se segue:

O tema da interpretação, produzido analiticamente para depois ser representado em som, é o sentido musical (?), categoria que deve ser diferenciada da de expressão, com a qual havia sido identificada na fase romântica e que naturalmente não é a única que produz o sentido musical. O sentido musical, a ‘incumbência’ de cada interpretação (...) apenas pode ser determinado negativamente como a necessidade do fenômeno para o qual aponta e do qual necessita para ser não apenas som, mas música, apesar de não se realizar unicamente no fenômeno. Mesmo assim, apenas deve ser procurado no próprio fenômeno, ao mesmo tempo imanente e transcendente. Noutras palavras, apesar de ser decisivo para a formação do

²⁹⁹ “Eine der Hauptformen der musikalischen Satzbildung ist die einer Folge von *Variationen* auf ein vorangestelltes Thema. Bereits Haydn, und endlich Beethoven, haben die an sich lose Form der blossen Aueinanderfolge von Verschiedenheiten, ausser durch ihre genialen Erfindungen auch dadurch künstlerisch bedeutend gemacht, dass sie diesen Verschiedenheiten *Beziehungen zueinander* gaben (...) Die eigentliche Schwäche der Variationenform als Satzbildung wird aber dann aufgedeckt, wenn ohne jede Verbindung oder Vermittlung stark kontrastierende Teile nebeneinander gestellt werden” (Wagner, 1953, p.98).

sentido musical, deve ser procurado na coesão e não no [elemento] temporal e sucessivo, mas em todas as relações de que se compõe o fenômeno musical.³⁰⁰

Pensado socialmente, o sentido da música também se estende a um determinado espaço ou grupo. Desse modo, a reprodução de uma obra musical alcança o *status* de “evidência”, plano onde constitui parte integrante da realidade social, cultural e histórica, seja em sentido estético (de beleza), ético (de valores) ou lógico (de entendimento). Apesar de não ser “a verdade” em termos de uma fidelidade literal ao texto, o intérprete assume o compromisso de mostrar todas as singularidades da composição, razão pela qual deve, também, zelar sempre por clareza e nitidez.

Finalmente é preciso acrescentar que não existe, em termos de interpretação musical, nenhum dogma, *doxa*, palavra ou um “ponto final” como imposição (e isso não por propor relativizar essa questão) e sim porque o próprio substrato histórico da música e o caráter efêmero do som e do timbre impedem a sua permanência. Por isto, a interpretação de uma obra de arte nunca é monolítica, estando sujeita a mudanças, transformações e, finalmente, também ao desgaste do tempo. Sendo antes de tudo uma idéia, tem na releitura, isto é, na reprodução individualizada e na sua interpretação, a sua realização preenchida. Nesse processo, os elementos neumático, mensural e idiomático são transformados, através de gestos em som (*mimesis*, quironomia), resultando em *música*. Esse processo, em que compositores e intérpretes combinam prática musical com reflexão teórico-analítica, representa um campo de conhecimento amplo e especificamente estético. Contudo, apesar da nossa investigação (e independentemente do resultado), continua à espera de uma resposta a indagação sobre como exatamente se constitui o fraseado de uma interpretação musical “verdadeira” ou “adequada”.

³⁰⁰ “Das Thema der Interpretation, das analytisch herzustellen und dann durch Klang darzustellen, ist der musikalische Sinn (?). Dessen Kategorie ist prinzipiell von der des Ausdrucks zu unterscheiden, mit welcher sie in der romantischen Phase gleichgesetzt wurde und welche freilich unter den Momenten, die zum musikalischen Sinn zusammentreten, nicht das letzte ist. Der musikalische Sinn, als jeder Interpretation ‘Aufgegebenes’ (...) ist vorweg einzig negativ zu bestimmen als die Bedürftigkeit des Phänomens, das worauf das Phänomen hinweist und wessen es bedarf, um nicht blosser Klang zu sein sondern Musik, und was gleichwohl im Phänomen nicht aufgeht. Aber es ist doch nirgends anders zu suchen als im Phänomen selber, immanent zugleich und transzendent. Mit anderen Worten, in ihrem Zusammenhang und zwar keineswegs in dem zeitlichen, der Sukzession der Komplexe, obwohl diese ein entscheidendes Moment des musikalischen Sinnes ausmacht, sondern in allen Relationen, welche das klanglich Erscheinende überhaupt bildet” (TRM, p.274).

3.10 Música e conhecimento

*Ainda que todo o nosso conhecimento se inicie com a experiência,
nem todo conhecimento se origina na experiência.*³⁰¹

Immanuel Kant

Os gregos empregavam dois termos para “conhecimento”, diferenciando *gnosis* (ação de conhecer, conhecimento, sabedoria) de *epistêmê* (entendimento, conhecimento científico, ciência). *Gnosis* está presente no radical do verbo latino *cognoscere* (aprender a conhecer, conhecer pelos sentidos, tomar conhecimento de algo; conhecer por experiência), assim como no substantivo correspondente *cognitio* (conhecimento, inteligência, exame, inquirição, devassa, processo). *Epistêmê* está presente no termo “epistemologia”, nome da disciplina filosófica que investiga origens, fundamentos e confiabilidade do conhecimento científico. O termo alemão para conhecimento é *Erkenntnis*, seu verbo correspondente é *erkennen*. *Grosso modo*, a teoria do conhecimento (*Erkenntnistheorie*) divide-se em dois ramos: um “investiga a relação do conhecimento com o objeto em geral” e o outro “toma como objeto de investigação crítica os axiomas e conceitos fundamentais em que se exprime a referência de nosso pensamento aos objetos” (Hessen, 2000, p.14-5). Respeitando-se a etimologia, cabe lembrar que “conhecer” implica um processo dinâmico que envolve a experiência, a percepção sensível, a memória, o intelecto (o juízo) e a razão (a *ratio*), devendo, por isso, ser distinto de “saber”, cuja acepção remete a algo estático e cumulativo.

No curso da nossa investigação encontramos não raramente conjugados interpretação musical, conhecimento e verdade. Com efeito, a idéia de que a interpretação musical gera conhecimento constitui uma espécie de fio condutor da teoria da reprodução musical de Adorno. Como o nosso objetivo é o entendimento da teoria, tentaremos, nesta seção, demonstrar como a interpretação musical e o conhecimento se remetem reciprocamente um ao outro.

Como ponto de partida, tomemos a proposição em que Adorno afirma que a música é capaz de proporcionar “conhecimento muito rigoroso”. Em carta de 1943 a Rudolf Kolisch, Adorno escreveu: “Como você, acredito na rigorosa *cognoscibilidade* da música – porque a música é propriamente conhecimento e, de seu modo, muito rigoroso”.³⁰² No que surge imediatamente a dúvida sobre o que Adorno queria de fato dizer com “conhecimento musical” e qual exatamente seria o significado do adjetivo “rigoroso”.

³⁰¹ “Wenngleich alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anhebt, so entspringt sie darum doch nicht eben alle aus der Erfahrung” (Kant *apud* Heinemann, 1975, p.xii).

³⁰² “Und ich glaube, wie Du, an die strenge *Erkennbarkeit* von Musik – weil Musik selber Erkenntnis ist, und auf ihre Weise sehr strenge” (Adorno, 2004, p.256).

Vimos que o princípio do conhecimento está, para Adorno, na plena realização do sentido musical, meta a ser concretizada pelo músico-intérprete na unidade do próprio fenômeno sonoro (TRM, p.278). Para Wagner, o princípio do conhecimento musical está na justa apreensão do *melos*, que representa também um elemento indispensável para a definição da correta medida do tempo (TRM, p.39 e 280). Ambos se complementam na unidade, isto é, na coesão e na coerência lógica do fenômeno sonoro, mas constituem – assim como os elementos múltiplos – um princípio dialético. Todavia, adverte Adorno: “Todo conhecimento, formado empiricamente com base no material, está sujeito ao erro” (TRM, p.281). Também é preciso considerar que “o conhecimento técnico como tal não garante a objetividade do conhecimento” (TRM, p.281). De qualquer forma, Adorno conclui que “o conhecimento visa ao particular e não ao universal” (Adorno, 2009, p.273, na trad. de Marco A. Casanova), opondo, contra as pretensões universalistas de Hegel, uma filosofia da diferença.

Para se referir ao aspecto genuinamente individual e singular da obra de arte, Adorno recorre ao conceito leibniziano de mônada (monadologia, *Monadologie*). “A interpretação de uma obra de arte, como processo fechado em si, cristizador e imanente, se aproxima do conceito de mônada”,³⁰³ afirma Adorno. Na filosofia de Leibniz, o princípio originário de todo ser ou ente está em sua constituição orgânica, sendo a mônada a representação conceitual desse princípio. Em sua essência, não existe na natureza nenhum ser idêntico a outro. Singular, em sua individualidade, a obra de arte se assemelha, para Adorno, com uma mônada, ou seja, “centro de força e coisa em um”.³⁰⁴

Destacamos apenas três aspectos fundamentais do conceito de mônada: a) como ser (ou ente) orgânico é essencialmente singular (existe, portanto, um número infinito delas); b) dotada de força e de poder espiritual (*vis-viva*), a mônada obedece também a um ciclo em que se desenvolve e se transforma; e c) cada mônada está, em sua individualidade, fechada em si mesma (“sem janelas”, na metáfora de Leibniz), mas reflete, por si, bem de acordo com o seu ponto de vista, a diversidade de todo o universo. Segundo este princípio, explica-se tanto a finitude quanto a diversidade do mundo físico e material (Bruegger, 1957; Blackburn, 1997; verbetes *Monade* e *mônada*). Nas palavras de Leibniz: “Todo objeto de matéria pode ser concebido como um jardim repleto de plantas ou como um lago repleto de peixes. Cada galho, porém, cada animal, cada gota de sua seiva representa igualmente tal jardim ou

³⁰³ “Die Interpretation des Kunstwerks als eines in sich stillgestellten, kristallisierten, immanenten Prozesses nähert sich dem Begriff der Monade” (GS, v.7, p.268).

³⁰⁴ “...das Kunstwerk (...) Monade: Kraftzentrum und Ding in eins” (GS, v.7, p.268).

lago”.³⁰⁵ Embora seja apenas uma aproximação conceitual, a analogia de Leibniz e a associação da obra de arte com a mônada, proposta por Adorno, nos remetem a outra analogia, talvez não menos pertinente se aplicada ao músico-intérprete, em face do texto da composição que deseja reproduzir. Frente às incertezas iniciais sobre a obra que pretende reproduzir, o músico-intérprete estaria diante das profundezas de um lago que deseja conhecer em todas as suas formas e detalhes e que, por meio da interpretação, deseja tornar acessível a outrem. Sendo a verdade um elemento sutil ou frágil, não está na superfície. A missão, portanto, do músico-intérprete é “conhecer”, musical e cognitivamente, as estruturas e segredos da obra – a sua “verdade”, portanto – “tocando-a”, isto é, tornando-a acessível ao público-ouvinte.

Presumimos, portanto, que a “interpretação verdadeira”, tal como preconizada por Adorno, exija do músico-intérprete – além, naturalmente, do domínio de seu instrumento – uma plena compreensão do texto musical. Supomos que deva ter sido com esse objetivo que Adorno tenha esboçado as três categorias do texto musical: o mensural, o idiomático e o neumático.³⁰⁶ Com efeito, “conhecimento”, para Adorno, “não é outra coisa senão a imersão crítica no próprio texto, exigindo deste unicamente que forneça a coesão [ou unidade] necessária para que faça sentido”.³⁰⁷ Todavia, Adorno também lança uma advertência:

Não se trata aqui de abordagens racionalistas da obra, do estilo, da procedência (...) de nada que esteja alheio, exterior à experiência da obra (...) O saber informativo, contra o qual Wagner já se opôs, ou seja, a adição de erudição à interpretação musical, é um sinal da perda de espontaneidade, do mesmo modo que o ouvinte bem informado, aquele que sabe cada número do índice Köchel (...) no lugar da escuta espontânea coloca a cópia neutralizada do bem cultural.³⁰⁸

O que pode soar, à primeira vista, como uma contradição ou até como uma defesa do irracionalismo, logo é esclarecido quando consideramos que Adorno estava se referindo à erudição como algo vazio que, portanto, deixando de propiciar uma “escuta espontânea” da

³⁰⁵ “Jedes Stück Materie kann gleichsam als ein Garten voller Pflanzen oder als ein Teich voller Fische aufgefasst werden. Aber jeder Zweig der Pflanze, jedes Glied des Tieres, jeder Tropfen seiner Säfte ist wieder ein solcher Garten und ein Teich” (Leibniz, 1967, p.145).

³⁰⁶ Assunto que tratamos na seção 3.5, enquanto o da coesão musical e da produção de sentido está na seção 3.9.1.

³⁰⁷ “Vielmehr ist die Erkenntnis nichts anderes als die kritische Versenkung in den Text selber, die an diesen einzig die Forderung des sinnvollen Zusammenhangs heranbringt” (TRM, p.274).

³⁰⁸ “Damit sind nicht rationalistische Betrachtungen über das Werk, seinen Stil, seinen historischen Standort und was immer sonst gemeint; nichts was der Erfahrung am vom Werke selber als ein Fremdes, Äusserliches gegenüberstünde (...) Das informatorische Wissen, das Hineintragen von Bildung in die musikalische Interpretation, gegen das bereits Wagner sich gewehrt hat, ist selber Zeichen des Verlustes der spontanen Beziehung zur Sache, wie denn der informierte Hörer, der jede Nummer des Köchelverzeichnis (...) und den neutralisierten Abdruck des Kulturgutes anstelle des spontanen Hörens setzt” (TRM, p.274).

música, está calcado em informações e não na cognição, a qual é alimentada pela experiência e constitui um processo pautado na prática e não apenas em informação.

Ora, ainda assim, a racionalidade constitui uma categoria fundamental para a formação do conhecimento, pois este, para que tenha validade objetiva, visa ao entendimento, isto é, à elaboração racional do que foi experimentado empiricamente. Semelhante à linguagem, que codifica elementos não verbais como objetos e idéias conceitualmente afins, também o conhecimento é estruturado discursivamente. Este sistema de sons é imitado pela escrita, tendo por objetivo representar o som nos sinais do texto ou partitura. Para isso, o som é “fixado” graficamente em sinais que procuram imitar direção e movimento em seus traços. Destarte, os sinais fornecem algo como uma “imagem do som”, que é explorada cognitivamente pelo músico-intérprete. Outro elemento do texto é o que Adorno chamou de mensural, que enriquece os traços em forma de neumas por meio de indicações que fornecem unidades de medida de tempo e de altura. Geralmente empregam-se sinais e termos convencionados para fornecer, entre outros, as medidas correspondentes à: duração, altura, concomitância, do modo ou caráter do som. Em uma teoria, estas medidas correspondem a determinadas categorias de entendimento ou de análise. Destas categorias nos interessam principalmente as de força, tempo, espaço, quantidade, qualidade, relação e modo. Preservando-se tanto os paradoxos quanto as semelhanças com a notação idiomática, também a notação musical tem por fim resultar na comunicação do elemento idiomático, categoria em que a linguagem musical representa um elemento inerente à reprodução e seu texto musical.

Encontramos nas *Investigações lógicas* de Gottlob Frege (1848-1925) uma definição do problema que surge entre uma sentença falada (ou “tocada”) e sua representação na escrita. Segundo Frege, uma sentença escrita é “uma instrução de como formar uma sentença falada [a partir] de uma linguagem cujos sons sirvam como sinais para a expressão de um sentido. Assim surge, inicialmente, uma conexão apenas mediata entre os sinais escritos e o sentido por eles expresso” (Frege, 2001, p.90, na trad. de Paulo Alcoforado). Frege recorre ainda a uma espécie de equação (*sentença + sentido = verdadeiro*) ao esclarecer: “O que é que chamamos de sentença? A uma seqüência de sons, contanto que tenha um sentido, o que não significa, porém, que toda seqüência de sons com sentido seja uma sentença. E quando dizemos que uma sentença é verdadeira, nos referimos propriamente a seu sentido” (Frege, 2001, p.13, na trad. de Paulo Alcoforado).

Acrescenta-se que a definição de Adorno ainda aprofunda a análise do problema da linguagem e expressão por meio do conceito de não-identidade:

A força da linguagem afirma-se no fato de a expressão e a coisa se separarem na reflexão. A linguagem não se torna instância da verdade senão na consciência da não-identidade da expressão com aquilo que é visado (...) A linguagem só é mais do que signo graças à sua força significativa lá onde possui o que é visado da maneira mais exata e mais densa possível (Adorno, 2009, p.101, na trad. de Marco A. Casanova).

Sendo assim, haveria ainda um outro elemento imprescindível para a concretização de uma interpretação verdadeira: uma clara idéia do timbre, de como uma determinada composição ou trecho deve soar. Representando uma categoria crucial, o timbre precisa ser intuído inteiramente pelo músico-intérprete, pois não existem indicações claras de como se anotar um determinado timbre. Por essa razão, adverte Adorno, a categoria do timbre não deve ser confundida com a da expressividade, como ela vigorou durante o romantismo alemão.³⁰⁹ Igualmente é importante diferenciar a categoria da expressividade musical de uma estética sentimentalista (*Gefühlsästhetik*).

Num dos fragmentos do volume sobre Beethoven, Adorno se referiu explicitamente à relação de música e rigor conceitual: “O trabalho sobre Beethoven precisa evidenciar, ao mesmo tempo e de maneira decisiva, a filosofia da música e a lógica conceitual”.³¹⁰ Conjeturamos, pois, que “rigoroso” se refira: a) à coerência lógica do conhecimento, b) à possibilidade de questionar o conhecimento quanto ao seu teor de verdade, e c) à possibilidade de que este também seja empiricamente demonstrável e verificável.

Considerando-se o caráter fragmentário da teoria da reprodução, não deixamos de sentir também que lhe falta uma certa unidade ou coesão – para se usar um conceito da teoria de Adorno. Em razão disso, propomos um modelo que estruture e relacione os seus elementos entre si, uma vez que isso permitiria uma visão de todos os elementos até aqui estudados. Por outras palavras, desejamos proporcionar ao leitor uma espécie de topologia da teoria da reprodução musical, que, acreditamos, seja de utilidade tanto para o músico-intérprete quanto para o pesquisador.

Nessa tarefa, estabelecemos primeiro os critérios gerais que nortearão o modelo propriamente musical que será elaborado depois. Chamemos estes critérios gerais de “categorias primordiais”, por estarem referenciados em princípios primários que encontramos na natureza. Por conseguinte, a validade das categorias primordiais se estende tanto para o

³⁰⁹ “Dessen Kategorie [die des musikalischen Klanges als Sinnbild der Musik] ist prinzipiell von der des Ausdrucks zu unterscheiden, mit welcher sie in der romantischen Phase gleichgesetzt wurde und welche freilich unter den Momenten, die zum musikalischen Sinn zusammentreten, nicht das letzte ist (...) Aber er ist doch nirgends anders zu suchen als im Phänomen selber, immanent zugleich und doch transzendent. Mit anderen Worten (...) in allen Relationen, welche das klanglich Erscheinende überhaupt bildet” (TRM, p.274).

³¹⁰ “Die Beethovenarbeit muss zugleich die Philosophie der Musik und der begrifflichen Logik entscheidend bestimmen” (Adorno, 2004, p.31).

que está fora (sentido extramusical) quanto para o que está no interior do universo musical (sentido intramusical). Tanto as categorias primordiais quanto as especificamente musicais pertencem à esfera do sensível, isto é, podem ser percebidas na experiência musical. Sua aplicação é empírica, e sua função, analítica. Outrossim, trata-se de categorias contínuas, o que significa que há uma interdependência que, na prática, não permite uma separação rigorosa entre elas. Por exemplo, na seção 3.4 analisamos o tempo musical sob o viés de duas categorias primordiais distintas, ou seja, como fenômeno quantitativo e como fenômeno qualitativo – embora as categorias de espaço (“espaço de tempo”), de relação (a lei causal, por exemplo) e de modo (*rubato*) também estejam ocultamente presentes. Uma determinada categoria, portanto, contém também determinados elementos das demais. Propomos, ao todo, sete categorias primordiais: 1) campo de força; 2) tempo; 3) espaço; 4) quantidade; 5) qualidade; 6) relação e 7) modo. Destas, particularmente a primeira ainda necessita de esclarecimento.

O “campo de força” (*Kraftfeld*) é um conceito que aparece nos escritos de Adorno com certa frequência e nos mais diversos contextos, tanto em sentido intra quanto extramusical, sendo a força um fenômeno onipresente no mundo físico e um elemento invisível que permeia tudo. Como tal, é um fenômeno universal. Embora a “teoria do campo” tenha seus precedentes na área da física e disciplinas afins (campo eletromagnético, campo gravitacional, campo de luz, de incidência etc.), tudo indica que foi Adorno quem adotou o conceito na teoria estética e, principalmente, na área da música. Por se referir às tensões e aos antagonismos do mundo contemporâneo, o conceito de campo de força adquire para nós importância fundamental, principalmente em função de seu enorme potencial crítico.

Aludindo a Hegel, Adorno se refere à relação dialética que existe entre o indivíduo e a sociedade: “O universal é sempre e ao mesmo tempo o particular, e o particular [é] o universal. Ao desdobrar essa relação, a dialética faz *jus* ao *campo de força social*, no qual todo individual já se encontra previamente formado e no qual nada é realizado que não seja através do indivíduo”³¹¹ (grifo meu). Para Adorno, os antagonismos entre arte e sociedade distorcem a realidade, criando tensões que estão em toda parte (GS, v.7, p.264). “A sociedade” escreve na *Dialética negativa*, “não se mantém viva apesar de seu antagonismo, mas graças a ele; os interesses ligados ao lucro, e, com isso, à relação de classes, são

³¹¹ “Das Allgemeine ist immer zugleich das Besondere und das Besondere das Allgemeine. Indem die Dialektik dies Verhältnis auseinanderlegt, wird sie dem gesellschaftlichen Kraftfeld gerecht, in dem alles Individuelle vorweg bereits gesellschaftlich präformiert ist und in dem doch nichts anders als durch die Individuen hindurch sich realisiert” (GS, v.5, p.289).

objetivamente o motor do processo de produção do qual depende a vida de todos, e seu primado tem o seu ponto de fuga na morte de todos” (Adorno, 2009, p.266, na trad. de Marco A. Casanova). Esses mecanismos agem também diretamente sobre a reprodução musical. Assim ocorre entre “as forças de produção musical e as condições de sua produção [industrial]”. Analogamente, o campo de força está “entre a estrutura da obra musical e os meios de sua realização instrumental” (TRM, p.277). Como exemplo, Adorno cita o compositor Gustav Mahler: “A arte da instrumentação de Mahler constitui um campo de força” (GS, v.13, p.266). De modo semelhante acontece também com a tradição (GS, v.18, p.694) e o estilo musical (GS, v.7, p.307). Por apresentar o múltiplo sob a imagem de unidade, também a forma musical constitui um campo de força (GS, v.13, p.178). Por conseguinte, Adorno conclui: “Se, em sua configuração dinâmica, cada obra de arte representar um campo de força (...) a arte como um todo o constitui também”.³¹² Com relação à música, Adorno sugere deduzir a filosofia como uma “ciência empirista-descritiva”, esclarecendo: “O seu meio seria a experiência musical, refletida sobre si mesma, não se conformando simplesmente a descrever o seu objeto e sim buscando decifrá-la como campo de força”.³¹³

Correspondendo a obra de arte a uma objetivação de idéias, Adorno postula que “a objetividade estética em si é um processo [cognitivo], compreendido por quem a concebe como um campo de força”.³¹⁴ Porém, “ainda no repouso da objetivação, a obra se define, em razão da sua tensão interior, como um campo de força. Isso se mostra tanto no paradigma das relações tensas quanto no do impulso de querer dissolvê-las”.³¹⁵

O campo de força da obra de arte também encerra um “momento espiritual”, cuja lógica, entretanto, se afasta da metafísica: “O momento espiritual do campo de força, quando visto adequadamente com relação à obra de arte, não obedece a nenhuma lógica que seja exterior [à categoria ou dimensão] do sensível”.³¹⁶ Para finalizar o tópico, uma asserção de Adorno sobre a função do crítico musical (cuja tarefa, segundo Adorno, não difere muito da do músico-intérprete): “A tarefa do crítico seria retraduzir [*sic*] a obra musical [a partir] do

³¹² “Ist aber das einzelne Werk ein Kraftfeld, die dynamische Konfiguration seiner Momente, so ist es nicht minder die Kunst insgesamt” (GS, v.7, p.446 e GS, v.10.1, p.173).

³¹³ “(...) die Philosophie zu deduzieren [als] empiristisch-deskriptive Kunstwissenschaft. Ihr Medium wäre die Reflexion der musikalischen Erfahrung auf sich selbst, derart, daß deren Gegenstand nicht als einfach zu Beschreibendes hingenommen, sondern als Kraftfeld entziffert wird“ (GS, v.16, p.539).

³¹⁴ “Ästhetische Objektivität selber ist ein Prozess und ihrer wird inne, wer das Werk als Kraftfeld begreift” (GS, v.16, p.174).

³¹⁵ “Durch seine Innenspannung bestimmt das Werk noch im Stillstand seiner Objektivation sich als Kraftfeld. Es ist ebenso der Inbegriff von Spannungsverhältnissen wie der Versuch, sie aufzulösen” (GS, v.7, p.434).

³¹⁶ “Das geistige Moment im Kraftfeld des Kunstwerks wie im adäquaten Verhältnis zu ihm gehorcht keiner dem Sinnlichen äußerlichen Logik” (GS, v.15, p.186).

estado de fusão no qual se encontra endurecida e petrificada para o campo de força que toda obra de arte e toda reprodução [musical] representa por princípio”.³¹⁷

Em suma, o campo de força constitui um fenômeno imanente a toda verdadeira obra de arte (GS, v.16, p.539). *Grosso modo*, representa o campo de imanência, isto é, o conjunto de todos os elementos antagônicos que, em si adversos, desencadeiam os mais variados conflitos, tensões, contrastes, lutas pela primazia e pelas mais diversas causas, cristalizados na obra de arte. Podemos defini-lo como potencial de todas as relações dialéticas intra e extramusicais. Por ocupar uma oposição central na concepção dialética de Adorno, situa-se, no nosso trabalho, entre as categorias primordiais. Mais ainda, para destacar a função que o campo de força exerce na reprodução musical, atribuímos a ele uma posição em que molda as outras categorias.

Para fazer *jus* ao aspecto figurativo do conceito de campo, elaboramos um esquema que ilustra graficamente as sete categorias primordiais, destinando a cada uma delas o campo respectivo. A propósito, a figura alude a uma espécie de janela, em cujo centro avistamos propriamente os elementos da música com as categorias de interpretação da teoria da reprodução musical. Diferentemente de Leibniz, admitimos, outrossim, em seu interior, uma abertura (ou “janela”), através da qual a obra de arte possa se comunicar com o mundo ao seu redor:

³¹⁷ “(...) dass es die Aufgabe des Kritikers wäre, das musikalische Werk aus einem geronnenen, verhärteten, versteinerten Zustand in das Kraftfeld zurückzuübersetzen, das ein jedes, und jede Aufführung, eigentlich ist” (GS, v.19, p.590-591).

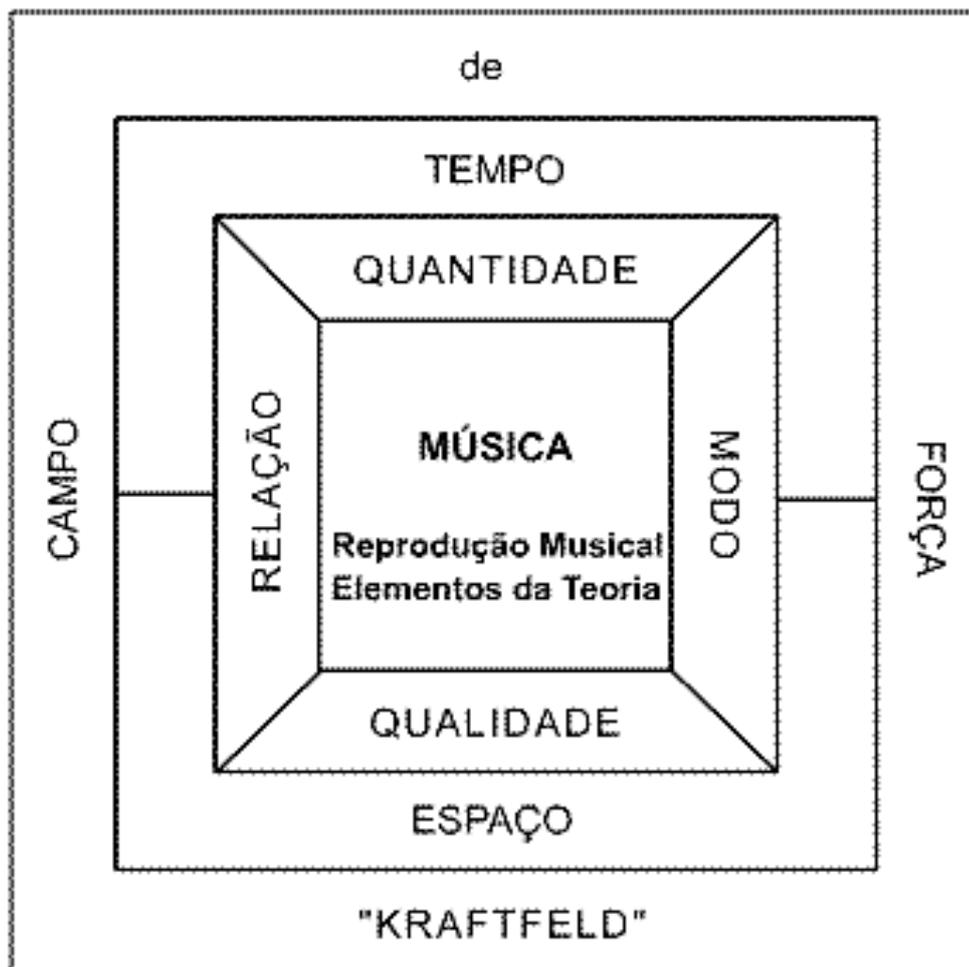


Fig. 17. As sete categorias primordiais e seus respectivos campos.

Sendo a música “propriamente conhecimento”, focalizemos agora o campo central da figura. É neste campo que estruturamos sistematicamente os elementos da teoria da reprodução musical. Trata-se de um campo empírico, cujos elementos precisam ser postos à prova através da percepção, da escuta, do tato, do gesto, do corpo, da corporalidade (ao se tocar o instrumento), da memória e da racionalidade, elementos que, todos, precisam ser experimentados empiricamente.

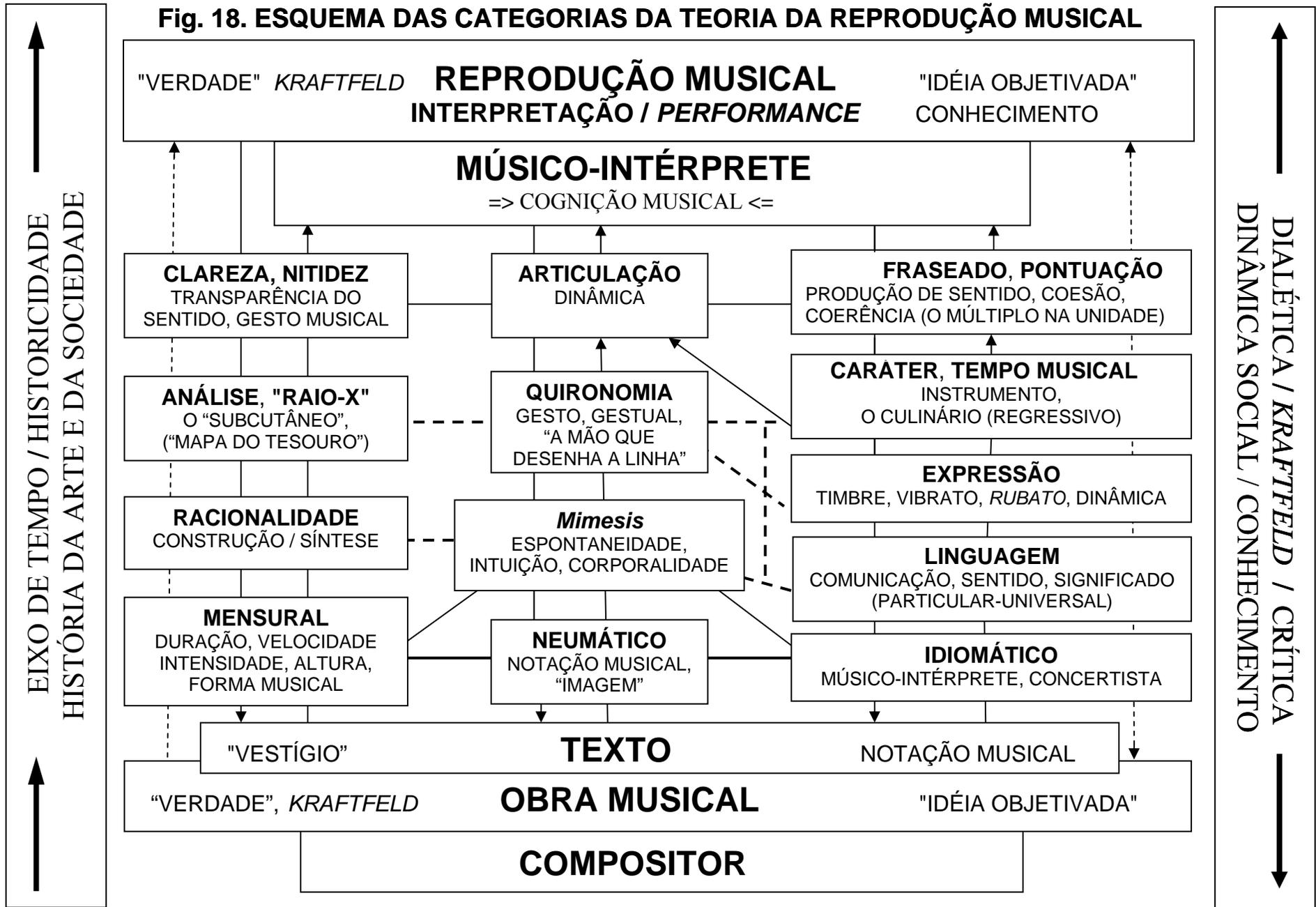
O campo do meio representa também uma espécie de “mapa da cognição musical”, ao passo que as categorias primordiais, como ferramenta analítica, fornecem os critérios sob os quais os elementos específicos da interpretação serão fixados e avaliados, de acordo com o grau da realização alcançada pelo músico-intérprete em sua tarefa de reprodução.

Visto através de uma lupa de aumento, o campo central da música acha-se estruturado de maneira tal que em cada lado se situa um elemento fundamental da reprodução. Sendo assim,

vemos à esquerda o eixo do tempo com as categorias historicidade e sociedade. Seu sentido é unidirecional. À direita vemos o eixo do conhecimento que inclui a dialética e a crítica como elementos fundamentais na elaboração do conhecimento. Constituindo um eixo dinâmico, seu sentido é bi ou multidirecional.

Na base do esquema da figura 18 está o compositor com a sua obra, representada pelo texto, ao passo que no topo está o músico-intérprete com as categorias reprodução, interpretação e *performance* musical. No centro do esquema acham-se as categorias interpretativas da teoria da reprodução musical. Tendo o texto da composição como base, vemos três colunas pelas quais são distribuídas as categorias teóricas. Cada coluna tem como base uma das três categorias do texto esboçadas por Adorno. As colunas com as suas respectivas categorias estão vertical e horizontalmente interligadas. A primeira coluna começa pela categoria mensural e se estende até a reprodução musical, passando pelas categorias racionalidade, análise musical e clareza; a coluna do meio consiste nas categorias neumático, *mimesis*, quironomia e articulação; e a terceira está estruturada nas categorias idiomático, linguagem, expressão, caráter, tempo musical e fraseado. No topo do esquema está o músico-intérprete com a sua reprodução.

Fig. 18. ESQUEMA DAS CATEGORIAS DA TEORIA DA REPRODUÇÃO MUSICAL



3.10.1 A questão da interpretação verdadeira

Outro ponto importante da teoria da reprodução musical é o conceito de interpretação verdadeira, pois todos os elementos da teoria parecem convergir para ele. Todavia, para chamar atenção para o caráter frágil e precário do conceito de verdade, costumamos grafá-lo entre aspas no curso desta investigação. Sendo a música uma arte cujo material é efêmero e que consiste, basicamente, na organização dos seus fenômenos sonoros, a sua vulnerabilidade está justamente na facilidade com que ela pode ser manipulada e desvirtuada para os mais diversos fins. A questão é *como e até que ponto* a experiência estética pode revelar o “teor de verdade” da obra de arte, que, nas palavras de Adorno, “não é algo imediatamente identificável”,³¹⁸ estando “em fusão com o seu [teor] crítico”. Por isso, “as [obras de arte] se criticam reciprocamente”.³¹⁹ Por conseguinte, uma proposição central é que o conhecimento, para que possa ser considerado de validade objetiva, também precisa corresponder à verdade. Conhecimento e verdade, portanto, são conceitos interdependentes, ainda que a noção de “verdadeiro” assuma a forma lingüística de um adjetivo.

Dizemos “verdade” e “verdadeiro” quando o sentido musical de uma composição emana do próprio fenômeno sonoro. Como tal, o sentido musical é um elemento inerente e, ao mesmo tempo, transcendente ao texto (TRM, p.274). Isto, contudo, não quer dizer que o músico-intérprete tenha também de buscar a verdade literalmente na partitura. A verdade pode estar ou está justamente “por entre” os sinais do texto (o que nos remete novamente às origens etimológicas de interpretar, *inter petras*). *Real* é que o músico-intérprete a simplesmente cria – não porque tenha de inventá-la do nada e sim com base em conhecimento. Nessas circunstâncias, o músico-intérprete – quando bem-sucedido – chega a se assemelhar com um mágico ou mesmo com um herói (o que, por vezes, pode explicar suas atitudes espontâneas e pragmáticas). Com efeito, assinala Schopenhauer, com base em suas observações argutas sobre os embates da vida cotidiana: “Não importa tanto a verdade e sim alcançar a vitória”.³²⁰

Ainda assim, quem visar à interpretação verdadeira, precisará, antes de tudo, fazer com que as condições e as circunstâncias estejam a seu favor, para que “o verdadeiro” possa, por assim dizer, se instalar. Tendo a reprodução adequada dos elementos estruturais e dos timbres de uma composição como meta, o músico-intérprete instaura também (mas não necessariamente) o momento da sua verdade. Pelo menos seria esse o momento propício para

³¹⁸ “Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist kein unmittelbar zu Identifizierendes” (GS, v.7, p.195).

³¹⁹ “Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist fusioniert mit ihrem kritischen. Darum üben sie Kritik auch aneinander” (GS, v.7, p.59).

³²⁰ “Denn es kommt ja nicht auf die Wahrheit, sondern den Sieg an” (Schopenhauer, 2009, p.57).

a instância da verdade, representando, inclusive, o momento alto da experiência estética, momento em que a obra é “recomposta” (ou “retraduzida”) em som (Adorno emprega *zurückübersetzen*, o que literalmente significa “traduzir de volta”). Em razão disso, a categoria do verdadeiro também remete às categorias de historicidade e do social. Cada reprodução, cada *performance* de uma obra encerra potencialmente também as anteriores, trazendo, em seu bojo, algo como um histórico destes desdobramentos em forma de reprodução. É através do tempo histórico que a obra se modifica, apresentando-se em cada época de modo diferente. Um ponto crucial está na medida do tempo (ou velocidade interpretativa) que, historicamente, passou por diferentes “escolas” de interpretação e de instrumento (Escola de Mannheim, Nova Escola Alemã, a escola de piano de Czerny etc.). Imaginemos, por exemplo, o histórico das interpretações de uma obra como a Sonata *Hammerklavier*, de Beethoven, englobando um número incontável de reproduções, fazendo com que a sonata ainda hoje ocupe, entre os pianistas, um lugar de destaque no *ranking* das obras que compõem o repertório clássico-romântico de língua alemã.

A definição tradicional da verdade nos é dada por meio do princípio de identidade. Platão emprega o conceito de verdade (*alethes, aletheia*) tanto para coisas quanto para propriedades, enquanto Aristóteles o situa no juízo. “A concordância da coisa com o intelecto” (*adaequatio rerum et intellectus*) – assim a acepção aristotélica da verdade foi recepcionada pela filosofia escolástica. Segundo esta visão, a verdade ou o verdadeiro deve ser procurado na correspondência perfeita do juízo perante o seu objeto (Inwood, 1997, p.317). Esta definição, contudo, está desacreditada. Hoje se recomenda abandonar tais normas ao considerar a verdade, por estarem comprometidas com a crença na certeza das coisas (Blackburn, 1997, verbetes *verdade, teoria da*). Por tudo isso, talvez fosse mais adequado adotar o princípio da verossimilhança para avaliar o grau de uma determinada verdade em relação a uma determinada coisa.

Kant e Hegel definem o critério de verdade com base no princípio da identidade, onde a verdade está na correspondência do enunciado com o objeto. Para Kant, ela está na “adequação do conhecimento ao seu objeto”. Todavia, não existe um critério geral de verdade, válido para todas as esferas do conhecimento, sem distinção de objeto. Ainda assim, Kant admite critérios lógicos e negativos de verdade, na medida em que estes ajudam na criação de “regras gerais, necessárias para o entendimento” (Caygill, 2000, p.316). Em suma, “o elemento formal de toda a verdade consiste na concordância com as leis do entendimento” (Kant apud Inwood, 1997, p.317).

Hegel define a verdade pela “identidade entre pensamento e ser” ou pela “concordância do subjetivo e do objetivo”. Desse modo, resume Hegel, “a percepção é a verdade da certeza sensível”, e “o devir é a verdade de ser” (Hegel apud Inwood, 1997, p.318-9).

Em contraposição às definições tradicionais da verdade, Adorno e Frege preferem defini-la de forma negativa. Para Frege, a verdade é algo “indefinível”: “O que seja a verdade, considero indefinível [*nicht erklärbar*]” (Frege, 2001, p.95, na trad. de Paulo Alcoforado). Muito provavelmente também “o conteúdo da palavra ‘verdadeiro’ seja único e indefinível” (Frege, 2001, p.12, na trad. de Paulo Alcoforado). Em face dos problemas e limites que a linguagem impõe em termos de semântica e como sistema lingüístico, Frege os trata com base na lógica. Todavia, admite: “O que é irrelevante para o lógico pode justamente revelar-se importante para quem esteja interessado na beleza da linguagem (...) Assim, o conteúdo de uma sentença não raramente ultrapassa o pensamento por ela expresso” (Frege, 2001, p.18, na trad. de Paulo Alcoforado). Neste sentido, Frege também chama a atenção para as diferenças entre as ciências exatas e as humanas, da qual as artes constituem parte:

Na poesia temos pensamentos que se expressam sem que, apesar da força assertiva da sentença, sejam postos como verdadeiros (...) Uma sentença assertiva encerra freqüentemente, além do pensamento e da asserção, um terceiro componente ao qual não se aplica a asserção. Com ele se pretende, não raramente, agir sobre os sentimentos, o estado de alma do ouvinte, ou estimular sua imaginação (...) As chamadas ciências do espírito estão mais próximas da poesia e são por isso menos científicas do que as ciências exatas, que são tanto mais áridas quanto mais exatas forem; pois a ciência exata está voltada para a verdade e somente para a verdade (Frege, 2001, p.16, na trad. de Paulo Alcoforado).

Todavia, adverte Adorno, “nenhum conhecimento possui o seu objeto completamente” (Adorno, 2009, p.20, na trad. de Marco A. Casanova). Para Adorno, “o critério da verdade” não possui nenhuma “comunicabilidade imediata” (Adorno, 2009, p.43, na trad. de Marco A. Casanova). Com efeito, Adorno define a verdade negativamente quando afirma: “Existencialmente, as obras de arte postulam a presença de algo que não está presente, entrando, assim, em conflito com a ausência real deste (...) É que somente é verdadeiro o que não cabe neste mundo”.³²¹ A verdade, portanto, não se encontra facilmente na superfície (do lago leibniziano, por exemplo) e sim nas profundezas (do que quer que seja). Por tudo isso, a verdade constitui, para Adorno, um “campo de força[s]” (GS, v.5, p.79). Também a crítica e o conhecimento constituem elementos inerentes à prática musical (GS, v.14, p. 343). Para que o conhecimento seja reconhecido como “rigoroso”, é importante que a verdade também possa

³²¹ “Indem Kunstwerke da sind, postulieren sie das Dasein eines nicht Daseienden und geraten dadurch in Konflikt mit dessen realem Nichtvorhandensein (...) Denn wahr ist nur, was nicht in diese Welt paßt“ (GS, v.7, p.93).

ser questionada. Trata-se, aqui, de um enunciado que, como axioma crítico da teoria, não constitui uma defesa do relativismo e sim a evidência empírica de que a verdade é capaz de mudar no tempo. Daí o pressuposto de que o conhecimento precisa preencher determinados requisitos lógicos e ser empiricamente demonstrável. Com efeito, em sentido específico, o termo “conhecimento” está diretamente relacionado à cognição do músico-intérprete. Em suma, conclui Adorno, “a interpretação verdadeira se fundamenta em conhecimento”.³²² Os últimos quartetos de Beethoven são, para Adorno, “obras inigualáveis” em seu teor de verdade (GS, v.7, p.310), conceito que também abrange a “verdade social” (*gesellschaftliche Wahrheit*) (GS, v.7, p.337). De qualquer forma, através dos nossos sentidos podemos captar a verdade apenas por aproximação; observando, tateando, digitando uma música ou determinado trecho. Desta forma, também a relação corporal do intérprete com o seu instrumento está incluída. Enfim, “arte e filosofia convergem em seu teor de verdade: a verdade, desdobrando-se progressivamente na obra de arte, não é outra coisa senão a do conceito filosófico”,³²³ arremata Adorno.

A interpretação “verdadeira” ou “adequada” teria a sua meta na *mimesis* mais perfeita possível, processo em que a notação musical é convertida novamente em som, não através de palavras ou de conceitos como acontece na linguagem falada, mas em matizes sonoras cada vez mais diferenciadas em termos de medida de expressão, articulação e fraseado. “A interpretação verdadeira é a imitação perfeita da notação musical” (TRM, p.83), assinalou Adorno. Este processo está presente tanto na tarefa do compositor quanto na reprodução do mesmo texto pelo músico-intérprete e constitui o enigma central da reprodução musical. De um lado, a notação musical segue uma determinada convenção de escrita, do outro, segue as convenções de um determinado idioma e uma determinada estética musical. Nessa tarefa, a reprodução é concretizada por meio de um processo essencialmente dialético em que os elementos não-intencionais e não-conceituais da notação musical são transformados ou “transliterados” novamente em som musical.

Todavia, lembra Adorno com propriedade, “nenhum texto musical, nem o que se considere moderno em todos os seus detalhes, é claro o suficiente para conduzir diretamente a uma interpretação adequada” (TRM, p.215). Desta proposição surge outra questão, ou seja: o que exatamente faria uma interpretação ser melhor ou mais adequada do que outra? Adorno é

³²² “Die wahre Interpretation beruht auf Erkenntnis” (TRM, p.273).

³²³ “Philosophie und Kunst konvergieren in deren Wahrheitsgehalt: die fortschreitend sich entfaltende Wahrheit des Kunstwerks ist keine andere als die des philosophischen Begriffs” (GS, v.7, p.197).

pessimista: “A interpretação se mede do alto do seu fracasso”,³²⁴ assinalou. Em face destes problemas, talvez seja um consolo que a música dependa efetivamente da sua reprodução, pois “ainda que a verdadeira interpretação seja desconhecida e não realizável – a falsa, contudo, reconhece-se prontamente” (TRM, p.121).

Em busca de uma resposta, Adorno alude ao platonismo, que celebra a idéia da obra de arte como imagem objetiva e atemporal, porém inalcançável no mundo empírico: “Em princípio, *toda* interpretação está diante de problemas *insolúveis*. Uma interpretação absolutamente correta existe, ou pelo menos uma variedade desta, mas ela é apenas uma *idéia*: difícil de se contemplar em sua perfeição e tampouco realizável”.³²⁵

Passemos agora das considerações teóricas para uma demonstração empírica da ilustração do que seja “verdade” em termos de interpretação musical (mesmo se o caminho apenas representa uma senda estreita e sinuosa). A figura 19 mostra a estrutura agógica de um trecho do tema da *Sonata em Lá maior*, de Mozart, cujas medidas de tempo foram tomadas da interpretação de dez pianistas. O trecho em questão contém alguns pontos de interpretação agógica que são motivo de controvérsia entre intérpretes e críticos (a nossa fonte não revela os nomes nem fornece outras informações sobre os registros). Os dados, obtidos pela medição das interpretações, foram comparados com as indicações originais, fornecidas pelo compositor, e colocados num sistema de coordenadas para mostrar graficamente as variações de tempo. Assim, a régua horizontal na base representa as coordenadas da contagem de tempo, enquanto a régua vertical indica a medida percentual das variações. Admitimos, portanto, que a “verdade” teria de estar em algum ponto entre o ziguezague das curvas gráficas, cujos extremos representam os índices máximos das variáveis agógicas, mostrando como a percepção e intuição temporal do músico-intérprete (*timing*, em inglês, ou *Zeitgefühl*, em alemão) podem variar num trecho curto de apenas oito compassos.

Grosso modo, o objetivo da análise é a comparação de dois paradigmas de interpretação: de um lado estão as versões supostamente “quantitativas”, isto é, as “ritmicamente exatas” e, do outro, as supostamente “qualitativas”, também denominadas de “expressivas”. Comparável com a nossa análise dos estilos interpretativos de Toscanini e de Furtwängler, o gráfico possibilita, portanto, confrontar duas categorias interpretativas: uma é de viés claramente quantitativo e ritmicamente exato (o “positivista”), a outra é de viés qualitativo e

³²⁴ “Die Interpretation misst sich an der Höhe ihres Misslingens” (TRM, p.120).

³²⁵ “Jede Interpretation steht prinzipiell vor *unlösbaren* Problemen. Es gibt eine absolut richtige Interpretation oder wenigstens eine unzählige Mannigfaltigkeit von solchen, aber sie ist eine *Idee*: nicht einmal rein zu erkennen, geschweige zu realisieren.” (TRM, p.120).

ritmicamente expressivo (ou seja, o “romântico”). Vemos que a segunda concepção resultou em variações temporais bem maiores. O trecho pode ser acompanhado pelo texto musical, impresso no topo da figura:

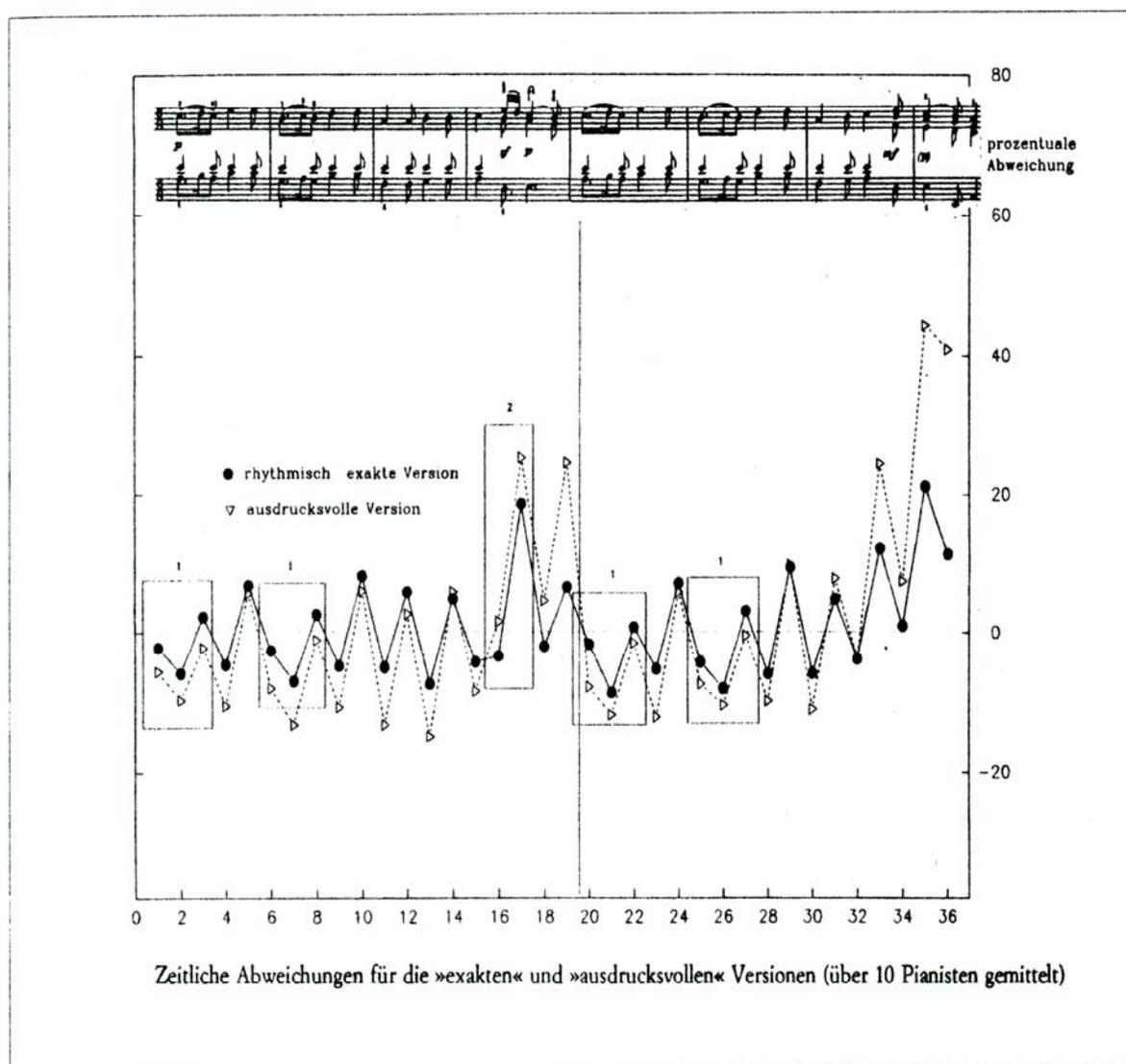


Fig. 19. Variáveis de tempo na interpretação de dez pianistas.³²⁶

Surpreende que a expressão, um elemento difícil de se captar quantitativamente, aqui também se tornou graficamente visível (o que não quer dizer que uma interpretação “expressiva” sempre tenha de se manifestar, em primeiro plano, pelo elemento agógico da música). A rigor, o gráfico mostra apenas um lado das dez interpretações analisadas. Supomos, portanto (principalmente por não termos como verificar auditivamente a medição),

³²⁶ Segue a tradução das especificações da figura: embaixo, “as variações de tempo nas versões ‘exatas’ e das ‘expressivas’ (verificadas na interpretação de dez pianistas)”; ponto em negrito, “versão ritmicamente exata”; e a figura triangular, “versão expressiva”; no topo à direita vemos impresso: “variação porcentual” (Kintzler, 2002, p.501).

que a interpretação dita “verdadeira” do trecho de Mozart esteja seguramente em algum ponto *entre* as curvas e os pontos marcados. De qualquer forma, é importante ressaltar que sob “verdadeira” não se deve entender uma interpretação que executa apenas “o que está escrito”. Sendo a reprodução efetiva de uma composição um ato de “conhecer” e, portanto, produção de conhecimento, talvez seja mais adequado concebê-la como uma espécie de “síntese”, em que o músico-intérprete emprega todo o conhecimento, habilidade e outros recursos em prol da concretização de uma composição. Este processo de construção e de expressão do sentido musical é cognitivo, dinâmico e dialético, envolvendo tanto a experiência sensível quanto a racionalidade do intérprete. Deste modo, também está provado que o objetivo final da teoria e do conhecimento reside em sua aplicação prática.

Para finalizar a nossa investigação, uma definição de verdade que talvez seja também a mais humana. Não surpreende que ela venha da voz de um poeta, quando diz: “Só essa é a mais verdadeira das verdades, em que também o erro se converte em verdade, porque a verdade, como sistema total, se manifesta em seu tempo e lugar” (Hölderlin apud Inwood, 1997, p.319). Com isso, entendemos, o poeta queria dizer que o erro não pode simplesmente ser excluído da verdade. A verdade também implica erro. Pelo menos em termos de conhecimento humano, consideramos que o erro está *subsumido* no conceito de verdade.

A concepção simpática e cativante de Hölderlin, entretanto, não encontra respaldo na teoria de Adorno, cujo radicalismo, especificamente com esta questão, parece contradizer outros princípios que preconizou. Assim, por exemplo, ocorre com o princípio da não-identidade. No fim do fragmento, contudo, Adorno expressa também uma certa dúvida sobre a proposição que tinha acabado de lançar:

Importante fundamento de toda interpretação musical: *não há valores aproximados*. Entre o errado e o verdadeiro, passando pelo melhor, não existe nenhum contínuo. O que não estiver certo já estará completamente errado; e, em algumas circunstâncias, se não reivindicar o verdadeiro, poderia o errado ser melhor. As razões para tal serão investigadas. Em geral, *serão de ordem estética?*³²⁷ (grifo meu)

Isto significaria que a interpretação verdadeira, para realmente sê-lo, teria de negar “hegelianamente” toda a sua história e todo o devir (e, destarte, também a possibilidade de um “terceiro incluído” estaria afastada). Neste caso, especificamente, preferimos endossar o ponto de vista de Hegel: “A verdade de uma filosofia, e sua vulnerabilidade ao ceticismo [ou ao relativismo], não depende (...) de sua correspondência com os fatos, mas de sua coerência

³²⁷ “Wichtiger Grundsatz aller musikalischen Interpretation: es gibt keine Approximationswerte. Es führt kein Kontinuum vom Falschen über das Bessere zum Wahren. Was nicht ganz richtig ist, ist schon ganz falsch; und unter Umständen ist das ganz Falsche, indem es gar nicht die Sache selbst zu sein beansprucht, besser. Die Gründe dieses Sachverhalts werden zu analysieren sein. Ist es ein allgemein ästhetischer?” (TRM, p.195).

interna” (Hegel apud Inwood, 1997, p.320). Acreditamos que isso aconteça na interpretação verdadeira pela noção de “coerência interna” e pelo “sentido”, isto é, por um conjunto de elementos consistentes entre si. Outra premissa seria a necessidade de ter meios para avaliá-la, de preferência além das evidências lógicas e filosóficas e com base em evidências empíricas. Mostrar isso cabe também, de alguma forma, ao músico-intérprete, pois, apesar de toda a crítica, imperfeições poéticas ou problemas técnicos, a reprodução musical não apenas inclui a interpretação e a *performance* como também constitui o momento da (sua) verdade. Esta premissa, é importante frisar, se fundamenta na experiência empírica do músico-intérprete e não na teoria filosófica (circunstância que deve ter levado Hölderlin a intuir a questão de modo semelhante). Para termos uma idéia do que seja a verdade ou o verdadeiro e onde encontrá-la em termos de interpretação musical, dirigimos ao músico-intérprete um desafio: *Intuímos a verdade prontamente se tu a tocas.*³²⁸

³²⁸ Segundo um verso empregado por Agostinho em *De musica*: “Nobis verum in promptu est, tu si verum dicis” (1988b, p.236).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos, ao longo desta investigação, uma grande diversidade de temas e questões, alguns dos quais, devido às circunstâncias e limitações impostas, foram tratados, necessariamente, com menos afincamento e esmero do que outros. Em razão disso, optamos por não intitular esta seção propriamente de “conclusão”, pois nos parece precipitado concluir o que, a rigor, constitui somente um estudo introdutório ao grande tema que representa a teoria da reprodução musical em Adorno. Desse modo, acreditamos deixar espaço suficiente para que outras pesquisas – ou teses – possam abordar com profundidade as questões assinaladas neste trabalho (e também, além destas, aquelas que porventura nos tenham escapado).

Esperamos ter alcançado, de modo geral, os objetivos que nos propusemos. Partindo das considerações críticas de Adorno, focalizamos sempre o músico-intérprete com suas demandas e problemas específicos, tanto com relação à teoria quanto com relação à prática interpretativa. Nesse contexto, Adorno emergiu para nós como o mediador do que definimos como o legado da tradição musical vienense e estético-filosófica de língua alemã. Com base nesse material, a teoria da reprodução musical revelou-se um extraordinário manancial de reflexões e considerações pertinentes, mostrando o lado discreto do músico-intérprete e compositor Adorno mais do que o do filósofo ou do sociólogo. Em razão disso, cabe considerar que o material da teoria da reprodução musical enriquece substancialmente a sua teoria estética.

Quanto à importância do texto musical – como “especialização de algo temporal” – é necessário ter em mente que nem a partitura, nem o sujeito que a interpreta, nem o texto poético nem tampouco a tradição detêm, cada um por si e isoladamente, a chave da obra. Apenas a *convergência* de todos esses elementos pode se transformar em conhecimento efetivo acerca da composição. A partitura, portanto, existe apenas como suporte de preservação da obra e da tradição à qual ela pertence. Por conseguinte, é a reprodução ao vivo que, entre todas as alternativas, representa de fato, em última instância, a obra real e verdadeira, e não o texto, marcado por precariedades. No processo de reprodução, a cognição, a mimese e a racionalidade cooperam para que os aspectos idiomáticos da linguagem musical do compositor possam ser compreendidos em seu sentido. Com efeito, toda boa interpretação musical consiste numa prática transformadora. Sendo assim, é basilar que ela se fundamente na autonomia do músico-intérprete e não numa fidelidade *a priori* ou *sine qua non* ao texto. Enquanto na notação predominam os elementos racional, mensural e disciplinar; no processo mimético da sua reprodução predominam os elementos dinâmico-expressivo e gestual-

corporal. Logo, o desafio do músico-intérprete está na tarefa de articular todos esses elementos da melhor forma, transformando-os em linguagem musical. Este processo sucede dialeticamente num campo que é permeado pelas mais diversas forças intra e extramusicais. É o que podemos apontar, por ora, como nota de encerramento desta pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund.

- 1954 Übersendung einer Fotografie für das Bildarchiv der Nationalbibliothek und eines handgeschriebenen Lebenslaufs. Österreichische Nationalbibliothek, L.s. 1f, 1p, 29.3.1954. Frankfurt a. Main. Signatur: 374/74-2. Disponível em: <http://www.musikerbriefe.at/briefe.asp?Nr=14#375/74-1>, último acesso julho 2009.
- 1973 *Philosophische Terminologie*. 2v. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- 1975 *Einleitung in die Musiksoziologie*. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- 1978 *Philosophie der Neuen Musik*. 1a ed. Hamburgo: Suhrkamp.
- 1980a *O Fetichismo na música e a regressão da audição*. In: Os Pensadores. Adorno Horkheimer, Marcuse, Habermas. Tradução de L. J. Baraúna. São Paulo: Abril Cultural.
- 1980b *Theodor W. Adorno: Kompositionen*. 2v. In: METZGER; RIEHN (eds.). Munique: Text + Kritik.
- 1986 *Die musikalischen Monographien*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- 1994 *Negative Dialektik*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- 2001 Zum Problem der musikalischen Analyse. In: *Frankfurter Adorno Blätter VII*. Munique: Edition Text + Kritik, p.73-89.
- 2002a *Quasi una fantasia*. Essays on modern music. Tradução de Rodney Livingstone. London, New York: Verso Classics.
- 2002b *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- 2003 *Gesammelte Schriften (Obra completa)* em CD-ROM. Digitale Bibliothek v.97. Berlin: Directmedia Publishing GmbH. Sob licença da Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 1986. Observação: as citações da *Obra completa* são referenciadas no corpo do texto sob a sigla de “GS”.
- 2004 *Beethoven*. Philosophie der Musik. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- 2005 *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*. Nachgelassene Schriften. Editado por Henri Lonitz. Frankfurt a. Main, Suhrkamp (2001). Observação: no corpo do texto, as citações desta obra são referenciadas sob a sigla de “TRM”.
- 2006 *Towards a theory of musical reproduction: notes, a draft and two schemata*. Editado de Henri Lonitz. Tradução de Wieland Hoban. Polity Press, UK.
- 2007 *Vorlesung über Negative Dialektik*. Fragmente zur Vorlesung 1965/66. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- 2008 *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. Main: Fischer.
- 2009 *Dialética negativa*. Tradução de Marco A. Casanova; revisão técnica de Eduardo S. Neves Silva. Rio de Janeiro: Zahar.

AGOSTINHO, Santo.

- 1988a *Confesiones*. Edição bilingüe. Versão, introdução e notas de Alfonso Ortega. Obras completas de San Agustín, v.2. Madrid: Editorial Católica S.A.
- 1988b La música (*De musica*). Edição bilingüe. Versão, introdução e notas de Alfonso Ortega. In: *Obras completas de San Agustín*, v.39 (Escritos vários Iº). Madrid: Editorial Católica S.A, p.49-364.
- 1996 *Confissões*. Tradução de O. Santos e A. de Pina. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural.

ALMEIDA, Jorge de.

- 2007a *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia: Ateliê Editorial.
- 2007b A verdade de Wozzeck: crítica musical e filosofia em Theodor Adorno. In: DUARTE, Rodrigo; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Editorial Humanitas, p.239-54.

ARISTÓTELES.

- 1968 *Metaphysik*. Munique: Rowohlt.
- 2001 *Ética a Nicômaco*. Tradução de P. Nasseti. São Paulo: Martin Claret.
- 2003 *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. 7a ed. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- 2006 *Retórica*. Tradução e notas de M. Alexandre Júnior, P. F. Alberto e A. do Nascimento Pena. 3a ed. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- s/d *Arte retórica e arte poética*. Tradução de A. Pinto de Carvalho. São Paulo: Edições de Ouro.

AUSTIN, John L.

- 1975 *How to do things with words*. 2a ed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

BAPTISTA, Fernando P.

- 2004 *O Tractatus e a teoria pura do direito: uma análise semiótica comparativa*. Rio de Janeiro: Letra Legal.

BENJAMIN, Walter.

- 1980 A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Tradução de José L. Grunnewald. In: BENJAMIN; ADORNO; HORKHEIMER, HABERMAS. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, p.3-28.

BERRY, David C.

- 2009 Schenkerian Theory in the United States. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (ZGMTH)*. Disponível em: <http://gmth.de/zeitschrift/artikel/206.aspx>, último acesso junho de 2009.

BERRY, Wallace.

- 1987 *Structural functions in music*. Mineola: Dover.

BOENKE, Patrick.

- 2005 Zur Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers in der deutsch-sprachigen Musikwissenschaft nach 1945. In: *Music Theory and Analysis* (GMTH), ano 2, ed. 2.
- 2006 Zur österreichischen und deutschen Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers. In: EYBL; FINK-MENNEL (orgs.). *Schenker-Traditionen*. Viena: Böhlau, p.149-54.

BORIO, Gianmario.

- 2002/3 Analisi ed esecuzione: note sulla teoria dell'interpretazione musicale di Theodor W. Adorno e Rudolf Kolisch. In: *Rivista del Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche*. Pavia: Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Musicologia, v.2. Disponível em: <www.Philomusica.Unipv.It/Annate/2002-3/Borio/Index.Html>, acesso set. 2006. Tradução de Jaime Elias Coelho.
- 2001 Schenker *versus* Schoenberg *versus* Schenker: the difficulties of a reconciliation. In: *Journal of the Royal Musical Association*, v.26, n.2. London: Taylor & Francis Ltd., p.250-274. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3557482?origin=JSTOR-pdf>, acesso março de 2009 (artigo de acesso restrito).

BORNHEIM, Gerd. (org.).

- 2001 *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix.

CARVALHO, Mário V. de.

- 2005 A partitura como 'espírito sedimentado': em torno da teoria da interpretação musical de Adorno. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V.; KANGASSU, I. (orgs.). *Theoria aesthetica*. Porto Alegre: Escritos, p.203-24.

COELHO, João M.

- 2000 Os fugitivos do nazismo e a música dos EUA. São Paulo: *O Estado de São Paulo* (Estadão), em impresso da edição online, de 19 de março de 2000.

COOPER, Paul.

- 1981 *Perspectives in music theory*. 2ª ed. Nova York: Harper & Row.

CROSBY, Alfred W.

- 1999 *A mensuração da realidade: a quantificação e a sociedade ocidental 1250-1600*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Editora UNESP / Cambridge.

DAHLHAUS, Carl.

- 1977 *Grundlagen der Musikgeschichte*. Colônia: Gerig.
- 1994 *Wagner*. In: _____; DEATHRIDGE, John. Stuttgart/Weimar: Metzler, (publicado pela primeira vez sob o verbete *Wagner* no: *The New Grove Dictionary*, 1980).
- 1988 *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber.

DB (Digitale Bibliothek).

- 2005 *Schlüsselwerke der Philosophie*. Edição especial em CD-ROM. Berlim: Directmedia.

DORIAN, Frederick.

1942 *The history of music in performance*. New York: Norton.

DUARTE, Rodrigo A. de Paiva.

1993 *Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola.

2005 *Theoria aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. In: _____; FIGUEIREDO, V.; KANGASSU, I. (orgs.). Porto Alegre: Escritos.

2007 *Ensaio sobre música e filosofia*. _____; SAFATLE, Vladimir (orgs.). São Paulo: Editorial Humanitas.

DÜSING, Klaus.

2004 Immanuel Kant – iluminismo e crítica. Tradução de Dankwart Bernsmüller. In: KREIMENDAHL, Lothar (org.). *Filósofos do século XVIII*, p.236-261.

EGGEBRECHT, Hans H.

1996 *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Munique: Piper.

ESSER, Heribert.

2002 Editor's introduction. In: SCHENKER, Heinrich. *The Art of Performance*. Tradução de Irene S. Scott. Oxford: Oxford University Press.

EYBL, Martin (ed.).

2004 Die Befreiung des Augenblicks. *Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908*. Eine Dokumentation. Viena: Böhlau.

FINK-MENNEL, Evelyn.

2006 *Schenker-Traditionen* (org.). Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung. Viena: Böhlau.

2006b Schopenhauer, Freud, and the concept of deep structure in music. In: _____; FINK-MENNEL, Evelyn (orgs.). *Schenker-Traditionen*. Viena: Böhlau, p.51-8.

FORTE, Allan.

2006 Schenkerians and Schoenbergians in America. In: EYBL; FINK-MENNEL, Evelyn (org.). *Schenker-Traditionen*. Viena: Böhlau, p.83-90.

FREGE, Gottlob.

2001 Investigações lógicas e outros ensaios. Organização, tradução e notas de Paulo Alcoforado. In: *Cadernos de Tradução*, n.7. São Paulo: USP / Departamento de Filosofia.

FREUD, Sigmund.

1987 Entwurf einer Psychologie (1895). In: _____. *Gesammelte Werke* (Nachtragsband). *Texte aus den Jahren 1885 bis 1938*. Frankfurt a. Main: S. Fischer, p.375-488.

FRIEDEBURG, L. von; HABERMAS, Jürgen. (eds.).

1983 *Adorno-Konferenz 1983*. 1a ed. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.

GECK, Martin.

2004 *Richard Wagner*. Rowohlt Monographie. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.

GERLING; GUSMÃO.

2005 O tempo e a dinâmica na construção de uma interpretação musical. In: RAY, Sonia (org.). *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Editora Vieira, p.65-94.

GHEDINI, Alan C.

2005 Ópera, cultura e nação: Richard Wagner na formação do orgulho alemão. Reprodução da apresentação do simpósio: “Muitas faces de uma guerra”, na Faculdade de Educação da Universidade de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, SC, de 9 a 11 de maio de 2005.

Disponível em: www.cce.udesc.br/cem/simposioudesc/anais/st5/st5alan.doc, ou: <http://www.cce.udesc.br/cem/simposioudesc/anais/>, acesso em out. 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang.

1944a Winckelmann. In: _____ . *Gedanken und Aufsätze*. Goethes Werke, 12v. Basileia: Birkhäuser, p.241-77.

1944b Zur Naturwissenschaft. In: _____ . *Gedanken und Aufsätze*. Goethes Werke, v.12. Basileia: Birkhäuser, p.290-2.

1952 *Schriften zur bildenden Kunst*. Stuttgart: Reclam.

GRASSL, Markus; KAPP, Reinhard (eds.).

2002 *Aufführungslehre der Wiener Schule*. Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Viena: Böhlau.

GRIFFITHS, Paul.

1990 Anton Webern. Tradução de Magda F. Lopes. In: NEIGHBOUR, Oliver _____; PERLE, G. *Segunda Escola Vienense: Schoenberg – Webern – Berg*. Série New Grove. Porto Alegre: L&PM, p.101-154.

HAILEY, Christopher.

2006 Anbruch und Tonwille: the *Verlagspolitik* of Universal Edition. In: EYBL; FINK-MENNEL (orgs.). *Schenker-Traditionen*. Viena: Böhlau, p.59-68.

HALLIWELL, Stephen.

2002 *The aesthetics of mimesis*. Ancient texts and modern problems. Princeton: University Press.

HANSLICK, Eduard.

1992 *O belo musical*. Tradução de N. S. Neto. Campinas: Unicamp.

HEGEL, Gottfried W. Friedrich.

1907 *Phänomenologie des Geistes*. Jubiläumsausgabe. Leipzig: Felix Meiner.

1962 *Estética: pintura e música*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores.

HEINEMANN, Fritz.

1975 Vorwort. In: _____ (ed.). *Die Philosophie im XX. Jahrhundert: eine enzyklopädische Darstellung ihrer Geschichte, Disziplinen und Aufgaben*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p.v-xiv.

- 1975 Erkenntnistheorie. In: _____ (ed.). *Die Philosophie im XX. Jahrhundert*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p.295-312.
- 1975 Ästhetik. In: _____ (ed.). *Die Philosophie im XX. Jahrhundert*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p.469-87.
- HENKE, Matthias.
- 2001 *Arnold Schönberg*. Munique: DTV.
- HENRY, John.
- 1998 *A revolução científica e as origens da ciência moderna*. Trad. de Maria L. X. de A. Borges e rev. técnica de Henrique L. de Barros. Rio de Janeiro: Zahar.
- HERDER, Johann Gottfried.
- 1992 Da terceira coleção de fragmentos. In: *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, p.29-36.
- HESSEN, Johannes.
- 2000 *Teoria do conhecimento*. Tradução de João Vergílio G. Cuter. Revisão técnica de Sérvulo da Cunha. São Paulo: Martins Fontes.
- HETZEL, Andreas.
- 2004 Das Rätsel des Performativen. Sprache, Kunst und Macht. In: *Philosophische Rundschau*, v.51. Tübingen: Mohr Siebeck, p.132-59.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.
- 2008 *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a. Main: Fischer.
- HÜBSCHER, Arthur.
- 1958 *Denker unserer Zeit*. 2ª ed. 2v. Munique: Piper.
- ISRAEL, Joachim.
- 1979 *Der Begriff Dialektik: Erkenntnistheorie, Sprache und dialektische Gesellschaftswissenschaft*. Hamburgo: Rowohlt.
- KANT, Immanuel.
- 2001a *Kritik der Urteilskraft*. Stuttgart: Meiner.
- 2001b *Crítica da razão pura*. 6a ed. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian.
- s/d. *Kritik der reinen Vernunft*. Edição e introdução de A. Messer. Berlim: Knauer.
- KAPP, Reinhard.
- 2002 “Performance” bei Arnold Schönberg und John Cage. In: GRASSL, Markus; KAPP, Reinhard (eds.). *Aufführungslehre der Wiener Schule*. Viena: Böhlau, p.455-68.
- KINTZLER, Hartmuth.
- 2002 “Kritische” Aufführungslehre – positivistisch betrachtet. In: GRASSL, Markus; KAPP, Reinhard (eds.). *Aufführungslehre der Wiener Schule*. Viena: Böhlau, p.495-508.
- KLEIN, Richard.

2002 Die Theorie des Pianisten: Adornos nachgelassene Fragmente. In: *Kulturchronik*. Bonn: Goethe-Institut / Inter-Nationes, n.4, p.37-40.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim.

1999 A revolução de Koellreutter: o compositor conta como difundiu no Brasil as experiências musicais da vanguarda. Reportagem com entrevista a Carlos Adriano e Bernardo Vorobow e um texto de Júlio Medaglia. In: *Caderno Mais*. São Paulo: Folha de São Paulo, 7 de nov. 1999, p.4-7.

KOLISCH, Rudolf.

1983a *Rudolf Kolisch. Zur Theorie der Aufführung*. Ein Gespräch mit Berthold Türcke. In: METZGER, H.-K.; RIEHM, R. (eds.). *Musik-Konzepte* n.º 29/30. Munique: Edition Text + Kritik, jan., p.9-112.

1983b Religion der Streicher. In: *Rudolf Kolisch. Zur Theorie der Aufführung*. METZGER, H.-K.; RIEHM, R. (eds.). *Musik-Konzepte* n.º 29/30. Munique: Edition Text + Kritik, jan., p.113-9.

LAGO Jr., Sylvio.

2002 *A arte da regência: histórica, técnica e maestros*. Rio de Janeiro: Lacerda.

LEIBNIZ, Gottfried F.

1967 *Hauptwerke*. Gerhard Krüger (ed.). Stuttgart: Kröner.

1996 *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. Tradução de Luiz J. Baraúna. São Paulo: Abril / Nova Cultural.

LEVIN, Walter.

1989 Adornos Zwei Stücke für Streichquartett, op.2 (und Gedanken zum gestörten Verhältnis Schönberg-Adorno). In: METZGER; RIEHN (eds.). *Theodor W. Adorno: der Komponist*. *Musik-Konzepte*, v.63/64. Munique: Edition Text + Kritik, p.74-99.

LINDNER, B.; LÜDKE, W. Martin (eds.).

1980 *Materialien zur ästhetischen Theorie Adornos*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.

LISARDO, Roger.

2009 *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo: Ed. UNESP.

MERSIOVSKY, Gertrud.

2005 *Órgão pleno e retórica musical nos Prelúdios e Fugas de Johann Sebastian Bach*. Rio de Janeiro: Dois Passos,.

METZGER, H.-K.; RIEHN, R. (eds.).

1989 *Theodor W. Adorno: der Komponist*. *Musik-Konzepte*, n.º 63/64. Munique: Text + Kritik.

MORUJÃO, Alexandre F.

2001 Prefácio da tradução portuguesa. In: *Crítica da razão pura*. 6a ed. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian. 2001b, p.v-xxvi.

NEFF, Severine.

- 2006 Schenker, Schoenberg, and Goethe: Visions of the organic artwork. In: Eybl; Fink-Mennel. *Schenker-Traditionen*. Viena: Boehlau, p.29-50.

NEIGHBOUR, Oliver.

- 1990 Arnold Schoenberg. Tradução de Magda F. Lopes. In: _____; GRIFFITHS, P.; PERLE, G. *Segunda Escola Vienense: Schoenberg – Webern – Berg*. Série New Grove. Porto Alegre: L & PM, p.7-100.

NIETZSCHE, Friedrich.

- 1999 *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.

- 1956 *Die Unschuld des Werdens* (Nachlass). 2v. Stuttgart: Kröner.

NÓBREGA, Francisco P.

- 2005 *Compreender Hegel*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes.

PERLE, George.

- 1990 Alban Berg. Tradução de Magda F. Lopes. In: NEIGHBOUR, O.; GRIFFITHS, P.; *Segunda Escola Vienense: Schoenberg – Webern – Berg*. Série New Grove. Porto Alegre: L&PM, p.155-219.

PLATÃO.

- 1960 Philebos. *Fedro*. Tradução de Jorge Paleikat 4ª ed. Porto Alegre: Editora Globo, p.187-263.

- 1972 Philebos. Edição bilingüe. Tradução de Friedrich Schleiermacher. In: *Timaios, Kritias, Philebos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 255-443.

- 2001 *República*. Tradução de P. Nassetti. São Paulo: Martin Claret.

- 2008 *The Republic*. Tradução de B. Jowett. EBook #1497 [1998], disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/1497/1497.txt>, acesso em março 2009.

POPKIN, Richard H. (Eigenheer, Emílio M., org.).

- 1996 *Ceticismo*. 2ª edição. Tradução de Maria C. S. Lopes. Niterói: EDUFF.

RIEMANN, Hugo.

- s/d *Vademecum der Phrasierung*. 3a ed. Leipzig: Max Hesse Verlag (o prefácio está datado de 1912).

ROTHGEB, John.

- 2006 Oswald Jonas (1897-1978). In: EYBL; FINK-MENNEL, Evelyn (orgs.). *Schenker-Traditionen*. Viena: Böhlau, p.113-20.

RUTZ, Hans (ed.).

- 1950 *Ludwig van Beethoven: Dokumente seines Lebens und Schaffens*. Munique: Beck.

SCHEIBLE, Hartmut.

- 2002 *Adorno*. 6ª ed. Reinbek / Hamburgo: Rowohlt.

SCHENKER, Heinrich.

2002 *The Art of Performance*. Tradução de Irene S. Scott. Oxford: Oxford University Press.

SCHILLER, Friedrich.

1995 *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (in einer Reihe von Briefen). Stuttgart: Reclam.

SCHÖNBERG, Arnold.

1984 *Style and Idea*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

1989 *Stil und Gedanke*. Leipzig: Reclam.

1996 *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP.

2004 *Funções estruturais da harmonia*. Edição e prefácio Leonard Stein. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera.

SCHOPENHAUER, Arthur.

2009 *Die Kunst, recht zu behalten*. Colônia: Anaconda Verlag.

SILVA, Eduardo S. Neves.

2005 Mimesis e forma: a crítica de Habermas a Adorno (e uma resposta). In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V.; KANGASSU, I. (orgs.). *Theoria aesthetica*: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno. Porto Alegre: Escritos, p.323-46.

2007 Os escritos musicais de Adorno: uma constelação em esboço. In: DUARTE, Rodrigo; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *Ensaaios sobre música e filosofia*. São Paulo: Editorial Humanitas, p.311-32.

SPAHLINGER, Mathias.

1989 Vorläufiges zu Theodor W. Adornos Musik. In: *Theodor W. Adorno: der Komponist*. METZGER; RIEHN (eds.). Musik-Konzepte, n. 63/64. Munique: Text + Kritik, p. 26-35.

STEGMÜLLER, Wolfgang.

1960 *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie*. Stuttgart: Kröner.

TÜRCKE, Berthold.

1983 Rudolf Kolisch: eine biographische Skizze. In: METZGER; RIEHN (eds.). *Rudolf Kolisch*: zur Theorie der Aufführung. Musik-Konzepte n.º 28/30. Munique: Text + Kritik, p.122-7.

2005 'Informal' segundo Adorno. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V.; KANGASSU, I. (orgs.). *Theoria aesthetica*: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno. Porto Alegre: Escritos, p.71-84.

UEBERWEG, Friedrich; PRAECHTER, Karl (eds.).

1958 *Die Philosophie des Altertums*: Grundriss der Geschichte der Philosophie. v.1, 14ª ed. Basel / Stuttgart: Benno Schwabe.

WAGNER, Richard.

1953a *Beethoven*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft e.V.

1953b *Über das Dirigieren*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft e.V.

WEBER, Max.

1995 *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Tradução, introdução e notas de Leopoldo Waizbort. São Paulo: EDUSP.

Partituras

LIGETI, György.

1985 Étude 1, Désordre. In: *Etudes pour piano*. Edição Facsimile. Mainz: Schott ED 7428, p.2-6.

Dicionários, enciclopédias e outras obras de consulta

BLACKBURN, Simon.

1997 *Dicionário Oxford de filosofia*. Consultoria de D. Marcondes; tradução de D. Murcho et al. Rio de Janeiro: Zahar.

BRUEGGER, Walter.

1957 *Philosophisches Wörterbuch*. Freiburg: Verlag Herder.

CAYGILL, Howard.

2000 *Dicionário Kant*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar.

DOURADO, Henrique A.

2004 *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34.

DTV-Atlas *der Musik* (MICHELS, Ulrich).

1985 2v. Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag.

DTV-ATLAS *der Philosophie* (KUNZMANN; BURKHARD; WIEDMANN).

1993 Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag.

DUDEN.

1960 *Fremdwörterbuch*. Der grosse Duden der Deutschen Sprache, v.5. Mannheim: Bibliographisches Institut.

1984 *Der grosse Duden der Deutschen Sprache*. 6v. Mannheim: Bibliographisches Institut.

EDWARDS, Paul (ed.).

1972 *The Encyclopedia of Philosophy*. 3v. Nova York / London: Macmillan.

FERRATER-MORA, José.

1991 *Dicionário de filosofia*. Tradução de Antônio J. Massano e Manuel J. Palmeirim. Lisboa: Dom Quichote.

FINK-MENNEL, Evelyn.

- 2006 Heinrich Schenker: Leben, Schüler, Wirkung. CD ROM. In: EYBL, Martin; FINK-MENNEL, Evelyn (orgs.). *Schenker-Traditionen*. Viena: Böhlau.

GEORGES, Karl-Ernst.

- 1959 *Handwörterbuch Latein-Deutsch*. 10^a ed., 2v. Hannover: Hahnsche Buchhandlung.

GRIMAL, Pierre (ed.).

- 1989 Larousse: *World mythology*. Londres: Hamye.

GROVE.

- 1994 SADIE, Stanley; LATHAM, Alison (eds.). *Dicionário Grove de música*. Edição concisa. Tradução Eduardo F. Alves. Rio de Janeiro: Zahar.
- 2001 SADIE; TYRRELL, J. (eds.). *The New Grove II dictionary of music and musicians*. 29v. Oxford: University Press, 2000, edição impressa.
- 2002 SADIE; TYRRELL, J. (eds.). *The New Grove II dictionary of music and musicians*. Oxford: University Press, 2000, versão *online*, cujos últimos acessos remontam a 2004.

HOUAISS.

- 2001 *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Versão digital em CD-ROM. Rio de Janeiro: Objetiva.

INWOOD, Michael.

- 1997 *Dicionário Hegel*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar.

MEYERS

- 1981 *Grosses Taschenlexikon*. 24v. Mannheim: Meyers Lexikonverlag.

RATKE, Heinrich.

- 1991 *Systematisches Handlexikon zu Kants Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Meiner.

WAHRIG.

- 1997 *Deutsches Wörterbuch*. Versão eletrônica. Munique: Bertelsmann.

WERNER, Helmut (ed.).

- 1989 *Lexikon der lateinischen Sprache*. Latein-Deutsch. Eltville a. Rhein: Bechtermünz.

Bibliografia complementar

ADORNO

http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/Some_writings_of_Adorno.shtml

ANEXO

Mídia em CD com os arquivos em imagem, áudio, vídeo e texto.