

NOVIDADE E SILÊNCIO EM MÚSICA
CONSIDERAÇÕES INTEMPESTIVAS SOBRE A NOÇÃO
DE ‘CONTEÚDO DE VERDADE’
SEGUNDO THEODOR ADORNO

NEWNESS AND SILENCE IN MUSIC
UNFASHIONABLE OBSERVATIONS ON THEODOR ADORNO’S
NOTION OF ‘TRUTH CONTENT’

In memoriam matris meae (2025)
– *auris praeberere cantilenis me docuit.*

MÁRIO SANTIAGO DE CARVALHO¹

Abstract: Adorno introduced the notion of “newness” into philosophy of music (§ 1), a notion he later intertwined with the notion of “truth content” (§ 2). To release the two notions from the critical theory, the paper links both notions to a philosophy of music, though radically conceived. A correct ontology of newness allows one to extend music’s truth content plus their material (§ 2.1.) and formal (§ 2.2.) axes to the negative time of the listener. Musical creation involves immanent listening to history and society, but at the same transcendent listening, a response “to the unconditionality of the eternal in the negative of the occasion” (§ 3). Webern’s musical language seeks to reach the utopian place of newness itself. The paper seeks to extend newness to the listener’s artistic creation, regardless of his or her place in what the paper dubs “music listening triangle.”

Keywords: philosophy of music, Adorno, Webern, newness, ontology of music, truth content, listening triangle, intensive/extensive listening, silence.

¹ Universidade de Coimbra Faculdade de Letras, Unidade de I.&D. “Instituto de Estudos Filosóficos”. Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação; Email: carvalhomario07@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8257-9962.

Resumo: Adorno colocou sob a mira da filosofia a noção de “novidade” em música (§ 1), posteriormente interseçada com a noção de “conteúdo de verdade” (§ 2). Visando ultrapassar a cativação destas noções pela teoria crítica, este artigo vincula-as, em alternativa, a uma filosofia da música radicalmente entendida. Uma correta ontologia da novidade permite estender o conteúdo de verdade da música e dos seus eixos material (§ 2.1.) e formal (§ 2.2.) ao tempo ocasional e negativo do ouvinte enquanto apelo à novidade ou criação, vocação de todos os seres humanos. Na música, tal extensão acontece pela escuta imanente à história e à sociedade, mas ao mesmo tempo transcendente a ambas, mediante a novidade que “responde à incondicionalidade do eterno no negativo da ocasião” (§ 3). É o caso de Webern, cuja linguagem musical procura alcançar o lugar utópico da própria novidade. O artigo defende a extensão da novidade à criação artística do ouvinte, independentemente do seu lugar no quadro do que se denominará “triângulo da escuta musical”.

Palavras-chave: filosofia da música, Adorno, Webern, novidade, ontologia da música, conteúdo de verdade, triângulo da escuta, escuta intensiva/extensiva, silêncio.

Résumé: Adorno a mis la notion de «nouveau» en musique (§ 1) sous la visée de la philosophie et il l’a aussitôt croisée avec celle de «contenu de vérité» (§ 2). Afin de surmonter la subordination des deux notions à la théorie critique, cette étude les relie à une philosophie de la musique, dûment conçue. Une ontologie correcte de la nouveauté permettra l’application du contenu de vérité de la musique et des axes matériel (§ 2.1.) et formel (§ 2.2.) au temps négatif de l’occasion de l’auditeur, appel à la création et vocation de tous les êtres humains. En musique, il s’agit d’une écoute immanente à l’histoire et à la société, mais transcendante en même temps en vertu d’une nouveauté qui «répond à l’inconditionnalité de l’éternel dans le négatif de l’occasion» (§ 3). C’est le cas du langage musical de Webern qui cherche à cerner le lieu utopique de la nouveauté elle-même. L’étude défend l’application de cette notion à la création artistique de l’auditeur, indépendamment du lieu occupé par celui-ci dans le cadre de ce que l’étude appelle le «triangle d’écoute musicale».

Mots-clés: philosophie de la musique, Adorno, Webern, nouveauté, ontologie de la musique, contenu de vérité, triangle d’écoute, écoute intensive/extensive, silence.

Introdução

Nunca será demais salientar a relevância de Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) para a filosofia da música, expressão que este “gênio sem reservas”, tal como o considerou Jürgen Habermas em 1992, ajudou aliás a divulgar.² Após o eventual surgimento da expressão “filosofia da música”

² Cf. Richard Leppert, *Essays on Music. Theodor W. Adorno* (Berkeley/Los Angeles/London: University California Press, 2002), 1.

num ensaio sobre Ludwig van Beethoven (1770-1827), escrito por Richard Wagner (1870),³ foi Adorno quem contribuiu de modo decisivo para a precisão e o aprofundamento do conteúdo de uma tal designação. Além de vastíssimo, o trabalho do filósofo alemão foi determinante para a constituição e caracterização deste campo filosófico, além de ser muito rico, sobretudo se aquilatado perante a mais estéril filosofia analítica contemporânea. Lamentavelmente, mesmo aqueles que, como Peter Kivy, justificaram a reemergência da filosofia da música enquanto disciplina pelo crescimento da musicologia,⁴ esqueceram como a perspectiva sociológica privilegiada por Adorno foi igualmente fundamental. Ocupando quase metade dos vinte volumes da sua obra reunida, o convívio do filósofo com uma parte muito selecionada da produção musical do seu tempo foi extraordinário e a reflexão sobre aquela foi sempre fecundíssima. Intérpretes há, decerto, que sublinham o facto de o contributo adorniano se ater à sociologia da música,⁵ mas, como é óbvio, o título que serviu de pedra de toque para o presente estudo não o permite, sem mais. Aliás, este artigo pleiteará pela ultrapassagem da perspectiva sociológica por uma dimensão ontológica.

A obra de Adorno na origem desta reflexão, *A Filosofia da Música Nova* (*Philosophie der neuen Musik*, 1949),⁶ é atravessada por uma estrutura binária, a oposição entre Arnold Schönberg (1874-1951) e Igor Stravinsky (1882-1971). No que se segue, e convocando Hegel, procurarei substituir o ritmo binário pelo ternário, apesar de reconhecer como aquele acicatou a história e a estética da música ocidental. Recordo o par Apolo e Dioniso, encarnando *in illo tempore*, isto é, de um ponto de vista fisiológico, apanágio do método nietzscheano genealógico, a mais radical ambivalência ou aporia tradicionalmente associadas à música. Ou o paradoxo intersticial que faz com que a música nos surja, em simultâneo e constantemente, como racional e irracional, intelectual e instintiva, completamente abstrata e profundamente emocional ou abstrata na forma e humana na emissão e receção. Alargando

³ Cf. Richard Wagner, *Beethoven*. Newly Translated and with an Introduction by Roger Allen (Woodbridge: The Boydell Press, 2014). Uma vez que o presente artigo se destina a uma revista de Filosofia, dou sempre as datas biográficas dos compositores citados, exceto quando indico antes a data de uma sua obra, que, presumo, me dispensa, em parte, a multiplicação daquelas. Remeterei, sempre que possível, para as obras de Adorno, *Gesammelte Schriften*. Hrsg. Rolf Tiederman unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schult (Darmstadt: Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, 1998), indicando de imediato o número do volume e das páginas, se necessário.

⁴ Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 2002), 11.

⁵ Poder-se-ia, porém, referir o modo como o próprio filósofo mais decisivamente a concebe, vd. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie* (1962), in *Gesammelte* 14: 169sg.

⁶ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, in *Gesammelte* 12.

mais estas oposições, Roman Ingarden,⁷ chegará até a falar da obra musical como um nó de paradoxos, tais como existir e não existir, ser uma realidade e uma abstração, audível e inaudível, um objeto temporal fora do tempo, enfim. De igual modo, numa sensível conferência, Fernando Gil reconhecia na música “a mais profunda dimensão do espírito” afetada em simultâneo, “por uma indigência e uma precariedade intrínsecas.”⁸ De igual modo, continuando com os dualismos, poder-se-ia adunar a proposta de Karl Popper, opondo a “música objetiva” (a de Bach) à “música subjetiva” (a de Beethoven); ou a distinção de Paul Valéry, salvo erro, entre a música “formal” de Bach e a música “significativa” de Wagner; ou a de Piaget, conferindo à música de Bach um poder salutogénico para a inteligência, tal como à de Wagner, um efeito benigno para as entranhas intestinais. Isto para não evocar as recorrentes similitudes ou paralelismos, de maior ou menor acribia, entre música e filosofia, sejam as de Debussy/Bergson, de Schönberg/Nietzsche, de Berio/Deleuze, de Nono/Marx, etc. Alfim, e para não abandonar o nosso território, conquanto já vá longa a enumeração das dualidades como aparato meta-musical, o nome de Fernando Lopes-Graça, ouvindo em Bach a força da conservação (i.e. a certeza, a tranquilidade, o dogmatismo teológico) e em Beethoven, a da revolução (i.e. a aventura, o infinito, a tensão humana).⁹ Ou, para acabar, o discutível alcance das categorias históricas de ritmo dicotómico, que, tendo servido, entre nós, para António Sérgio falar de dois Anteros (1934),¹⁰ por exemplo, pode ainda deter algum poder de sedução explicativa.

Embora não se tratando, em Adorno, de uma retórica meramente binária, cabe inquirir-se, oitenta anos passados, se, a fim de dizer alguma coisa de essencial, seria possível a um qualquer Adorno de hoje propor uma dinâmica similar àquela que ocupa *A Filosofia da Música Nova*. Por exemplo, convocando representantes do espectralismo e da música microtonal, respetivamente v.g., Gérard Grisey (1946-1988) ou Arash Yazdani (1985-), pelo lado da “novidade”, e, pelo lado oposto, Max Richter (1966-) recompondo Vivaldi, ou Nico Muhly (1981-) dialogando com a música pop. E continuando, dado que *The Aesthetics of Music* (1997) de Roger Scruton tem sido comparada, melhor ou pior, à obra de Adorno, diria alguém que a aposta na tonalidade de Leoš Janáček (1854-1928) ocupa um só dos lados da oposição, enquanto a aposta na escala diatónica no projeto de superação tonalidade/atonalidade

⁷ Roman Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* (Paris: Christian Bourgois, 1989).

⁸ Fernando Gil e Mário Vieira de Carvalho, *A 4 mãos. Schumann, Eichendorff e outras notas*, Lisboa: IN-CM, 2005, 14-15.

⁹ Fernando Lopes-Graça, *Reflexões sobre a música* (segunda edição muito aumentada), (Lisboa: Edições Cosmos, 1978), 57.

¹⁰ A. Sérgio, “Os dois Anteros”, in *Ensaio. Tomo IV* (Lisboa: Seara Nova, 1934), 131.

por György Ligeti (1923-2006), poderia representar a outra face da moeda?¹¹ Voltando ao nosso meio musical, mas avisando que a oposição de *A Filosofia da Música Nova* não coincide com a questão das vanguardas estéticas, avançando com os nomes do “progressista” Jorge Peixinho (1940-1995) frente a um “regressivo” Joly Braga Santos (1924-1988)?

Provocações ou perplexidades, aqui mais retóricas do que metodológicas, estas perguntas concitam-nos, antes de mais, para a necessidade de tomar uma posição esclarecida e refletida sobre o sentido histórico em música. Quer o queiramos, quer não, devemos a instauração de uma tal necessidade a Adorno e, ao menos, à sua obra acabada de referir. É consabido que a interrogação sobre a história e o historicismo foi uma feliz obsessão para Adorno e os diálogos que entreteceu com Hegel, Marx, Nietzsche ou W. Benjamin são relevantíssimos na sua reflexão e obra escrita, para não o dizer em toda a conhecida teoria crítica. Contudo, a oposição que *A Filosofia da Música Nova* protagoniza coloca os leitores perante o incómodo de terem de operar com noções oriundas de duas ordens cognitivas diferentes, quais a de “progresso” (pela banda da filosofia da história) e a de “regressão” (pela da psicanálise). A relação entres estas duas noções foi desenvolvida mais tarde, em *A Dialética do Esclarecimento* (1944),¹² mas num texto de 1953 Adorno prosseguirá o tópico; conquanto desvalorizando o papel do dodecafonismo, o autor continuará aí a ligar ao fundo original e utópico de um trabalho artesanal a antiga oposição progresso/regressão.¹³

A necessidade de uma atitude esclarecida e refletida sobre o sentido histórico em música levou Adorno a avançar com o relevantíssimo motivo de “conteúdo de verdade” (*Wahrheitsgehalt*)¹⁴ – uma magnífica designação bebida em Hegel, um dos seus diletos interlocutores. Circunscrever a noção de “conteúdo de verdade” pela categoria dialética do “negativo”¹⁵ exige, a meu ver, que se convoque, para discutir, a questão da escuta e do silêncio, isto é, da própria criação, de uma maneira alternativa à de Adorno. Irei, por isso, terminar, falando da originalidade como o chão mais radical da criação,

¹¹ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1999).

¹² Cf. M. Horkheimer und Adorno, *Dialektik der Aufklärung* in *Gesammelte* 3: 141-191. Existe tradução portuguesa, por Guido Antonio de Almeida, *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos* (Rio de Janeiro: Zahar Ed. Ltd. 1985).

¹³ Adorno, “Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik”, in *Gesammelte* 18: 175: “Der Zusammenhang von Fortschritt und Regression (...) folgt musikalisch nicht erst den Konsequenzen der Zwölftontechnik, sondern etwas von Bastelei, vom Glauben an den Stein der Weisen, von der Rouletteformel ist ihr schon im Ursprung gesellt, wie ein Schatten ihre Legitimation aus dem Fortschritt des Komponierverfahrens begleitend.”

¹⁴ Vd. *infra* § 2.

¹⁵ Adorno, *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit* (1966), in *Gesammelte* 6.

confinando-me embora à noção de “novidade”, posto que acerca da mítica “originalidade” se requer um silêncio mais respeitoso.

Eis a razão pela qual se justificam considerações intempestivas, registadas numa clave não moderna, em parte. Alguns leitores mais severos condenarão, ou desprezarão mesmo, o facto de ter convocado o velho ocasionalismo – aqui entendido de uma maneira livre e pessoal, tacitamente articulando Agostinho, Algazel, Malebranche ou Levinas – para o combinar com a teoria crítica. Creio, todavia, que o desassossego da dialética adorniana – propositivamente dita “negativa” –, vertebrado pela exigência de conceptualizar o que resiste à conceptualização, justifica e explica o meu gesto. Em qualquer caso, também reivindicarei, numa clave menos inatual, que o problema que *A Filosofia da Música Nova* protagoniza nos obriga a repensar ontologicamente a ingente temática ou problemática da novidade em música, reconfigurada pela pedra de toque que é a escuta e o silêncio.

1. Novidade

Redigida quando o autor se encontrava a viver um fecundo exílio intelectual nos Estados Unidos da América (em Los Angeles, para ser preciso),¹⁶ *A Filosofia da Música Nova* contrapõe a obra de Schönberg – objeto do primeiro capítulo, com data de 1941, intitulado “Schönberg und der Fortschritt” – à de Stravinsky – um capítulo de 1948 com o título “Stravinsky und die Restauration”. Ambos os compositores são conjugados por Adorno como protagonistas da “música nova” (no sentido de “moderna”), embora em direções opostas. Enquanto Schönberg, o pai do dodecafonismo e autor da ópera em um ato para uma voz feminina, *Erwartung/Expetativa* (1909/24), representaria o progresso (*Fortschritt*, em alemão, *progress*, em inglês), Stravinsky, o autor da famosa música para ballet *Le sacre du Printemps/A Sagração da Primavera* (1913), ocuparia o lado da regressão (*Reaktion/Regression*, em alemão, *regression*, em inglês).

Começo por situar a oposição acabada de mencionar. Quando dá ao prelo *A Filosofia da Música Nova*, trinta anos haviam passado sobre a publicação de *Harmonienlehre* (1911), por Arnold Schönberg. Obviamente, o título deste último, *Tratado da Harmonia*, respondia de maneira consubstancialmente inovadora a muitos séculos de tonalidade, a seu tempo coroados pelo apa-

¹⁶ Para uma rápida apresentação da biografia e obra de Adorno, veja-se Leppert, “Introduction”, in *Essays on Music*, 1-82, mas Max Paddison continua a ser o melhor guia e o maior conhecedor dos escritos de Adorno sobre música, *Adorno's Aesthetics of Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

recimento do *Traité de l'Harmonie* (1722) de Jean-Philippe Rameau.¹⁷ No entanto, numa conferência pronunciada na Universidade da Califórnia em 26 de março de 1941, Schönberg considerará a naturalidade do seu gesto: “O método de compor com doze tons surgiu de uma necessidade”.¹⁸ Não obstante, e apesar de tal naturalidade, a inovação metodológica já foi comparada com a teoria da relatividade de Einstein – na conceção da consonância e da dissonância –, com a simplicidade e a clareza da arquitetura de Adolf Loos – na relativa oposição à ornamentação musical – ou com as teorias sobre cores e movimento de Wassily Kandinsky – na explicação dada pelos capítulos finais do *Tratado* do modo como os novos acordes se relacionam com a tradição da harmonia.¹⁹ Seja como for, do ponto de vista da história da música ocidental, considera-se comumente que tal “revolução” apenas culmina uma história em que ao menos se deviam incluir os nomes de Richard Wagner (1813-1883), Modest Mussorgsky (1839-1881), Gustav Mahler (1860-1911), Giacomo Puccini (1858-1924) ou Richard Strauss (1864-1949). Faço notar que Mahler fora objeto de dedicatória de *Harmonienlehre*. Fosse como fosse, o século XX musical europeu havia-se iniciado com três nomes, sendo o de Schönberg parte integrante de um horizonte triangular cujos restantes vértices eram Stravinsky, precisamente, e Béla Bartók (1881-1945). O primeiro – afinal o “herói” do título de Adorno – fora herdeiro do romantismo e levava o expressionismo ao último limite ao lançar o programa de composição dodecafônica cuja técnica, cada vez mais refinada, deixará marcas indeléveis na tecno-estética musical. Além de ter enveredado pelo serialismo, após a morte de Schönberg, Stravinsky – o “anti-herói”, digamos assim –, introduziu na música as forças mais elementares e primitivas – tanto as de Dioniso quanto as de distantes geografias culturais – levando-as para uma dimensão espiritual nunca ouvida. Quanto a Bartók, ele é um Cesário Verde: artista urbano, nervoso, racional, mas cuja preocupação com as fontes da música – o espaço da música – nos deu a ouvir o folclore, como nunca ninguém até então o tinha percebido.²⁰ Schönberg legou-nos uma técnica,

¹⁷ Arnold Schönberg, *Theory of Harmony*, transl. by R. E. Carter, with a new Foreword by W. Frisch, (Berkeley/Los Angeles/London: University of California, 2010); Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels* (Paris: J.-B.-C. Ballard, 1772).

¹⁸ Cf. Schönberg, *Style and Idea* (New York: Philosophical Library Inc., 1950), 103: “The method of composing with twelve tones grew out of a necessity.”

¹⁹ Walter Frisch, “Foreword to the 100th Anniversary Edition”, in Schönberg, *Theory*, xv-xx. Para uma perspetiva mais ampla, cf. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, in *Gesammelte* 16: 628-42, além de v.g. “Zum Verhältnis von Malerei und Musik”, in *Gesammelte* 18: 140-48.

²⁰ Adorno debruçou-se sobre Bartók em vários momentos, de estilo diferente; poder-se-á ver em jeito resumido “Béla Bartók”, in *Gesammelte* 18: 275-295.

Stravinsky um espírito e uma carne, Bartók, o despertar nostálgico de uma música que, após escutada e transformada, chegará a ser glocal; a título de exemplo tocando um dos pontos nucleares do que diante se dirá, lembraria o “sucesso” do terceiro movimento do *Concerto para Cordas, Percussão e Celesta*, no filme de Stanley Kubrik, *Shining* (1980)!

Sem falar de uma rejeição da tradição, antes da sua ampliação, a “resistência generalizada”²¹ que o progresso afinal representa em oposição a Stravinsky – a novidade (*das Neue/novum*) –, caracteriza-se, primeiro, pelo carácter organizado, exaustivo e controlado da técnica dodecafónica. Entre 1908 e 1910, Schönberg escrevera o ciclo de canções *Das Buch des hängenden Gärten/O livro dos jardins suspensos*, op. 15; as *Drei Klavierstücke/Três Peças para piano*, op. 11; as *Fünf Orchesterstücke/Cinco Peças para Orquestra*, op. 16; as óperas *Erwartung/Expetativa*, op. 17 e *Die glückliche Hand/A mão da fortuna*, op. 18. É consensual dizer-se que estes títulos vão pautando e configurando uma inovação que passaria pela capacidade de aprofundar uma matéria – a técnica das dozes notas superando a septenária tonalidade – a fim de produzir um texto sonoro (*Klangfarbe*) literalmente inaudito. Friso: um texto até então nunca ouvido, isto é, novo (simplificando muito: pode experimentar-se algo afim à “Klangfarbenmelodie” caso uma só nota seja tocada de modo sucessivo por vários instrumentos).

Correndo o risco de ingénua generalização (que os músicos mais austeros me perdoarão), seja-me permitido apresentar a um hipotético leitor menos informado o gesto do movimento dodecafónico (ele que é, afinal, o autêntico horizonte de Adorno) da seguinte maneira. Atente nas teclas de uma oitava num piano e imagine que em vez de privilegiar apenas algumas delas, designadamente em nome de uma dominante sonora – a chamada “tonalidade”, a que estamos habituados, por exemplo numa escala pentatónica –, decide tocar em todas as doze teclas dessa oitava e, depois, fazê-lo com alguma sistematicidade na busca de uma inédita série de dozes notas. Com esta decisão, o leitor ou leitora terá acabado de ingressar no dodecafonismo. Num passo mais, e caso avance para a busca sistemática evocada, terá pisado o umbral do serialismo, uma consequência natural, diria também, da matéria sintática e dodecafónica. Semelhante transformação, por parte de Schönberg, consistiu numa consecutiva mudança de paradigma. Substituíu-se o ideal da beleza pelo desiderato da compreensibilidade (*comprehensibility*) – conhecida pela expressão “emancipação da dissonância” (*emancipation of the dissonance*). Pode-se citar um texto antológico da conferência de Schönberg sobre o que ele mesmo denominou “*Método de composição com doze sons sem outro parentesco exceto o que cada som tem com outro*”, a tal título esclarecedor²²:

²¹ Cf. Adorno, “Fortschritt”, in *Gesammelte* 10: 617-38.

²² Schönberg, *Style*, 107.

“Este método consiste essencialmente no emprego constante e exclusivo de uma série de doze sons diferentes. Isto quer dizer, naturalmente, que esta série não repete nenhum som e utiliza as doze notas da gama cromática, mas tomadas numa ordem diferente. Não se trata, porém, de maneira nenhuma de qualquer coisa idêntica à gama cromática.”

Avançada por Schönberg, a novidade foi continuada depois pelos seus discípulos Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1885-1935),²³ mas, ainda antes de prosseguir para a fase serialista, importaria aludir, posto que de maneira telegráfica, a outro pensador que se opôs ao motivo do progresso na música. Refiro-me a um discípulo filosófico de J. S. Bach (?-1750), Karl Popper, e à crítica ao historicismo por este levada a cabo. Opondo-se àquela possibilidade, na sua “autobiografia intelectual” republicada com o maravilhoso título, *Uma Demanda sem Fim (Unended Quest)*, Popper exemplificava uma tese, que acabaria por ferir as proposições de Adorno, simplisticamente lidas, podendo abonar antes a interpretação de Schönberg.²⁴ Segundo Popper, a novidade polifónica teria sido possível não porque os compositores a procurassem a qualquer preço, mas precisamente porque se tinham habituado a obedecer ao cânone estabelecido, acontecendo assim o “erro” ou o desvio da monofonia. Na terminologia que irei privilegiar daqui para a frente, ter-se-ia tratado apenas de uma patente “convivência com o assunto”, adiante designado por domínio e conhecimento do material, numa palavra, o “eixo material” (§ 2.1.).

Cadenciando a história da música ocidental, a “novidade” havia parecido muitas vezes sob a metáfora, ou melhor ainda, sob a vivência do escândalo (*Skandalkonzert*). Fora o caso da indignação ocorrida com o recital de Wagner em 10 de junho de 1865, sob a batuta de Hans von Bülow (1830-1894), tal como a sua repetição em 31 de março de 1913, quatro anos volvidos sobre a inovação metodológica de Schönberg, quando este dirigia a peça do seu aluno Berg, as *Altenberg Lieder/Canções de Altenberg*; fora a situação parecida em 13 de janeiro de 1924 quando, pela primeira vez nos

²³ Schönberg, *Style*, 104-05. Sobre Berg, na pena de Adorno (posto que sobre Webern se dirá algo mais adiante), muitas e importantes páginas nos foram deixadas; veja-se, a título de mero exemplo, “Alban Berg”, in *Gesammelte* 16: 85-109, “Berg und Webern – Schönbergs Heirs”, in *Gesammelte* 18: 446-512 e “Alban Bergs Kammerkonzert”, in 630-672, “Berg und Webern”, in *Gesammelte* 20: 782-803, “Berg”, in *Gesammelte* 13: 509-14, “Alban Berg: Violinkonzert”, in *Gesammelte* 15: 338-69. Relevantes, nomeadamente na reposição de Berg como figura central da escola vienense, são alguns dos vários ensaios editados por Mário Vieira de Carvalho, *Expression, Truth and Authenticity: On Adorno's Theory of Music and Musical Performance* (Lisboa, Edições Colibri, 2009).

²⁴ Karl Popper, *Unended Quest. An Intellectual Autobiography* (Glasgow: William Collins Sons, 1982), 55-58.

Estados Unidos da América, é dado a ouvir um só “Lied” de Webern (“Ihr tretet zu dem Herde”, op. 4, nº 5).²⁵ Há razões “estéticas” para a repetição dos escândalos auditivos anunciadores do *novum*, da música “nova”, quer dizer, incapaz de ser ouvida e compreendida na totalidade por uma dada sociedade e época (espaço e tempo). Com efeito, a crermos na reação do público, alguma coisa “inaudita” se repetia em todos aqueles concertos, sempre ferindo o ouvido, magoando com severidade a membrana percutida. O advento do *novum* dizia respeito, no fim de contas, àquela música que possivelmente nunca fora ouvida, isto é, só com esforço e muita dificuldade podia ser interpretada pelo cérebro dos circunstantes enxameando as plateias de palcos assaz aplaudidos. Simplesmente, ao contrário de alguma estética modernista ou vanguardista, a rutura naquele século XX – o “novum” enquanto *inaudível* (atrevo-me a acentuar: não enquanto *inaudito*) – não era um efeito deliberado, política ou folcloricamente provocado (pense-se em Popper de novo), mas resultado do “conteúdo de verdade” da música, tal como Adorno chegará a admitir. Ao fazê-lo, o nosso filósofo assinalava aquela mudança de perspetiva que haveria de superar a mera estética, e sobretudo a estética do gosto, por um registo epistemológico suscetível de acolher a noção de “conteúdo de verdade”. Elevava-se, destarte, a música a um registo pós-estético (entendendo-se “estético”, agora, na aceção comum dos nossos dias). Voltei a esta noção (§ 2.).

Como *A Filosofia da Música Nova* encena um contraste impõe-se avocar o outro lado da moeda. O (*neo*-)primitivismo de Stravinsky, maliciosamente denominado “o pequeno modernski” (*Der kleine Modernsky*), concretizado n’*A Sagração*, seria hebefrénico e representativo de uma “pseudomorfose da pintura”. Eis uma maneira rebuscada, mas explícita de dizer que Stravinsky fez o truque de preferir o tempo-espaço ao tempo-duração (uma distinção que remete para o filósofo Henri Bergson). Múltiplos parágrafos da secção dedicada a Stravinsky espriam-se causticamente num registo psicopatológico e no uso não técnico e não rígido de uma terminologia, então já em voga, mas hoje bastante fragilizado. Alguma fragilidade tornava-se notória pelo emprego de figuras ou fórmulas como “identificação”, “arcaísmo”, “infantilismo”, “alienação”, “despersonalização”, “hebefrenia”, “catatonia” ou “truques”.²⁶ Continuando o seu diagnóstico no mesmo tom, Adorno anota quanto a dimensão psicótica promovida por aquela composição de Stravinsky se torna evidente nos ritmos catatónicos, patenteadores, v.g., de uma esquizofrenia incorporada na escrita coreográfica de Serguei Diaghilev (1872-1929). Tratar-se-ia de uma esquizofrenia concomitante ao esvaziamento do ego mediante a repetição insistente dos mesmos gestos.

²⁵ Miller, “Shadows”, 3.

²⁶ Cf. Adorno, *Gesammelte* 12: 148-191.

De passagem, recordo que no círculo dos “ballets Russes” gravitavam não só Stravinsky, mas também outras figuras gradas da cultura musical europeia como Claude Debussy (1862-1918), Erik Satie (1866-1925), Manuel de Falla (1876-1946), Serguei Prokofiev (1891-1953), Francis Poulenc (1899-1963), Paul Hindemith (1895-1963) e Darius Milhaud (1892-1974) entre outros. Destes nomes, Adorno parece ter prestado menos atenção a Milhaud, Poulenc, Prokofiev ou Falla.

Podendo dar-se o caso de a Adorno escassear alguma sensibilidade em relação à história e à estética da dança²⁷ e passando ao lado o motivo, contestável, de ele avaliar o tempo e o ritmo da música pela sua representação coreográfica, acrescido do discutível prisma psicanalítico, talvez só mais tarde, em Darmstadt, se venha a encontrar uma cimeira de arte mais esteticamente crítica e nova do que aquela de Paris à volta de Diaghilev. Darmstadt, recordo igualmente, conheceu muito bem Adorno, tendo ele estado longe de lhe voltar as costas, antes intervindo bastante nesses famosos cursos. “Discutível prisma” escrevi, mas justificado, posto que as leituras conjugadas do pensamento de Marx com a psicanálise de Freud eram um lugar-comum adquirido pela teoria crítica, pelo menos desde os anos 20 e 30 – importaria lembrá-lo a fim de parcialmente se ilibar Adorno. Dado que a nota não é de somenos para o propósito teórico que irei avançar no final, observo, por fim, que Adorno lerá Freud sob um ponto de vista não individual, mas “sociológico”. Como deixará grafado nos *Minima Moralia* (1951), ecoando Hegel e Marx, numa asserção tão pomposa quanto frágil: “a sociedade é essencialmente a substância do individual.”²⁸

Não se pode entender a “oposição” de Adorno a Stravinsky no quadro de um simples motivo estético maniqueísta ou simplisticamente binário que impedisse o último compositor de qualquer capacidade de escuta do seu próprio tempo. Embora mais tarde, o filósofo alemão veio a reconhecer a incursão de Stravinsky no dodecafonismo – não por acaso se pode falar da influência do septeto de Schönberg (“Suite, op. 29”), no “Septeto” que Stravinsky compôs em 1953, em particular nos seus segundo e terceiro movimentos. Não obstante, quando articula a sua monografia que encena apenas dois dos três grandes compositores do início do século XX, Adorno lê Stravinsky sob o prisma psicanalítico (esquizofrenia, narcisismo, infantilismo) e ouve *A Sagração* como uma despropositada revivescência burguesa do neoclassicismo. Ao fazer regressar o que o devir parecia ter ultrapassado – a estética

²⁷ Cf. Adorno, “On Popular Music [With the assistance of George Simpson]”, in *Essays*, 440, e Adorno, “Über Jazz”, in *Gesammelte* 17: 90-91.

²⁸ Adorno, *Minima Moralia: Reflexionem aus dem beschädigten Leben*, in *Gesammelte* 4, 16: “...die Gesellschaft ist wesentlich die Substanz des Individuums.”; há trad portuguesa, por Artur Morão (Lisboa: Edições 70, 2017).

neo –, *A Sagração* seria um caso conspícuo de uma música que perdera o seu “conteúdo de verdade”. Na absoluta novidade não há lugar para revivescências, mas se esta é uma expulsão estética, ela surge-nos circunscrita num discurso filosófico assente no matiz sociológico da teoria crítica: *A Sagração* distanciava-se da sociedade em cuja diagnose a teoria crítica se deteve.

A expulsão configura um nó sempre desafiador, mas atual, quicá difícil de desatar. Ela leva-me a pensar, no preciso momento em que escrevo, no facto de a companhia da coreógrafa brasileira Deborah Colker (1960-) estar a apresentar em Lisboa a sua proposta de leitura da catástrofe que atravessamos, sob uma perspetiva não-europeia, embora sob a batuta de *A Sagração da Primavera*. Como leio no programa de palco: “‘Sagração’ mergulha numa reflexão sobre nossa origem, evolução e continuidade no planeta Terra, celebrando as conquistas humanas”.²⁹ Ora, do ponto de vista da história da receção da arte, a dificuldade obriga-me a propor uma leitura da oposição Schönberg/Stravinsky sob forma tipológica e dialética em vez de esteticamente maniqueísta. Quero dizer: o lugar antipódico dos dois compositores balizaria o movimento pendular histórico entre o máximo possível de conteúdo de verdade (e o consequente mínimo de falsidade) e o máximo possível de falsidade (e o consequente mínimo de conteúdo de verdade). Daí que, apesar dos recorrentes “escândalos” auditivos no decurso da história da música ocidental, o inaudito da novidade possa irromper como resposta a um tempo que de modo inexaurível escorre sem detença, posto que ninguém pode “penetrar duas vezes no mesmo rio”, por isso tantas vezes conceptualizável como inconceptual.³⁰ Gostaria, contudo, de deixar sublinhado que o aforismo transcrito acima – “a sociedade é essencialmente a substância do individual.” – poderia ser perfeitamente invertido, sem perdas teóricas, e importa que o seja, em alternativa ao olhar sociológico e filosófico de Adorno.

Articulando a preocupação kantiana em relação à possibilidade da razão e do conhecimento com a ênfase hegeliana no condicionamento histórico de todo o pensamento, por um lado, com o marxismo e a psicanálise enquanto instrumentos de análise da estética, da cultura popular e da crescente despersonalização da sociedade ocidental, por outro, Adorno impôs algo de extraordinário na filosofia da música. Refiro-me ao facto de só ser legítima a filosofia da música moderna – leia-se: a música nova – se feita sobre o presente. Em conformidade, a imposição obrigar-me-ia daqui para a frente a tratar de compositores como (atenho-me ao universo português) Ângela da Ponte, Sara Carvalho, Mariana Vieira, João Pedro Oliveira, etc., etc. Tal não

²⁹ Informação disponível em <https://www.teatrodivolbva.pt/sagracao-cia-deborah-colker/> (acedido em março de 2025).

³⁰ Platão, *Crátilo* 402a, falando, como é bem sabido, a respeito de Heraclito, frags. 91 e 49A DK.

será possível num espaço editorial escasso. Mas o essencial do que eu vier a escrever adiante, tendo Webern como mote, poderia dizer-se, *mutatis mutandis*, dos nomes citados e por citar, portugueses ou estrangeiros, que hoje compõem a sua música. A oposição Schönberg/ Stravinsky é, insisto, apenas exemplar ou paradigmática.

2. Conteúdo de Verdade

Tenho sustentado, em várias ocasiões, que a música, pura e simples (tal e qual), ou dizendo melhor, que o horizonte da interpretação em música é esteticamente triangular (tomo “estético”, aqui, numa aceção fisiológica helénica, etimológica e pré-baumgartiana). Em alternativa ao modelo sociológico ou ideológico, eis como posso apresentar o que denominaria como o “triângulo da escuta”³¹: (i) o compositor – digamos, Giovanni Perluigi da Palestrina (c.1525-1594) – “ouve” e interpreta, escrevendo; (ii) o intérprete – o concertino de uma orquestra ou, por exemplo, Niccolò Paganini (1782-1840) tocando Rossini (1792-1868) – lê e interpreta, executando; (iii) por fim, o ouvinte – agora, o leitor ou a leitora deste artigo – ouve e interpreta o que acaba de ouvir, numa atitude poiética desejavelmente composicional, obrigatoriamente criacionista, que pode ser mais ou menos verdadeira, mais ou menos competente, mas sempre humana³². Intersticialmente ligadas, hermenêutica e semiótica constituem o tecido da música neste triângulo, isto é, a forma sensível da ontologia mais radical da música tal e qual ou em si mesma interpretada.

Regresso a Adorno e ao livro aqui protagonista. A seguir-se *A Filosofia da Música Nova*, o “conteúdo de verdade” da obra de Schönberg não resultaria só de uma “profunda convivência com o assunto”, isto é, do controle e da emancipação do material musical das cadeias tonais. Falar de conteúdo

³¹ No âmbito mais recente das discussões filosóficas, escusado seria talvez frisar (mas a este ponto voltarei noutra oportunidade) que o modelo triangular acima deve ser igualmente lido como alternativo aos modernos do “arquitetonicismo” (de Kivy) e do “concatenacionismo” (de Levinson), razão pela qual, recorrendo ao tique preferido deste modo de trabalho filosófico, poderia designá-lo por “criacionismo” (apesar da designação soar à Leonardo Coimbra, esta em distinto contexto), dado o seu horizonte humano; para uma rápida informação sobre os dois modelos, veja-se, por exemplo, a crítica do segundo ao primeiro, in Jerrold Levinson, *Investigações Estéticas. Ensaio de Filosofia da Arte* (Porto: Edições Afrontamento, 2020), 59-70.

³² Mário Santiago de Carvalho, “O que significa ouvir? A ‘audiência’ como constituinte da Filosofia da Música enquanto Filosofia Pura”, *Biblos* 11: 2ª s. (2013), 341-356; Mário Santiago de Carvalho, “Música e Singularização. Uma reflexão prodromal sobre o problema da escuta em música” *Revista Portuguesa de Filosofia* 74 (2018), 935-956.

de verdade implica introduzir igualmente um outro fator ideológico preponderante, a saber, o confronto crítico com a sociedade e o tempo em que o compositor cria (o “eixo formal”). Tal como aconteceu com Aristóteles a respeito do intelecto (*nous*), receio ter de confessar que também Adorno não primou pela clareza na abordagem ao “conteúdo de verdade” de uma obra de arte, apesar de ela ser assaz conspícua na (sua) filosofia da música. Estranha à *Filosofia da Música Nova*, a noção é esclarecida sobretudo na *Teoria Estética* (1956/69)³³ e, por conferir às obras de arte uma autonomia e uma perspetiva “naturalista”, dar-me-á o ensejo de a superar pelo registo da ontologia, que adiante me interessará.³⁴ A fim de provar que a arte autónoma e a filosofia crítica têm em comum a mesma aspiração à singularidade, apesar de o fazer por vias distintas, neste seu segundo, mas inacabado, “opus magnum” (publicado postumamente em 1970), Adorno aproximar-se-á da noção de “conteúdo de verdade”, com sugestões do género “solução objetiva do enigma (...) apenas alcançado por reflexão filosófica”, “a arte em si mesma conhece a verdade pelo facto de a verdade emergir nela”.³⁵

Sendo, então, a arte uma forma de conhecimento, impõe-se perseguir, para os esclarecer, os temas da novidade e de conteúdo de verdade declinando-os nos dois eixos a seguir. O primeiro é material e epistemológico, o segundo formal e ideológico.

2.1. Eixo material

Um pouco de teoria mais, bem modesta embora. Na esteira dos compositores dodecafonistas, os serialistas distinguem-se pela iniciativa, anterior à própria composição, de partir da decisão de registar previamente uma série qualquer das doze notas, sem que dentro da série haja uma única repetição, e explorá-la até ao limite. Segundo a citação da conferência de Schönberg feita acima, a decisão não podia deixar de ser um processo natural e coerente. Não seria, pois, inoportuno lembrar o “mot d’esprit” de Stockhausen para quem a linguagem musical do criador de “Pierrot lunaire”, apesar das inovações, é ainda tonal.³⁶ Recordando que Schönberg acreditava que da inseparável

³³ Adorno, *Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte 7* (Trad. Artur Morão, Lisboa: Edições 70, 2012).

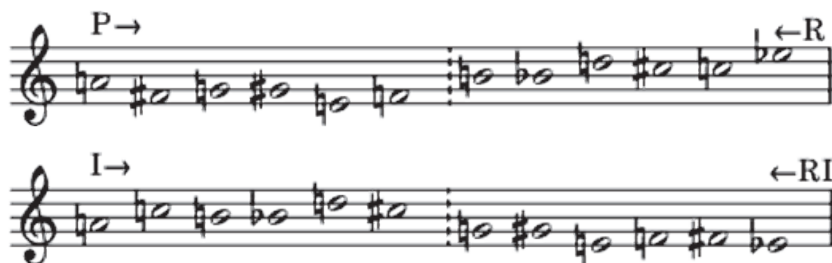
³⁴ Vd. *infra* § 3.

³⁵ Adorno, *Ästhetische*, 127-28, 282; cf. também Leppert, *Essays*, 179, reproduzindo o texto de uma conferência pronunciada por Adorno em 1969 (*Zum Probleme der musikalischen Analyse*), pela primeira vez traduzida por Max Paddison.

³⁶ Cf. Adorno, “Schwierigkeiten”, in *Gesammelte 17*: 268: “Stockhausen hat das schlagend und frappant so formuliert, daß musiksprachlich Schönberg trotz aller Neuerungen eigentlich noch tonal sei.”

coerência (*Zusammenhang*) dos componentes da estrutura tonal – melodia, contraponto, harmonia e ritmo – resultava o facto da música se dever desenvolver de maneira igual em todas as dimensões, o reputado Carl Dalhaus comentava, sublinhando: “É por isso que, diz Schönberg em *Estilo e Ideia* (...), ‘quando os compositores adquirem a técnica de preencher uma direcção com um conteúdo até à última possibilidade, eles devem fazer o mesmo na direcção seguinte, acabando por atingir todas as direcções em que a música se desenvolve’.”³⁷ Quero dizer: é de um princípio de exaustividade que resulta a convicção de Schönberg segundo a qual o dodecafonismo – isto é, a passagem de segmentos diatónicos à organização de subconjuntos cromáticos –, é apenas uma continuidade sem sobressaltos da tradição ocidental. Uma profunda convivência com o assunto que é o nosso – eis uma maneira possível de começar a aproximação ao aqui designado primeiro eixo, material, que irá ser retomado pelo momento serialista posterior.

Para mostrar a naturalidade do processo, exemplifico o ideal da exaustividade (técnica) que lhe está subjacente com a série fundamental da *Sinfonia* op. 21, nº 1 de Anton Webern [P→]: lá, fá#, sol, sol#, mi, fã, si, sib, ré, dó#, dó, mib. Vê-se bem a seguir como este processo serial pode prosseguir, mediante as três manipulações seguintes: uma retrogradação (leitura da série fundamental de trás para a frente) [←R], uma inversão (inversão da direcção ascendente/descendente dos intervalos) [I→] e uma retrogradação e inversão retrógrada (leitura da série invertida de trás para a frente) [←RI]:



Toda a formação de Webern testemunha o futuro do passado na exaustiva convivência com o material da sua arte. O compositor de *Passacaglia para Orquestra* (1908) é um caso típico singular de um preciso domínio do eixo epistemológico ou material enquanto índice do que venho denominando “convívio” aprofundado com a matéria musical. A sua biografia é conhecida: enquanto estudante, Webern havia adotado a polifonia do Renascimen-

³⁷ Carl Dalhaus, *Esthetics of Music*. tr. W. Austin (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 92.

to; para o doutoramento, editara missas do holandês Heinrich Isaac (1450-1517); com *Im Sommerwind* (1904) reinterpretara o jovem Johann Strauss (1825-1899) e, com *Passacaglia*, concluía, enfim, a ponte entre duas eras. Numa só palavra: a linguagem musical de Webern – que, lembro em prol da tese sobre a audiência e a novidade, virá a motivar Frank Zappa (1940-1993), para não falar na discutida antecipação da “drone music”, uma designação de La Monte Young (1935-), que alguns ouvem na secção mais lenta da *Sinfonia* (op. 21) de Webern – a linguagem musical deste compositor, repito, havia-se alimentado e crescido na e pela adoção das formas musicais clássicas. Naturalmente, será esta convivência, uma íntima familiaridade com o que deveras importa a estar na origem de uma lírica em nome próprio, na sua expressão horizontal ou melódica, e, ao mesmo tempo, exaustiva, na sua expressão vertical ou harmónica, assim reinventando a progressão de Schönberg patente na disciplina e linguagem novas. Um passado escolar formal não explica nada se não lhe for agregada a interpretação triangular. Só esta última faz com que a valia da obra de Webern seja incomparável, desmedida, mas também única e irrepetível. Ouvida *a parte ante*, a técnica de Webern para construir séries e micro-séries, a sua insistência na assimetria rítmica, e a exploração do silêncio, distinguem-no com nitidez dos dois outros compositores da escola de Viena, Schönberg e Berg.³⁸ Conhecendo-se o devir do serialismo, seria também ridículo ver-se Webern como um pré-bouleziano, tal como se fala comumente dos pré-socráticos, no sentido empobrecedor daqueles que prepararam o advento seja de quem for. Não é legítimo tal lance, não obstante o célebre concerto de 25 de julho de 1953, em Darmstadt, apreciado como um momento histórico para a música serial, ou a sua reabilitação pós-guerra, isto é, o batismo da nova geração de compositores, postweberianos (se isto faz sentido, além do que ficou formulado) e onde se ouviram algumas obras de Webern (op. 5, 7, 9, 11 e 23), isto é, mais de trinta anos depois destas terem sido compostas. *A parte post*, o seu modo singular de explorar os procedimentos de composição finalizados pela fragmentação da série, embora fazendo dele um nome atrativo para a geração seguinte, qual a de v.g. John Cage (1912-1992), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) ou Pierre Boulez (1925-



³⁸ Cf. De Leeuw, *Music*, 148.

-2016), este último “um dos mais talentosos jovens compositores” na esteira de Webern.³⁹ Na gravura atrás reproduzida com a devida vénia, Augusto de Campos deixa registadas, com o expressivo título “Hom’ cage to webern”, as dificuldades da atração e a sua falha hereditária, ambas uma marca inevitável do circunstancialismo e da negatividade que habitam o triângulo.⁴⁰

A música de Webern constituiu por si só uma gramática à parte, afóristica (como a de Nietzsche) e ascética (como a aférese em Plotino e no Pseudo-Dionísio). Uma gramática musical escrita em nome próprio, ouvida ou interpretada por um ouvido com identidade devidamente maturado por uma convivência com o assunto. Suspeito, porém, que o que acabo de dizer acerca de Webern se pode aplicar a mais compositores que habitaram esta história, como protagonistas, mas não menos a alguns daqueles portugueses que evoquei, *mutatis mutandis*. Desde que passíveis de serem ouvidos sob o registo dinâmico do máximo possível de conteúdo de verdade/mínimo de falsidade e máximo possível de falsidade/mínimo de conteúdo de verdade, novidade sem necessária regressão ouviu-se depois em Stockhausen, em Cage ou em Boulez. *Kontra-Punkte* (1952-53), uma escrita serial integral de Stockhausen, na acumulação do novo paradigma, representa uma pessoal e nova convivência com o que deveras importava, fiel à materialidade e inaudito na formalidade, uma nova interpretação do modelo ou da proposta serialista.⁴¹ Indiscutivelmente, também Webern permite a entrada da discussão sobre a radical ou exclusiva contemporaneidade da música e da pergunta sobre o que se poderia denominar “a (im)possível repristinação da verdade/novidade em música”. Também Adorno não o nega.

Se a primitiva obra de Webern era nova, as suas obras posteriores, segundo Adorno, não puderam evitar o “envelhecimento”⁴² – uma falha no seu conteúdo de verdade. Do mesmo modo, a extensão a todos os parâmetros da música das séries não obrigatórias dos doze sons aproximou fatalmente a música da ciência, da matemática e da lógica. Vemo-lo na obra de Iannis Xenakis (1922-2001), conquanto sob forma pseudomórfica. Um passo de Adorno, aludindo aos sintomas do sempre inevitável envelhecimento e às consequências materiais que este pôde provocar em compositores como Berg ou Webern, elucida o ponto aqui em questão de maneira clara e “financeiramente” contundente:

³⁹ Adorno, “Musik, Sprache und ihr Verhältniss im gegenwärtigen Komponieren”, in *Gesammelte* 16: 663: “einer der begabtesten jungen Komponisten”.

⁴⁰ <https://i.pinimg.com/originals/d7/c4/27/d7c42776ecbe97769a05d6e1e1dc2f6f.jpg>

⁴¹ Apoiado em Leppert (“Introduction”, 16), anoto que Adorno chegará a saudar “Klavierstück XI” (1957) de Stockhausen, como uma peça organizada de maneira que o pianista determine a respetiva forma de cada vez que a executa.

⁴² Adorno, “Das Altern der Neuen Musik”, in *Gesammelte* 14: 149, e *Gesammelte* 14: 151, sobre, respetivamente, a novidade e o envelhecimento da obra de Webern.

Os sintomas do envelhecimento da Música Nova são, socialmente, os da diminuição da liberdade, da desintegração da individualidade, que os próprios indivíduos desamparados e desintegrados confirmam, subscrevem e repetem. (...) [A] alienação entre a música e o público tem hoje um impacto tão grande na própria música que a existência material de artistas consistentes está seriamente ameaçada. (...) Hoje, artistas como Berg ou Webern dificilmente teriam a oportunidade de sobreviver ao Inverno.⁴³

Fosse como fosse, na linguagem musical de Webern operava um pensamento que, debruçado sobre a própria estrutura da música, anunciava o “caminho para a nova música”, “*der Weg zur neuen Musik*”. Longe de serem impossíveis com o eco da exaustividade (do eixo epistemológico ou material⁴⁴), “coerência” (*Zusammenhang*)⁴⁵ e “compreensibilidade” (*Fasslichkeit*)⁴⁶, dois dos mais insistentes vetores de Webern resultavam daquele mesmo eixo, mas foram sujeitos a reinterpretação. E foram-no, não só pelos compositores vanguardistas citados até ao momento, mas, sustento, por todo aquele ouvinte que, na posição ou condição do vértice (iii), ousar já neste século XXI reinscrever-se, consolidando o seu próprio “caminho para a música nova”. Fazendo-o embora no seu lugar possível de apropriação da convivência com o material, fá-lo de maneira absolutamente plenipotenciária sob o ponto de vista artístico, conforme insistirei mais adiante.

Adorno não se permitiria acompanhar-me neste último lance. E a razão é simples: ele deslegitima a possibilidade de alargar ao mundo da música e à sua história o vértice (iii) do triângulo atrás referido, que é aliás e sobretudo o lugar que Adorno ocupa, desprezando o facto de o lugar daquele vértice ser

⁴³ Adorno, “Das Altern”, 165-66: “Die Symptome des Alterns der Neuen Musik sind gesellschaftlich solche des Schrumpfens der Freiheit, des Zerfalls der Individualität, den die hilflosen und desintegrierten Individuen selbst nochmals von sich aus bestätigen, unterschreiben, wiederholen. (...) [D]ie Entfremdung zwischen Musik und Publikum heute derart aus, dass die materielle Existenz der consequenten Künstler schwer bedroht ist. (...) Heute vollends hätten Künstler wie Berg oder Webern kaum mehr die Möglichkeit des Überwintens.”

⁴⁴ Anton von Webern, *O Caminho para a Música Nova*. Tradução de Carlos Kater (São Paulo: Novas Metas, 1984), 61: “Ao seguir com exatidão a lei natural na sua matéria (...) usamos as possibilidades que nos são dadas pela natureza do som de uma maneira diferente, a saber, na base de um sistema que ‘relaciona apenas um com o outro’ (...) os doze diferentes tons habituais na música ocidental até aos nossos dias, mas nem por isso (...) ignoramos as regras da ordem que a natureza do som nos dá, a saber, a relação dos sobretons/harmónicos com a fundamental. Enfim é impossível ignorá-las, se ainda quisermos que exista no som expressão com sentido.”

⁴⁵ Webern, *O Caminho*, 43.

⁴⁶ Webern, *O Caminho*, 42: “O princípio máximo de toda apresentação de ideias é a lei da compreensibilidade. Esta deve ser, decerto, a lei suprema.

apenas o lugar do outro, isto é, a mediação entre os vértices (i) e (ii); tomo “outro” no sentido da dissemelhança partilhada dialeticamente pela “natura” que cria e não é criada e pela “natura” que nem cria nem é criada (*de divisione naturae*), há séculos adivinhada por João Escoto Eriúgena.

2.2. *Eixo formal*

Aquilo a que passo a chamar “eixo formal” anuncia a totalidade e a espessura do presente. Adorno sustenta que, não obstante os passos progressivos e resistentes da dodecafonia e do serialismo, o impulso criativo de Schönberg em Berg ou Webern, cedo decai, logo nos anos 50 para sermos precisos. Porquê e como? Primeiro, por uma razão de ordem aparentemente técnica. As reações às inovações musicais de Schönberg ter-se-iam degradado em pura engenharia de linhas de tons (*Reihen-Ingenieure*),⁴⁷ índice de cristalização do eixo material ou convívio com o assunto.⁴⁸ Depois, e passo à segunda razão, porque, uma vez que arte, história e sociedade carecem de ser sempre pensadas conjuntamente, as composições musicais dos dois discípulos de Schönberg perderam o seu conteúdo de verdade, conquanto distinta, mas inevitavelmente. De acordo com Adorno, na textualidade instrumental de Berg ou Webern, passando obviamente por Schönberg, ocorria uma ligação madura entre música e linguagem – eixo material – mas o filósofo continuava a dizer que enquanto Schönberg havia resolvido o anúncio da crise da tonalidade prenunciada nos acordes wagnerianos de nona, a evolução da própria obra de Webern encarnava uma crise importante no serialismo. Esta crise encontrava-se ligada à generalização, acima apresentada, do princípio serial a todos os parâmetros. É ela que leva o nosso filósofo a falar de envelhecimento (*das Altern*), a insistir no enviesamento por duas vezes acima denunciado e a centrar-se na sociologia em detrimento da filosofia. Dois títulos, de anos diferentes, confirmam esta concentração e regressão por parte de Adorno: “Porque é a nova arte tão difícil de entender” (1931)⁴⁹ e “Sobre o caráter fetichista da música” (1938).⁵⁰

É impossível escamotear o facto de alguma música dodecafónica, serialista e pós-serialista ser muito difícil de ouvir. Retomando o título de um ensaio de Berg de 1924, “Warum ist Schönbergs Musik so schwer verstän-

⁴⁷ Adorno, “Das Altern”, 164

⁴⁸ Adorno, “Das Altern”, 162, dizendo a respeito de inovadores (*Innovatoren*) como Schönberg, Bartók, Stravinsky, Webern, Berg e também Hindemith: “Ihr Idiom, ihre Kritik, ihr Widerstand kristallisierten sich an ihr.”

⁴⁹ Cf. Adorno, “Warum ist die neue Kunst so schwer so verständlich”, in *Gesammelte* 18, 824-31.

⁵⁰ Cf. Adorno, “Über den Fetischcharakter in der Musik”, in *Gesammelte* 14: 14-50.

dlich?”, Adorno formulará idêntica pergunta, desta feita sobre a nova arte (*neue Kunst*), com isso assinalando que a exaustividade no domínio das formas musicais se tornara surda para a sociedade que a exigira, ou seja, que arte e realidade se haviam mortalmente separado. Eis-nos no cerne do “envelhecimento” da música, expressão que Adorno inscreverá como título de um artigo publicado em 1955, *O Envelhecimento da Nova Música/ Das Altern der Neuen Musik*.⁵¹ A ideia, agora, é a de que a sociedade se tornou cada vez mais complexa, mais racionalizada e, inversamente, a arte cada vez mais obscura... envelhecendo, portanto. Com este lance, Adorno evidencia uma dimensão da sua dialética negativa compartilhada com Max Horkheimer e que no caso aplica a conjugação da consciência história e da política à música. Se lhe juntarmos a influência de Kant, de Hegel, do marxismo e da psicanálise temos o quadro quase completo para se poder ler com alguma acribia a contribuição de Adorno para a filosofia da música.

Índice desse envelhecimento ou obscuridade, a dificuldade em escutar a música moderna – Webern, Stockhausen, Cage, Boulez e *tutti quanti* – põe em evidência como a falta de sintonia da música em relação a uma sociedade cada vez mais complexa e racionalizada levou a arte dos sons a mitigar o seu potencial crítico. Graças ao ou em virtude do seu “conteúdo de verdade”, qualquer música só é nova enquanto tem algo de essencial a dizer à sociedade. O “essencial” aqui é a oposição à sociedade, embora um tal desiderato de novidade esteja inexoravelmente votado a um fracasso quase diamaticamente anunciado. O papel crítico da música atravessa e escora o aqui segundo eixo, o ideológico. Na objetivação de uma linguagem musical de extraordinária qualidade (*außerordentliche musikalische Qualität*), inevitavelmente conduzindo à solidão e à alienação da sociedade (*Einsamkeit und Entfremdung der Gesellschaft*), emerge sempre o negativo que é a finitude.⁵² “Opor-se” a uma determinada expressão da sociedade não significa, como é óbvio, “afastar-se” dela, tanto mais que qualquer tentativa de uma dada arte ou do seu criador se retirar do mercado é um sintoma do domínio do próprio mercado. O esteticismo – o motivo da arte pela arte perceptível na iconoclástica pergunta de Milton Babbitt (1916-2011) em 1958, “Who cares if You listen?” mas que atravessou uma parte substancial da estética da música moderna – não passaria de uma irresponsabilidade social, obsceno abstencionismo, falha do conteúdo de verdade, mas, ao mesmo tempo, a atitude ignorante de quem não sabe que qualquer fuga é sempre o resultado daquilo mesmo de que se foge.

⁵¹ Cf. Adorno, *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* in *Gesammelte* 14, 143-67.

⁵² Cf. Adorno, “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik”, in *Gesammelte* 18:742.

Com o inevitável envelhecimento de toda a música perde-se o seu capital social – um motivo que, *a contrario*, não é exclusividade marxista, mas provém do platonismo, bastando que no lugar de “transformação da sociedade” se leia “consolidação” ou “coesão da pólis”.⁵³ Contra a miséria do esteticismo, marxismo e platonismo, cada um à sua maneira, como é natural, tornaram-nos atentos à dimensão sociopolítica ou expressão social da música, mas a nota em que a teoria crítica se distancia do platonismo respeita à importância da individualidade naquela, ao imperativo da inovação e à complexa racionalidade da sociedade moderna (na Grécia antiga a complexidade racional da pólis é uma finalidade, não uma experiência).

É certo que a perda do seu potencial crítico não é apanágio da música do século XX industrial e capitalista, nem exclusividade da cristalização serialista. Adorno reconhece menoridade e inferioridade musical também na forma da “música padronizada”, como no caso de Paul Hindemith (1895-1963). Na sua qualidade de figura mais representativa da “*Gebrauchsmusik*”, “utilitária”, ou seja, da música composta para ser mais “acessível” – nessa medida, antecipadora do agora chamado *easy listening*, tal como da K-Pop, por exemplo – Adorno também não hesita na crítica a Hindemith e no repúdio da “*Gebrauchsmusik*”.⁵⁴ Autor de uma “música padronizada” feita para a propaganda e com mais conhecimento técnico do que emoção artística, Hindemith seria, por isso, um outro Stravinsky, caso o pudéssemos dizer assim, descontando os seus tempos biográficos e contextos societários. Apesar de ideológica (ou porque ideológica) nesta forma musical há igualmente espaço para a emoção, mas a designação preferida pelo nosso filósofo, “*Gebrauchskunst*”, denuncia o sociologismo e prenuncia a noção decerto mais conhecida de “indústria da cultura” (*Kulturindustrie*), primeiro anunciada num artigo de 1932, depois retomada por Horkheimer num texto similar de 1941, e desenvolvida e aprofundada num muito citado capítulo da *Dialética do Esclarecimento*.⁵⁵

Tal como se percebe por um ensaio de 1959 intitulado “Anton von Webern”, Adorno tem para com este compositor uma atitude ambivalente.⁵⁶ Em causa estariam as suas miniaturas musicais expressionistas e o afastamento destas relativamente a tudo o que nelas é “linguístico”, ao mesmo

⁵³ Adorno, “Musik”, 657 alude a Platão na diagonal.

⁵⁴ Adorno, “Ad vocem Hindemith. Eine Dokumentation”, in *Gesammelte* 17: 210-46.

⁵⁵ Adorno, “Zur gesellschaftlichen Lage”, 729-777; Horkheimer, “Art and Mass Culture”, *Studies in Philosophy and Social Science* 9 (1941): 290-304; Horkheimer und Adorno, *Dialektik*, 141-191; veja-se em português: *Sobre a indústria da cultura*, org e prefácio de António Sousa Ribeiro, trad. M. Resende et al. (Coimbra: Angelus Novus, 2003); cf. Leppert, *Essays*, 42.

⁵⁶ Adorno, “Anton von Webern”, in *Gesammelte* 16: 110-125.

tempo ligadas e explicadoras do eventual envelhecimento das miniaturas e da dificuldade em ouvi-las. Na realidade, acentuando aquele afastamento resultante da perscrutação da omissão, do silêncio e da brevidade, a linguagem serialista de Webern enveredava por uma direção que Adorno menoscaba, decerto constrangido pelo modo estrito e não matizado como relaciona envelhecimento e apofatismo. Com essa música de “negação abstrata (...), de mera omissão” e, por isso, reificadora, objetivadora, coisificadora – vocábulos que assinalam uma vez mais o periclitante encavalgamento marxismo e psicanálise – Webern claudicaria ao retirar a música da sua relação com o que pode haver nela de linguístico. Comparáveis às obras de Kandinsky e de Klee, as composições tardias de Webern substituíam “a liberdade do necessário” pela “suspeita de alienação e o fetichismo do material”.⁵⁷ Webern exemplificava algo assim como se o minimalismo musical – duas notas bastavam-lhe, confessou certo dia o compositor austriaco – caísse sob a alçada negativa anunciadora da ausência de contributo para uma teoria utópica de transformação da sociedade. Continuando a articular a filosofia com a análise social, o diagnóstico do envelhecimento exprimir-se-ia, com Webern, prosseguia Adorno, nos termos de obscuridade, do distanciamento da linguagem que a música também provoca, à sua maneira embora.

Coube ao filósofo pensar tal dificuldade e articulação num excelente artigo de 1956 intitulado, “Música, linguagem e respetiva relação na composição contemporânea”.⁵⁸ Adorno lamenta a queda de Anton Webern numa espécie de “tabu ascético” em relação a tudo o que seja “linguístico na música”, mas que o compositor considerava um meio de chegar à “pura musicalidade em si”.⁵⁹ Por fim, e em conformidade com o ponto de vista segundo o qual “quando a arte se separa da realidade, aquela fica em perigo”, paralelamente a uma tal desvinculação “linguística”, a queda de Webern na reificação (*vollendeten Verdinglichung*) representava a abolição da subjetividade,⁶⁰ como entre nós, digo eu mudando de expressão artística, a pintura de Nadir Afonso. A dependência e a aposta na organização de relações matemáticas por parte de Webern acabariam por conferir à música uma coerência incompatível com a subjetividade,⁶¹ tal como poderia aparecer a alguém menos atento o programa utópico de Xenakis. Para este, o artista do futuro é reconhecível pelo respetivo conhecimento de matemática, lógica, física, química, biologia, genética, paleontologia ou ciências humanas – música *sub specie geometriae*.

⁵⁷ Adorno, “Anton”, 123.

⁵⁸ Cf. Adorno, “Musik”, 649-664.

⁵⁹ Adorno, “Musik”, 657.

⁶⁰ Cf. Adorno, “Musik”, 659.

⁶¹ Adorno, “Musik”, 658.

Denunciando um tabu ascético, a linguagem subjetiva de Webern patente, por exemplo, no silêncio – tal como Claude Debussy, aquele escutava o silêncio – visaria, então, abolir a subjetividade. Resulta daqui o seguinte nó górdio: o esforço (subjetivo) do artista, manifesto no seu compromisso em pesquisar, encontrar e rasgar o caminho para a música nova, o que em Webern se concretiza numa linguagem nitidamente pessoal, ou seja, feita em nome próprio, dialogando com o silêncio, mais do que alimentando um tabu, aliena a subjetividade. Em Webern uma tal busca teria atingido o limite em 1938 com o “Quarteto de Cordas, op. 28”, ainda comumente tida como “a música mais pura (*reduced*) e despojada alguma vez escrita.”⁶²

Dois pontos críticos devem aqui ser anotados. Um diz respeito ao entendimento da subjetividade, o outro à linguagem (musical). Desta última, Adorno pouco entende sobre a conjugação da aférese na linguagem com a busca de verdade. Quanto à subjetividade, e recuando no tempo, mas sem ter a veleidade de esgotar o primeiro ponto, limito-me a recordar duas quase coincidências. A primeira, a de que no mesmo ano em que Berg concluía o seu “Concerto para violino”, Olivier Messiaen (1908-1992), “La Nativité du Seigneur”, e Arthur Honegger (1892-1955), “Jeanne d’Arc au bûcher” (1935), o filósofo Edmund Husserl cogitava em Viena e em Praga sobre o tema da “crise da humanidade europeia”. A segunda, e sem opinar que o *Tratado* de Schönberg prenuncia o estruturalismo, a quase simultaneidade temporal entre o *Curso de Linguística Geral* (1916) de Ferdinand de Saussure e o *Tratado da Harmonia. A Crise das Ciências Europeias e a Fenomenologia Transcendental* não é uma obra sobre música, mas o diagnóstico da crise europeia não é incompatível com a pergunta: “porque é que a música moderna é tão difícil de entender?” Apesar das críticas a Husserl,⁶³ Adorno respeitava imenso o fundador da fenomenologia transcendental e sou levado a crer que a impossibilidade deste para se libertar da dicotomia sujeito/objeto evidencia esse respeito filosófico.⁶⁴

Um diagnóstico a partir das simultaneidades é possível, mas o ponto é, no entanto, confrangedoramente outro. Além da incapacidade de dizer qualquer corajoso adeus à dicotomia sujeito/subjetivo *versus* objeto/objetivo, o que poderia ter como consequência uma esclarecida descoberta de alguma eventual relevância na correlação dialética negativa/transcendência, a dificuldade reside num limitado entendimento da linguagem, da gramática e da sintaxe da música constringendo tão importante temática como é a do conteúdo da

⁶² Ton de Leeuw, *Music of the Twentieth Century. A Study of Its Elements and Structure* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 148.

⁶³ Cf. Adorno, *Philosophische Frühschriften*, in *Gesammelte* 1: 7-322.

⁶⁴ Adorno escreve, no entanto, em “Zu Subjekt und Objekt”: “Die Trennung von Subjekt und Objekt ist real und Schein.” (*Gesammelte* 10: 742).

música (*musikalische Inhalt*) a uma resposta imanente à sociedade. Quase exclusivamente analítica e formal, a aproximação de Adorno é também o produto latente da sua época e condição estética e, por isso, ela encontra-se condicionada por mostrar como a música tonal já não responde ao tempo novo ou progressivo. Daqui o estado permanente de crise. Mas, sendo verdade que o silêncio é a gramática e a sintaxe que domina a aférese a habitar a música de Webern, aquela aproximação de Adorno, apesar da importância que atribui e reconhece à relação da linguagem com a música, fica aquém das possibilidades de leitura da linguagem do compositor Webern enfrentando o silêncio na linguagem musical, com ela e por mor dela. E, no entanto, diga-se em abono da verdade, naquele artigo de 1956, Adorno detinha, contudo, intuições magníficas – o aspeto teológico da linguagem musical (*theologischer Aspekt*), a sua dimensão utópica, a nota a respeito de ela ser uma oração desmitologizada⁶⁵ – que, a serem aprofundadas, poderiam ter conferido ao filósofo uma leitura da “novidade” (a weberniana, desde logo) mais afim à que a seguir proporei.

Como explicar, então, a capacidade de voltar a ouvir? Na avalizada opinião de um dos seus competentes intérpretes, R. Leppert, Adorno terá acabado por imaginar a utopia, quer dizer, enquanto a nova música envelhecia o nosso filósofo permanecia fiel à possibilidade de algo melhor.⁶⁶ A utopia é um bom recurso para um modelo naturalista que conjuga e se alimenta dos dois eixos aqui traçados, mas que só o falso dilema moderno objetivo/subjetivo pode escorar. Assim sendo, o que se pode dizer se antepusermos, a todo este sistema privilegiado pela teoria crítica, uma ontologia do tempo histórico e da novidade que, refletindo um mais radical horizonte ou refratado num horizonte desse jaez, qual o da originalidade e no seio do triângulo da escuta, desfça a utopia em realidade humana e reponha o sentido da novidade no seu devido lugar, a saber, entre a escuta e o silêncio?

3. Ontologia da novidade

A fim de, em alternativa a Adorno, se perceber a ligação existente entre “conteúdo de verdade” e “novidade”, devo estabelecer duas premissas e proceder a um desenvolvimento, sendo ambos não-adornianos, mas pessoais. Começo por aquelas: (i) habilitando o ser humano (todo e qualquer um) à criativa alteração do seu quotidiano, o gesto de fazer arte, o imperativo que concretiza a transformação do mundo, garante a elevação dos seres humanos à categoria de criadores, a uma identificação humanismo e criacionismo; (ii)

⁶⁵ Adorno, “Musik”, 654, 650, respetivamente.

⁶⁶ Leppert, *Essays*, 563.

na arte dos sons, a convocação de todo e qualquer indivíduo ao trabalho criador da novidade não é possível sem escuta aturada, implicada e comprometida, independentemente de, no caso da música, tal se poder fazer do ponto de vista do compositor, do intérprete, ou do ouvinte (o acima chamado “triângulo da escuta musical”). Direi, à guisa de provocação, que sem a plena realização do triângulo da escuta, a música é uma aberração da realidade objetiva, uma obscenidade estética e um gesto frustrado na construção do humano pelo humano.

Seja agora o desenvolvimento, conquanto ligeiro. Encontro-me entre aqueles que, no século XXI não ouve, na aférese que atravessa as *Sechs Bagatellen für Streichquartett*, por exemplo, nem a anulação da subjetividade, sequer o silêncio infecundo que cancela a linguagem do artista Webern, nem a impossibilidade da música nova, apesar dos cem anos que nos separam do opus 9. No fundo da linguagem que Adorno ambivalentemente menoscaba lavra um grau de singular profundidade e rigor (*strenge*) que é o resultado do entrecruzamento do eu, por mais abissal e desassossegado que seja, com o mundo que apenas triangularmente sustém o abismo do eu expresso em linguagem musical até ao negativo do seu próprio limite. Glosando o título de Husserl acima citado, sempre diria que, na pena de Webern, a resposta à “crise da música europeia” não passava tanto pela oposição subjetivo/objetivo quanto pelo aprofundamento triangular de uma subjetividade no seio de uma linguagem que compreende a aférese enquanto resposta. Webern foi, em música, mais consequente e crítico do que o será a dialética negativa de Adorno, em filosofia. Pode experimentar a verdade da música, todo aquele que, na circunstância, no tempo ou na ocasião que é a sua, for capaz de ouvir a negatividade de que se alimenta o entrecruzamento do eu com o mundo, com a sociedade e com a história. Todos estes sustentam o abismo ou a inquietude desse eu que os reflete no modo de uma negatividade enquanto modo imperativo da humana criação.

Em abono da verdade, histórica e produtivamente considerada (*Wirkungsgeschichte*), mesmo o devir/a escuta da difícil centenária música serialista contradiz a aberração aludida por haver conhecido uma real expansão estética, geomusicalmente falando. A denominada segunda escola de Viena arribará a Los Angeles, Nova Iorque e Boston entre os anos cinquenta e sessenta, também em dívida para com os cursos de verão de Darmstadt, e do IRCAM de Paris, avançados já que eram os anos setenta. O legado dodecafónico não se expandiu apenas pela Europa, graças a Hans Keller (1919-1985), Luigi Rognoni (1913-1986) e René Leibowitz (1913-1972). Também nos Estados Unidos da América do Norte aquele legado entrava na UCLA, pelo ensino de Leonard Stein (1916-2004); em Columbia, no de Patricia Carpenter (1923-2000); em Harvard, por Leon Kirchner (1919-2009); ou na reconhecida Juilliard School, sob a batuta de Eduard Steuermann (1892-1964). Esta

é, evidentemente, a única história com a qual Adorno admitiria dialogar e criticar, mas no século XXI ela está longe de representar todos os vértices da escuta.

Tal como decorre da primeira premissa não-adorniana, é possível compatibilizar a história e a natureza imanente e triangular da arte com uma alternativa e distinta expansão geo- e antropomusical. Ela deve antepor a condição do Humano (a exigência ou o imperativo de o ser plenamente) à perícia artística⁶⁷ e entender a arte como um caminho aberto ao fazer daquele, em vez de a restringir à mera contemplação de quem apenas se limita a frequentar as faldas de uma arte de maneira elitista ou preconceituosa avalia como “inacessível”. Uma vez superado o escândalo da escuta, o que só sucede graças à disponibilidade para uma escuta reiterada do primeiro eixo e sempre na situação do segundo, quantos milhares de pessoas não puderam elevar-se à categoria humana, demasiadamente humana de “artistas” mediante a experiência da novidade no tempo, cada um deles, bem entendido, no nível possível da sua relação ou posição no triângulo da escuta, que é estruturalmente dinâmico?

Sabido é que um fecundo contributo de Hegel passou por uma fenomenologia histórica ternária. Tal como acontecia com o modelo dicotómico é certo que também o tique triádico foi longe demais. Ele serviu a Hoffmann para ler de modo caricatural a música romântica, como se Haydn (1732-1809) fosse a afirmação (a arte), Mozart (1756-1791), a negação (a religião) e Beethoven a superação (a filosofia). No “ritmo” ternário da formulação hegeliana, a música surge como a segunda configuração romântica, logo após a pintura e antes da poesia.⁶⁸

Ora, este modelo tricotómico ou ternário remete-nos para a história e o tempo histórico, no qual, como se viu, se enxerta o tema adorniano do envelhecimento. Certamente que a temática da dissolução (*Auflösung*) da arte é um dos motivos conceptuais mais radicais da estética de Hegel, mas tal não significa, como é óbvio, o apocalipse da arte, antes a discussão sobre a (im-) possível repristinação da originalidade na arte, tal como entre nós o percebera o jovem Antero, na receção da *Estética* (1835) hegeliana.⁶⁹ Que fique claro: não pretendo dizer que o ponto adorniano do “envelhecimento” coincida com o hegeliano do “fim”, outrossim frisar que é deveras contundente a tese segundo a qual a prática artística encontrou a sua última expressão. Em

⁶⁷ Acima, entendo estar a dar um passo adiante em relação ao que escrevi em M.S. de Carvalho, “‘Viver segundo o Espírito’: Sobre o tema do Homem Superior”, *Revista Portuguesa de Filosofia* 64 (2008) 19-51.

⁶⁸ Hegel, *Esthétique* Tome II (Paris: Librairie Générale Française, 1997) 318-96.

⁶⁹ Cf. Mário Santiago de Carvalho, “Antero e o futuro da música” *Itinerarium* 56 (2010), 645-659.

consequência, nunca mais ninguém poderá voltar a fazer arte como dantes e terá de o fazer sempre na vertigem do presente, desafiando a novidade mais radical.

Não caindo na sombra idealista e naturalista de Adorno, pode defender-se que, uma vez anulada, desvalorizada ou desmistificada a utopia da originalidade, no interior da gramática subjetivo/objetivo se ergue a possibilidade da novidade. Só faz sentido falar-se de novidade no âmbito de uma ontologia do tempo humano, histórico e sociopolítico. A particularidade ocidental da ontologia do tempo histórico enxerta-se nas duas mais radicais experiências acerca da origem.⁷⁰ Uma tem um âmbito natural (horizontal), como no caso da *physis*, desde os chamados pré-socráticos. A outra, um âmbito imaginativo e mitológico (vertical), como no caso do *barah*, desde a narrativa religiosa do *Génesis*, lida sobretudo a partir da teologia posterior dos *Macabeus* (7, 28).

Só a um ouvinte plenipotenciário – insisto: àquele que habita o triângulo da escuta na debilidade da ocasião, da sua frágil e negativa qualidade, é dada a liberdade e o dever de repristinar a novidade enquanto possibilidade. Concretizando: seria ridículo e empobrecedor pensar-se que *A Sagração da Primavera* continua a responder ao tempo presente enquanto perfídia do que se escuta sem implicação – uma configuração mais de “easy listening” –, apenas pela sua falta de conteúdo de verdade, obliterando-se, dessa maneira, todo o capital de devir de uma obra de arte criada num tempo que passou. Por outras palavras, se a filosofia da música só pode ser feita sob o ponto de vista do presente, ela não pode ignorar que em tal contingência obscura e negativa da ocasião se objetivam a memória do passado – o facto de o movimento dodecafónico não ser uma revolução, mesmo segundo Schönberg – e a antecipação do futuro; ou seja, a esperança da efetividade (*Wirklich*) interpretativa – o facto de ouvirmos de novo e vezes sem conta *A Sagração*, tal como as *Bagatelas*... precisamente pelo seu presente ou efêmero “conteúdo de verdade” emergindo como novidade. Clarifico: o “conteúdo de verdade” de uma obra não pode ser inerente à obra tão-só pelo alheamento da própria condição do tempo histórico ouvido no fundo negativo do “ocasionalismo”. Um ouvinte plenipotenciário é o único que se encontra em condições de ouvir de novo, o que faz: (i) quer nos termos individualmente implicados de um maior ou menor exigente e comprometido distanciamento crítico da sociedade que é a sua (o ocasional presente do passado e do futuro),⁷¹

⁷⁰ Cf. Miguel Baptista Pereira, *Originalidade e Novidade em Filosofia. A propósito da experiência e da história* (Coimbra: Separata de Biblos, 1977); Mário Santiago de Carvalho, “‘Aliqua est effectibilis, ergo aliqua effectiva’. Originalidade e novidade em Filosofia” *Itinerarium* 55 (2009): 311-327.

⁷¹ Adorno não parece conhecer a doutrina do tempo do Agostinho das *Confissões*, mas tão-só o da filosofia da história, da *Cidade de Deus* (vd. “Fortschritt”, 631).

(ii) quer porque o momento negativo da dialética histórica só pode ser suficientemente negativo se acolher essa ocasião ou implicação enquanto fecundo desconhecimento, ou seja, na liberdade para dizer, para fazer, para ouvir, mesmo errando ou falhando. Concretizo outra vez, depois de haver concitado a proposta de Colker no domínio da dança, e com todas as cautelas críticas impostas pela dialética negativa, seria o caso de se chegar a ouvir uma recente proposta musical nos termos de uma crítica – negativa e, por isso, também atenta ao perigo do envelhecimento – a uma sociedade de cujo modelo (climático, no caso) nos pretendemos distanciar. Refiro-me a Vivaldi e à releitura das suas *As Quatro Estações* pelo projeto *Vivaldi: Recomposed* (2012) de Max Richter, do violinista Daniel Hope, e da direção do maestro André de Ridder. Apesar de Richter repetir ideias musicais com a quase única novidade de uma fusão de Vivaldi com os requisitos eletrónicos – sob este ângulo tombando inexoravelmente no anátema de Adorno ao mais jovem Stravinsky, ao mais maduro Webern ou ao ultrapassado Hindemith – o imperativo da novidade é legítimo desde que aquele que ouve tais propostas aja em conformidade, isto é, intervenha de novo como artista (*poiesis*), criando condicionada e negativamente um outro *status quo*... preferencialmente musical. Todo o artista conjuga verbos transitivos e a sua conjugação verbal é o modo aberto a todo e cada ser humano de ser tornar extensivamente criador.

É imperioso, por isso, expandir a noção de Adorno até uma noção amplificante de tempo histórico que encontre espaço para o acolhimento da contingência do presente, quero dizer, concomitante a uma escuta comprometida com a absoluta fragilidade do presente. Ora, salvo a exceção platónica que retomarei, e dada a impotência lógico-estoica do hegelianismo, uma tal amplificação exige-nos o confronto com o modelo semítico do *barah*. Este autoriza a coincidência da ideia de novidade com o “advento de um sentido irreversível que desperta, de modos sempre diferentes, [com] a surpresa e a esperança, a responsabilidade e a seriedade da nossa existência”⁷².

Todavia, sendo, a originalidade, a transformação da capacidade extensiva em intensividade, qualquer autêntica experiência musical da historicidade, originária na sua radicalidade terá de ser sempre invisível, inaudível, utópica. Adorno tem razão, sem saber porquê, pois a experiência humana da escuta só pode ser realmente nova graças à diferença e à mediação que apenas no fundo de uma origem se destaca. Daí que a “novidade” da linguagem musical de Webern, pensada sob o regime de um motivo intensivo ou utópico, só se legitime na capacidade de a ouvirmos de novo no inaudível

⁷² Pereira, *Originalidade*, 3. Este autor continua, depois (*Originalidade*, 71), dizendo que chegando até nós, para além da distinção sujeito-objeto, como “transcendência e diferença absoluta ou raiz de toda a abertura e desvelamento, o sentido originário endereça-se historicamente ao homem, erguendo-o acima de si mesmo e das coisas, fazendo-o existir”.

anunciado pelo ato da aférese musical. Porém, esse inaudível presentifica-se como audível na novidade do inaudito. Um filósofo e teólogo do século XIV, João Duns Escoto, seguramente aqui citado de modo inesperado e inusitado para alguns, exigiria que se falasse, a este propósito, em “por mor do fim” (*ab eficiente efficiens facit aliquid esse*).⁷³ “Por mor do fim” diz não a causa final do eficiente (a utópica intensividade de um artista, seja à maneira exigente de Webern, seja à maneira panfletária de Babbitt), mas a causa final do efeito (a existência extensiva), isto é, a liberdade mais radical. Creio ser possível dizê-lo de maneira mais veemente: a promoção da di-ferença (anterioridade da não-identidade) é a própria palavra da novidade em sentido rigoroso, isto é, a novidade é o “possível” como “producible” (o que resta fazer ou primeira causa na plena interseção e complexidade do triângulo da escuta). A criatividade humana autêntica – a novidade – é a produtibilidade do possível (o possível subjetivo dos medievais ou a extensividade dos materiais) e, mais do que à gramática marxista, coubera ao platonismo dar-lhe uma voz inaugural: *ecsaiphnes*, *praesens*, momento súbito. Uma vez que Platão nos autoriza a pensar tanto aquém da psicologia (porque “alma”/*psyché* não se confunde com a primeira pessoa do pronome pessoal) quanto para além da moderna oposição objetivo/subjetivo (de Descartes a Adorno), talvez possamos rere as palavras platônicas a seguir no intuito de uma renovada escuta do que é (ou não é) autêntica, livre ou produtivamente novo: “no contacto intensificado e convivência com o assunto (*all’ek polles synousias gignoménes peri tò pragma autò kai tou sudzen*) – eixo material – algo (a verdade, segundo Platão, o conteúdo de verdade, nos termos de Adorno, a novidade num vocábulo agora de eleição) surge de repente (*ecsaiphnes*) como luz que jorra do fogo (*oion apò pyros pedésantos ecsaphtèn phos*) – eixo formal – e cresce de pronto, na alma, por si mesmo (*en te psychè genómenon auto eautò éde tréphei*)”⁷⁴ – eixo ontológico. O artista, na aceção triangular em que o enxertamos, exerce a novidade como o que aparece na radical efemeridade de um evento fulgurante – o *nunc stans* dos medievais, fulguração ou relâmpago luminoso (*ecsaiphnes*, no léxico de Platão) que responde à incondicionalidade do “eterno” no negativo da ocasião.

Coda

Uma crítica radical a fazer a uma das contundentes contribuições de Theodor Adorno para a filosofia da música, i.e., à noção de “conteúdo de verdade”, evidencia a surdez do filósofo do Esclarecimento para uma com-

⁷³ Carvalho, “Aliqua”, 322.

⁷⁴ Platão, *Carta VII* 341 e-d; vd. Pereira, *Originalidade*, 44 e Carvalho, “Aliqua”, 320.

preensão cabal da “novidade”, a montante da verdade. “Atualidade” ou “novidade” são vocábulos que comparecem na análise de Adorno também sobre Wagner, Brahms ou Mahler, mas sempre num tom ambivalente (*Ambivalenz*). Isto resulta de uma prática da escuta predominantemente analítica e formal.⁷⁵ Sem erodir de todo a emoção, Adorno confere ao gesto pericial do intérprete uma valia⁷⁶ que é, contudo, incomensurável com a alternativa que aqui defendida. Mais poética e vigorosamente criacionista, em vez de opor interpretação e contemplação, a presente proposta visa superar ambas pela efetiva criação ou transformação do mundo de cada ouvinte, a própria elevação do ser humano à humanidade da negativa criação “ex novo”. Escapou a Adorno, por isso, a admissão de todo o frágil potencial inerente ao ato de escutar música, mesmo enquanto “resistência ao perigo sempre presente da recaída”.⁷⁷

Referências

Adorno, Theodor. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. Rolf Tiedeman unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schult, 20 Bd. Darmstadt: Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, 1998.

_____. *Essays on Music. Theodor W. Adorno*. Selected, with Introduction, Commentary, and Notes by Richard Leppert. New translations by Susan H. Gillespie, Berkeley/Los Angeles/London: University California Press, 2002.

Carvalho, Mário Santiago de. “‘Aliqua est effectibilis, ergo aliqua effectiva’. Originalidade e novidade em Filosofia” *Itinerarium* 55 (2009) 311-327.

_____. «Antero e o futuro da música» *Itinerarium* 56 (2010) 645-659.

_____. “Música e Singularização. Uma reflexão prodromal sobre o problema da escuta em música” *Revista Portuguesa de Filosofia* 74 (2018), 935-956.

_____. “O que significa ouvir? A ‘audiência’ como constituinte da Filosofia da Música enquanto Filosofia Pura”, *Biblos* 11: 2ª s. (2013), 341-356.

⁷⁵ Lembro, v.g. Adorno, *Gesammelte* 16: 543-564, e *Gesammelte* 18, 200 ou *Gesammelte* 18: 226 ou 241, respetivamente. Sobre o papel e a relevância da escuta do executante, segundo Adorno (naturalmente desconhecendo totalmente algo afim à minha perspectiva triangular), veja-se Mário Vieira de Carvalho, “Meaning, Mimesis, Idiom: On Adorno’s Theory of Musical Performance”, in *Expression*, 83-94.

⁷⁶ Adorno, “Über das gegenwärtige Verhältnis”, 154: “Sie [=Musik] blickt auf den, der sie anhört, mit leeren Augen, und je tiefer man sich in sie versenkt, um so unbegreiflicher wird, was sie eigentlich soll, bis man lernt, dass die Antwort, wenn eine solche möglich ist, nicht in der Komtemplation liegt, sondern in der Interpretation: dass also einzig derjenige Musik enträtselt, welcher Musik richting spielt, als ein Ganzes. (...) In Musik geht es nicht um Bedeutung sondern um Gesten.”

⁷⁷ Adorno, “Fortschritt”, 638.

- _____. «'Viver segundo o Espírito': Sobre o tema do Homem Superior» *Revista Portuguesa de Filosofia* 64 (2008) 19-51.
- Carvalho, Mário Vieira de (ed.). *Expression, Truth & Authenticity: On Adorno's Theory of Musica and Musical Performance*, Lisbon: Colibri-CESEM, 2009.
- _____. «Meaning, Mimesis, Idiom: On Adorno's Theory of Musical Performance», in: *Expression, Truth and Authenticity: On Adorno's Theory of Music and Musical Performance*, Lisbon, Edições Colibri, 2009: 83-94
- Dalhaus, Carl. *Esthetics of Music*. tr. W. Austin, Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Gil, Fernando e Carvalho, Mário Vieira de. *A 4 mãos. Schumann, Eichendorff e outras notas*, Lisboa: INCM, 2005.
- Hegel, G.W. *Esthétique* Tome II. Trad. de Ch. Bénard, Paris: Librairie Générale Française, 1997.
- Ingarden, Roman. *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, trad. D. Smoja, Paris: Christian Bourgois, 1989.
- Kivy, Peter. *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press, 2002.
- Kolneder, Walter. *Anton Webern. An Introduction to his Works*, transl. H. Searle, University of California Press, 2022.
- Leppert, Richard. "Introduction", in *Essays on Music. Theodor W. Adorno*. Selected, with Introduction, Commentary, and Notes by R. Leppert, Berkeley/Los Angeles/London: University California Press, 2002, 1-82.
- Levinson, Jerrold. *Investigações Estéticas. Ensaio de Filosofia da Arte*, org. de Vítor Guerreiro e Aires Almeida, trad. de V. Guerreiro, Porto: Edições Afrontamento, 2020.
- Lopes-Graça, Fernando. *Reflexões sobre a música* (segunda edição muito aumentada), Lisboa: Edições Cosmos, 1978.
- Miller, David H. "Shadows, wraiths, and amoebas: the distinctive flops of Anton Webern in the United States", *Transposition* [Online] 10 (2022). DOI: 10.4000/transposition.6924
- Paddison, Max. *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Pereira, Miguel Baptista. *Originalidade e Novidade em Filosofia. A propósito da experiência e da história*, Coimbra: Separata de Biblos, 1977.
- Platão. *Platon: Las Cartas*. Edición bilingüe y Prologo por M. Toranzo, Madrid: Instituto de Estudios Politicos, 1970.
- _____. *Cratyle*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris: Les Belles Lettres, 1950.
- Rameau, Jean-Philippe. *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris: J.-B.-C. Ballard, 1772.
- Schönberg, Arnold. *Theory of Harmony*. Translated by Roy E. Carter. Foreword by Walter Frisch, Berkeley/Los Angeles/London: University California, 2010.
- _____. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library Inc., 1950.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Thomson, Alex. *Compreender Adorno*, trad. R. Bettoni, Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

Wagner, Richard. *Beethoven*. Newly Translated and with an Introduction by Roger Allen, Woodbridge: The Boydell Press, 2014.

_____. *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig: Otto Wiegand, 1850.

Webern, Anton. *O Caminho para a Música Nova*. Tradução de Carlos Kater, São Paulo: Novas Metas, 1984.