

PAULO CERRUTI DE ARRUDA SAMPAIO

EXPRESSÃO NA NOVA MÚSICA:

**Um estudo a partir da filosofia da música de
Theodor Adorno**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2019

PAULO CERRUTI DE ARRUDA SAMPAIO

EXPRESSÃO NA NOVA MÚSICA:

**Um estudo a partir da filosofia da música de
Theodor Adorno**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Música da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Bacharel em Composição.

Orientador: Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior.

São Paulo

2019

*Objetiva é a paisagem fraturada,
e subjetiva é a única luz em que ela brilha.*

Theodor Adorno

*É meia-noite. A chuva está batendo nas janelas.
Não era meia-noite. Não estava chovendo.*

Samuel Beckett

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Débora, que me acompanhou na escrita deste trabalho e na reta final da minha graduação;

aos meus pais, o grupo controle que lia trechos do que eu escrevia para me certificar de que eu não estava falando sozinho ou só com eventuais pares-idênticos (o que dá na mesma);

ao Mário, pelas orientações preciosas;

à FAPESP, pelo apoio dado à pesquisa.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Sampaio, Paulo Cerruti de Arruda
Expressão na Nova Música: Um estudo a partir da filosofia
da música de Theodor Adorno / Paulo Cerruti de Arruda
Sampaio ; orientador, Mário Rodrigues Videira Júnior. --
São Paulo, 2019.
40 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de
Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São
Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Filosofia da Música 2. Estética I. Rodrigues Videira
Júnior, Mário II. Título.

CDD 21.ed. - 700

RESUMO

SAMPAIO, Paulo Cerruti de Arruda. *Expressão na Nova Música*: um estudo a partir da filosofia da música de Theodor Adorno. 2019, 40p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Resumo: Abordaremos a relação, presente na filosofia da música de Theodor Adorno, entre o conceito de expressão e a Música Nova. Examinaremos as questões que concernem à expressão no capítulo 'Schoenberg e o Progresso' da *Filosofia da Nova Música* (1949). Sendo assim, discutiremos a mudança na função da expressão que ocorre com o advento do expressionismo na década de 1910. Apresentaremos também o risco à expressão e ao sentido musical que surge nas obras dodecafônicas da década de 1920, que se orientam pelo ideal da obra de arte técnica. Por fim, veremos como as questões da *Filosofia da Nova Música* se desdobram nas críticas de Adorno ao abandono da expressão na música de vanguarda da década de 1950, representada pelo serialismo integral de Pierre Boulez, de um lado, e pela música aleatória de John Cage, por outro. Faremos breves análises das peças *Erwartung* Op. 17 e *Suíte para Piano* Op. 25 de Schoenberg, *Music of Changes* de Cage e *Structures Ia* de Boulez.

Palavras-chave: Theodor Adorno. Expressão. Nova Música. Dodecafonismo. Serialismo.

ABSTRACT

Abstract: We will address the relation, present in Theodor Adorno's philosophy of music, between the concept of expression and New Music. We will examine the questions that concern expression in the chapter 'Schoenberg and Progress' in the *Philosophy of the New Music* (1949). Therefore, we will discuss the change in the function of expression that takes places with the advent of expressionism in the 1910s. We will also present the risks for expression and musical meaning that emerge with dodecaphonic works in the 1920s, which oriented themselves by the ideal of the technical work of art. Finally, we shall see how the questions presented in the *Philosophy of the New Music* develop in Adorno's critique of the abandonment of expression in the avant-garde music of the 1950s, represented by Pierre Boulez's integral serialism on the one hand, and John Cage's aleatoric music on the other. We will briefly analyze works such as *Erwartung* Op. 17 and *Piano Suite* Op. 25 by Schoenberg, *Music of Changes* by Cage and *Structures Ia* by Boulez.

Key-words: Theodor Adorno. Expression. New Music. Dodecaphonism. Serialism.

SUMÁRIO

Introdução	p. 1
Capítulo 1: A fase expressionista de Schoenberg	p. 2
1.1 A nova função da expressão	p. 2
1.2 A dialética da solidão e o expressionismo como estilo	p. 7
1.3 O sismógrafo da expressão: <i>Erwartung</i> Op. 17	p. 9
Capítulo 2: A técnica dodecafônica	p. 13
2.1 Retorno à ordem	p. 13
2.2 Reconstruindo formas tonais: 'Prelúdio' da <i>Suíte para Piano</i> Op. 25	p. 15
2.3 Dominação do sujeito pela racionalidade dodecafônica	p. 19
Capítulo 1: O abandono da expressão na vanguarda dos anos 1950	p. 26
1.1 Recepção da <i>Filosofia da Nova Música</i>	p. 26
1.2 A crítica de Adorno às vanguardas de 1950	p. 27
1.3 Decisão e automatismo em <i>Structures Ia</i> e <i>Music of Changes</i>	p. 30
Conclusão	p. 36
Referências bibliográficas	p. 39
Anexos	
Notas sobre as composições	
<i>Outburst</i>	
<i>Duo com Tape</i>	
<i>Trio com Triângulos</i>	
<i>Nem Aquilo</i>	

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	- <i>Erwartung</i> Op. 17 cc. 296-70 (transcrição do acorde).....	p. 11
Fig. 2	- 'Prelúdio' da <i>Suíte para Piano</i> Op. 25 c. 1-3	p. 16
Fig. 3	- 'Prelúdio' da <i>Suíte para Piano</i> Op. 25 c. 13.....	p. 17
Fig. 4	- 'Prelúdio' da <i>Suíte para Piano</i> Op. 25 cc. 20-21	p. 18
Fig. 5	- <i>Structures Ia</i> cc. 1-7.....	p. 33

INTRODUÇÃO

Ao longo deste trabalho, examinaremos o caráter problemático do princípio da expressão na Música Nova. Trata-se de uma relação necessariamente conturbada, uma vez que a Música Nova busca superar o sistema tonal e, com ele, a gramática expressiva estabelecida. Procuraremos demonstrar que falar em expressão no contexto das vanguardas musicais é falar de algo contraditório e instável, algo cuja existência não está garantida *a priori*.

Discutiremos questões relativas ao princípio da expressão em três momentos distintos da produção musical do século XX. No capítulo 1, trataremos da música expressionista dos anos 1910. Veremos como, segundo Adorno (2006), em suas obras desses período Schoenberg busca uma expressividade pura, que recusa a mediação dos impulsos expressivos particulares pela universalidade da forma. Nesse momento, a expressão adquire um caráter documental, e pretende fazer referência direta e imediata ao sofrimento humano real. Os acordes atonais são entendidos como prenhes de sentido por si mesmos, de modo que temos uma ruptura com a noção de obra musical autônoma, na qual o sentido advém do trabalho motivico-temático e das relações que se estabelecem entre os elementos por meio da variação e do desenvolvimento.

No capítulo 2, trataremos da técnica dodecafônica. Buscando responder aos impasses decorrentes da recusa expressionista da mediação pela forma, veremos que há, nas obras dodecafônicas compostas por Schoenberg nos anos 1920, um retorno às formas clássicas. O progresso do domínio do material musical pela técnica, porém, se inverte em domínio do sujeito musical por um sistema heterônomo, de tal modo que um novo impasse se desenha.

Por fim, no capítulo 3 veremos como as tendências apontadas por Adorno (2006) em suas reflexões acerca da técnica dodecafônica se intensificam na música de vanguarda dos anos 1950. Tanto no caso de compositores ligados ao serialismo integral, como Pierre Boulez, como no caso de compositores ligados à música aleatória, como John Cage, temos um abandono do princípio da expressão. Esse abandono redundará, para Adorno (2002a, p. 183-4), na abdicação do próprio conceito de Nova Música.

1. A FASE EXPRESSIONISTA DE SCHOENBERG

1.1 A nova função da expressão

De acordo com Baggio (2015, p. 90-1), na década de 1910 o discurso do círculo da Segunda Escola de Viena acerca da música de Schoenberg enfatizava seu aspecto antissocial e inconsciente. Analisando textos de alunos de Schoenberg publicados em um *Festschrift* de 1912, Baggio nota um entusiasmo com a libertação dos potenciais subjetivos da música que teria se dado com o advento do atonalismo livre. Para ele, essa publicação:

[...] deixa claro que à época a ênfase do debate interno à Segunda Escola de Viena recaía inteiramente sobre a necessidade de superação da tonalidade e de seu regime de expressão que eram vistos como caducos, sendo o foco das diferentes contribuições justamente o aspecto mais intrigante da reflexão schoenberguiana sobre o processo composicional, o caráter inconsciente da expressão musical (BAGGIO, 2015, p. 94).

Durante a fase expressionista, portanto, o discurso do círculo de Schoenberg acerca de sua própria música exaltava o caráter inconsciente da expressão. Ao invés de exprimir conteúdos capazes de serem objetivados na gramática tonal, o compositor expressionista realizaria um mergulho na interioridade. Tal interioridade é entendida como indomável e violenta, de modo que sua expressão em música necessariamente rompe com as convenções formais da tradição. O aspecto chocante das novas sonoridades dá conta do fato de que a fala do indivíduo não pode mais ser atravessada por uma linguagem socialmente estabelecida. Parte-se do princípio de que a música tonal, com suas convenções coletivamente compartilhadas, exprime um sujeito coletivo, ao passo que a música atonal corresponderia a um sujeito individual em desarmonia com esse sujeito coletivo.

A atonalidade aparece portanto para responder às necessidades expressivas de um sujeito que sente que não pode dizer nada verdadeiro sobre si e sobre o mundo que o cerca apoiando-se nas convenções. Sendo assim, o expressionismo se configura como crítica das convenções e como crítica da cultura. O recurso às convenções é criticado pro pressupor uma coletividade que não existe mais, uma vez que a sociedade industrial moderna faz com que os indivíduos se atomizem, se isolem, tornando suas experiências subjetivas fragmentárias e

incomensuráveis. Assim, a recusa às convenções por parte do compositor expressionista é uma recusa de reafirmar uma falsa comunhão entre indivíduo e sociedade, entre seus impulsos expressivos particulares e o sentido geral da racionalidade social na cidade moderna. A dimensão de crítica da cultura, por sua vez, vem da afirmação da impossibilidade da conciliação entre universal e particular, da confrontação agressiva entre os conteúdos inconscientes e o gosto estabelecido que informa as expectativas dos ouvintes. Os acordes atonais eram deliberadamente violentos e incompreensíveis, além de carregados de angústia, mas eram os únicos verdadeiros, na medida em que não escamoteavam a cisão entre indivíduo e sociedade, e protestavam contra ela. Aqui temos a cultura moderna no banco dos réus, e a expressão direta de conteúdos inconscientes como acusador.

O individualismo exacerbado e a sobrevalorização da expressão fizeram do expressionismo o antípoda de outras correntes modernistas, que apostavam na superação do subjetivismo. Este é o caso do neoclassicismo e da Nova Objetividade em geral. Como Adorno (2006, p. 34-5) nota, críticos associados a estas tendências insistiam que a música de Schoenberg, que era vista como inovadora e revolucionária por alguns, era na realidade dependente de uma expressividade desgastada e individualista, herdada do Romantismo. O projeto de destruição das convenções caducas associadas à linguagem tonal resvalaria em certo passadismo, certo apego a um Romantismo decadente - ao qual opunha-se a saúde e a solidez do classicismo, a vitalidade do folclore, a precisão da maquinaria moderna, etc.

Adorno reconhece o vínculo de Schoenberg com a tradição, e em particular com o Romantismo e com a obra de Wagner - a *bête noire* por excelência das tendências modernistas que se opunham ao expressionismo. No entanto, para Adorno o vínculo entre a expressividade de Schoenberg e a expressividade de Wagner não deveria desqualificar o expressionismo, nem mesmo em sua pretensão de ruptura com o regime expressivo vigente anteriormente. As tendências da Nova Objetividade se viam como modernas em parte por terem abandonado o princípio da expressão, associando-o ao subjetivismo e ao individualismo típicos do século XIX. No entanto, para Adorno isso não torna revolucionárias tais tendências, mas sim, regressivas e reacionárias. A liquidação do princípio da expressão é, para Adorno, uma tendência da música na modernidade, uma vez que para ele, com o avanço do capitalismo monopolista, os valores que na era liberal eram associados ao indivíduo tendem a desaparecer. Assim, as tendências estéticas que corroboram a aniquilação do indivíduo não estão se insurgindo contra velhos princípios, mas subscrevendo o curso do mundo.

O caminho de Schoenberg é outro: o da superação dialética da expressividade romântica. Em sua obra expressionista, o princípio da expressão é mantido, porém

qualitativamente transformado. Ao invés de abandonar a expressão, Schoenberg a intensifica e, através de um "exagero", "pensa o *espressivo* até sua conclusão" (ADORNO, 2006, p. 35). Assim, a expressividade não faria da obra de Schoenberg algo antiquado. Pelo contrário, Adorno sugere, em um argumento dialético, que é a própria fidelidade rigorosa ao princípio romântico da expressão que levará Schoenberg a uma expressividade radicalmente nova. A expressão é mantida, mas sua função é transformada: esse é "[o] aspecto genuinamente revolucionário de sua música" (ADORNO, 2006, p. 35).

O expressionismo não ignora a crise do princípio da expressão, ligado à perda de substância das formas convencionais, a sua reificação. Antes, ele insiste na expressão apesar da dissolução dos sentidos tradicionalmente estabelecidos, do desencantamento do mundo. É nesse sentido que ele se afasta de um pós-romantismo inócuo, que não dá conta do caráter problemático da expressão na modernidade. Parece de fato haver uma relação necessária entre os conceitos de expressão e de Nova Música. De certo modo, a relação problemática com a expressão é intrínseca à Nova Música, já que Adorno a entende como a produção posterior à falência do sistema tonal, que organizava a gramática expressiva da música em um idioma coletivamente compartilhado. Falar em expressão na Nova Música seria, portanto, falar de algo cuja existência não está garantida *a priori*, mas deve ser conquistado a cada momento.

Se o interesse do expressionismo reside no fato de ele ser solidário com a expressão no momento de sua queda, então é preciso descrever brevemente o contexto de crise da expressão em que este movimento se situa. Segundo Paddison (1993), podemos entender essa crise a partir da "ruptura entre o eu e as formas", noção formulada por Gyorgy Lukács em sua *Teoria do Romance* (1920), que teria sido adotada por Adorno. Esta noção se refere ao fato de que "as necessidades expressivas do compositor enquanto Sujeito expressivo não eram mais satisfeitas pelos gêneros legados e pelos tipos formais representativos da objetividade da totalidade social" (PADDISON, 1993, p. 16). Isto é, a partir do colapso das visões de mundo pré-modernas que fundamentavam as formas artísticas, os artistas devem criar novas formas a partir de si. A arte passa a criar uma totalidade própria ao invés de imitar modelos, pois "a unidade natural das esferas metafísicas foi destruída para sempre" (LUKÁCS apud. PADDISON, 1993, p. 32). As formas tradicionais passam a ser sentidas como vazias de sentido, e por isso os artistas não podem mais se apoiar nelas. Elas são meramente reconhecíveis, formando uma "'segunda natureza' de necessidades sem sentido cuja origem foi

esquecida" (PADDISON, 1993, p. 33)¹.

A música expressionista é Nova Música porque reconhece e enfrenta o desgaste das formas. Ela parte do contexto, identificado na *Filosofia da Nova Música*, de "desintegração objetiva da ideia de expressão" (ADORNO, 2006, p. 17) e de "transformação dos elementos expressivos da música em material" (ADORNO, 2006, p. 19) - um contexto no qual, para Adorno, tanto a possibilidade da expressão como a própria possibilidade da existência da música encontram-se ameaçadas. Haveria uma antinomia da Nova Música: o aspecto coletivo da música - a lembrança da dança e do rito presentes mesmo na música instrumental autônoma - se choca com seu isolamento efetivo na sociedade moderna, "assim como com o caráter expressivo que o isolamento impõe à música" (ADORNO, 2006, p. 18). A tentativa dos sujeitos isolados de recriarem o sentido a partir de si mesmos, dado o esvaziamento das formas convencionais, esbarra no fato de que "a forma como tal necessariamente vai além do eu", implica uma coletividade (ADORNO, 2006, p. 19). O isolamento social objetivo da arte de vanguarda e dos artistas relativamente ao público não é algo externo à substância das obras.

É nesse contexto que Schoenberg compreende que a expressão deve mudar de função, e tornar-se crítica da aparência. O que representa uma revolução, por conta da relação estreita entre aparência e expressão na música tradicional. Segundo Adorno (2006, p. 35):

De Claudio Monteverdi a Giuseppe Verdi, a música dramática - como verdadeira *musica ficta* - apresentou a expressão de modo estilizado e mediado, como aparência de paixões. Sempre que a música excedia isso e se dizia no direito de uma substancialidade para além da aparência dos sentimentos expressados, essa exigência não tinha nenhuma relação com os impulsos musicais individuais, que deveriam refletir os impulsos da alma. Essa exigência somente era autenticada pela totalidade da forma, que ordenada os caracteres musicais e o nexo entre

¹ É nesse contexto que opera a dicotomia entre vanguarda e *kitsch*. O *kitsch* em geral - os produtos da indústria cultural, as obras comunitaristas dos *Musikanten*, a música folclorista, nacionalista ou neoclássica - promove uma falsa reconciliação entre o sujeito individual e as convenções reificadas. As obras *kitsch* não realizam um esforço de recuperação das subjetividades passadas inscritas no material musical e posteriormente esquecidas, mas lidam com o material como se seu sentido ainda estivesse dado de imediato, como se não houvesse um processo de alienação dos indivíduos relativamente às convenções. O resultado, para Adorno, é a inconsistência das obras *kitsch* no nível da técnica. Justamente por se apresentarem como obras fechadas, não-fragmentárias, e darem como realizada a reconciliação entre o sujeito individual e a linguagem musical, as obras *kitsch* são inautênticas. Seu sucesso na integração dos elementos em uma estrutura formal depende de escamotear, de um jeito ou de outro, o caráter antagonístico da sociedade, que se faz presente no próprio material musical. Assim, ao não incorporar o caráter conflituoso e fragmentário do material em sua lei formal imanente, as obras *kitsch* são ideológicas (PADDISON, 1993, p. 54-5).

eles.

O filósofo argumenta que desde o século XVII a expressividade da música ocidental era entendida como uma expressividade conferida à obra pelo compositor, mas não se considerava que as emoções estavam imediatamente presentes na obra. A noção de aparência de paixões significava a exclusão das paixões propriamente ditas, do direito da música a uma substancialidade. Segundo Freitas (2012, p. 76), "para que se simulem paixões, é necessário que aquilo que é simulado tenha uma existência independente daquilo que o simula, e tal existência separada depende do conteúdo conceitual dos sentimentos". Em Schoenberg, ao contrário, não temos uma concepção conceitual dos sentimentos. Antes, esses se apresentam em versão 'materialista', como a manifestação das pulsões. Ao invés da simulação das paixões, encontramos "impulsos corporais do inconsciente, choques e traumas registrados no meio da música" (ADORNO, 2006, p. 35). Ou seja, "o sentimento se apresenta não como um signo que aponta para um significado exterior, mas como um gesto e, enquanto tal, como algo não intencional, que constitui o próprio material" (FREITAS, 2012, p. 72).

O expressionismo radicaliza o princípio da expressão, de modo a fazer com que este entre em conflito com a estilização e com a aparência, que antes eram elementos fundamentais da expressividade. A ideia de uma expressividade pura, absolutamente individual, pressupõe o fim das convenções de estilização dos sentimentos. No regime da aparência de paixão, os impulsos expressivos não apareciam diretamente, mas eram transpostos em imagens², racionalizados a partir de determinadas convenções expressivas. Podemos pensar aqui nos protocolos de preparação e resolução das dissonâncias, que habitam o centro da teoria musical tradicional. Os intervalos dissonantes, que rompem a regularidade da harmonia e apontam para a presença de um sujeito expressivo, não podem ocorrer a qualquer momento, mas devem ser precedidos de consonâncias. E após o breve distúrbio representado pela dissonância, era preciso retornar ao repouso, ao relaxamento da consonância. Em Schoenberg, as coisas não se passam assim. A dissonância não depende desse tratamento adequado para que possa fazer sentido. Pelo contrário, ela é tomada como significativa em si mesma, como algo substancial. Nesse sentido, a dissonância registra, como um sismógrafo, choques corporais causados pelas pulsões do inconsciente. O ideal da música expressionista é a produção de documentos contendo transcrições de estados emocionais.

Adorno (2006, p. 35) compara as peças expressionistas a documentos oníricos - isto é,

² Parece-nos que aqui Adorno faz alusão à transposição em imagens como mecanismo da censura onírica. Ver o capítulo 7 de FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

registros de sonhos feitos por um psicanalista. Os acordes dissonantes seriam transposições diretas e literais de emoções violentas, indomadas. Essa imediatidade da expressão, que considera que os eventos musicais como marcas diretas do sofrimento real, ataca a noção de forma musical. A significação dos elementos da música não advém mais da lógica formal que os conecta, mas desse aspecto documental. Se na música autônoma, conforme a ideia de racionalização da música em Max Weber (1995), o sentido advinha puramente da relação entre os elementos, para o expressionismo o sentido advém puramente dos próprios elementos.

É nesse sentido da recusa da mediação pela forma que Adorno vê o expressionismo como algo hostil à civilização. A atonalidade livre, "enquanto a purificação completa da música relativamente às convenções, possui precisamente nessa purificação algo de bárbaro" (ADORNO, 2006, p. 177). O acorde atonal soa "como se não tivesse sido completamente domado pelo princípio civilizatório da ordem", e peças como as *Três Peças para Piano* op. 11, "chocam mais por conta de seu primitivismo do que por conta de sua complexidade" (ADORNO, 2006, p. 177). Essa é a dimensão violenta do expressionismo, que segundo Baggio (2015, p. 90-1) era valorizada na década de 1910.

1.2 A dialética da solidão e o expressionismo como estilo

Como veremos, Adorno (2006, p. 40) defende que essa expressão pura, que se configura como um ataque ao princípio de estilização e à mediação pela forma, acaba por constituir um estilo. O argumento que conduz a essa inversão dialética do projeto expressionista se inicia pela constatação do fato de que o isolamento a partir do qual o sujeito musical expressionista lança seu protesto contra a civilização é ele mesmo produto da civilização. O indivíduo absoluto é um efeito da atomização dos indivíduos na cidade industrial moderna. A experiência de isolamento está longe de ser uma experiência singular. Justamente pelo fato de ser uma experiência universal, ligada à organização do trabalho sob o capitalismo, ela é reconhecível socialmente.

O filósofo afirma que "a reversão em aparência é bastante fácil para o protesto expressionista, uma vez que o movimento se origina na aparência, naquela da própria individualidade" (ADORNO, 2006, p. 40). Ou seja, o ponto de partida do protesto acaba colocando um limite ao seu alcance. A noção de individualidade, que é produto da sociedade

falsa posta *sub judice*, não é ela mesma criticada³. A reversão do expressionismo em objetividade ocorre devido ao fato de que o conteúdo do expressionismo, o sujeito absoluto, não é absoluto, e em seu isolamento mesmo a sociedade aparece. Ou seja, "expressões puras, em seu isolamento, liberam elementos de intrasubjetividade e, portanto, elementos da objetividade estética" (ADORNO, 2006, p. 42).

O abandono da ideia de forma e de obra no expressionismo é ao mesmo tempo o sucesso e o fracasso de seu protesto. Segundo Adorno (2006, p. 43), a própria noção de obra possui "um caráter duplo". Por um lado, ela promove a reconciliação do sujeito consigo e com o mundo enquanto a "fraude da harmonia"; ela performa uma conciliação entre universal e particular que esconde o caráter contraditório da realidade social. Esse elemento o expressionismo critica, acertadamente. Por outro lado, ela é capaz de criticar a má individualidade que, ao criticar a sociedade, não se auto-critica enquanto pressuposto desta. Sendo assim, o filósofo defende que o caráter documental da expressão, em que o sentido dos elementos é tido como imediato, é limitador. Enquanto que a mediação pela forma tem a capacidade de criticar esses sentidos atribuídos de antemão, a expressão pura acaba por reafirmá-los.

Além disso, a crítica radical do expressionismo à forma e à noção de obra não se concretiza. O expressionismo abandona as leis formais ligadas ao tonalismo - desde as formas musicais até o princípio de preparação da dissonância -, mas cria uma nova lei formal e, com ela, um novo estilo. É justamente a negação polêmica das leis formais tonais que cria a base do estilo expressionista. Trata-se, assim, de algo mais do que a singularidade almejada, de algo determinado por aquilo que nega. O anti-convencionalismo produz novas convenções a partir do próprio rigor com que recusa a convenção. A música expressionista, que com "[u]m único golpe derruba a obra, o tempo e a aparência"⁴ (ADORNO, 2006, p. 36), precisa se apoiar em um cânone de interdições. Ela deve criar um estilo que exclua a continuidade e o

³ "Nos depoimentos expressionistas, a ansiedade se emancipa do tabu burguês sobre a expressão. E uma vez emancipada, nada impede que ela se devote ao partido mais forte. A posição da mônada absoluta em arte é tanto resistência à socialização espúria como a disposição para tolerar algo ainda pior" (ADORNO, 2006, p. 41). Parece-nos que aqui Adorno afirma que o expressionismo critica o liberalismo, mas não necessariamente em nome da emancipação. A associação implícita entre expressionismo e fascismo é mais clara nos comentários sobre *Die Glückliche Hand*, cujo protagonista o filósofo caracteriza como um "verdadeiro Führer" (ADORNO, 2006, p. 39). Trata-se da contribuição de Adorno a um debate que envolveu a intelectualidade e esquerda alemã (Bloch, Lukács, Eisler, Brecht, entre outros) - ver MACHADO, Carlos Eduardo João. **Um Capítulo da História da Modernidade Estética**: debate sobre o expressionismo. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

⁴ Ou seja, as composições expressionistas se caracterizam pelo ataque à noção de obra autônoma, cujo significado remontaria exclusivamente ao circuito interno de relações entre figuras musicais racionalizadas segundo e universalidade abstrata da linguagem musical; pelo ataque à extensão temporal das obras, obtida através da repetição e da construção de uma arquitetura musical, de grandes formas; e pelo ataque ao ornamento, que corresponde à aparência musical (FREITAS, 2012, p. 75).

desenvolvimento, dado que do contrário a "expressão deixaria de ser registro imediato e seus conteúdos seriam mediatizados, racionalizados" (FREITAS, 2012, p. 87). Não pode haver variação, pois o sentido de um elemento advém dele próprio, e não das transformações pelas quais ele passa ao ser mediado pela forma: "assim, o princípio da expressão como registro documental imediato estabelece um tipo de articulação formal que ganha a força de uma lei, cujo caráter ainda é, no entanto, apenas negativo" (FREITAS, 2012, p. 87).

1.3 O sismógrafo da expressão: *Erwartung* Op. 17

Erwartung (1909), um monodrama para soprano e orquestra com aproximadamente 30 minutos de duração, é uma das peças do período expressionista de Schoenberg que Adorno vê como representativas em termos de seu projeto estético e de sua técnica composicional. Trata-se de uma obra difícil de caracterizar. Nela, temos uma melodia vocal livre, não organizada segundo uma lógica motivico-temática, à qual se soma um acompanhamento orquestral também atemático, que complementa a voz com efeitos dramáticos. Nesse sentido, Dahlhaus (1987, p. 150-1) entende a obra como um *recitativo accompagnato*. Ao mesmo tempo, porém, enfatiza que há na peça uma lógica construtiva e um apreço pela clareza que remetem à música de câmara e ao *stilo obbligato*. Parece-nos que essa junção de dois princípios formais contraditórios proposta por Dahlhaus corrobora o argumento de Adorno, para quem teríamos em peças como esta uma recusa das convenções (a ausência de trabalho motivico-temático, que torna a obra próxima a um recitativo) que se dá mediante um rigor da escrita que, por sua vez, remete à tradição (a exigência de negação determinada da tradição enseja algo como um *stilo obbligato*).

Para Rosen (1996, p. 39), em *Erwartung* "Schoenberg abandonou todos os meios tradicionais através dos quais a música deveria se fazer inteligível: repetição de temas, transformação discursiva de motivos claramente reconhecíveis, estrutura harmônica baseada no quadro de referências da tonalidade". Nessa peça, "cada motivo que aparece é abandonado em alguns segundos". Segundo ele, embora diversos autores tenham buscado explicar a coerência estrutural de *Erwartung* buscando motivos recorrentes ao longo da obra, não se pode dizer que Schoenberg trabalhe com motivos no sentido tradicional⁵. Na música tradicional, "cada ocorrência separada de um motivo se conectava com as demais, seja como parte de uma continuidade mais ampla, seja colocando-se em uma posição que claramente

⁵ Dahlhaus (1987, pp. 149-155) é um dos que procura relações motivicas nesta composição. Para um comentário das análises motivicas de Stückenschmid e de Herbert H. Buchanan, ver FREITAS (2012).

remetia - através de semelhanças na harmonia e na textura - às demais ocorrências" (ROSEN, 1996, p. 41). Em Schoenberg, tanto a continuidade como a semelhança são rejeitadas, de modo que não há a identidade necessária para o reconhecimento do motivo enquanto tal.

Em meio à densa trama polifônica de *Erwartung* é certamente possível encontrar sequências intervalares recorrentes. Isso se deve em grande parte à consistência do vocabulário harmônico da peça, baseada em hexacordes formados a partir de intervalos de quarta justa e de quarta aumentada (ROSEN, 1996, p. 43). No entanto, sem o suporte em semelhanças no perfil rítmico, na textura e no contexto harmônico, dificilmente escutaremos essas sequências como motivos que unificam a obra. Para Rosen (1996, p. 42), o fato de não haver coerência motívica nesta obra está intimamente relacionado à sua recusa do sistema tonal:

O que Schoenberg, consciente ou inconscientemente, percebeu antes de qualquer outro foi o fato de que o conceito de tema e de sistema motivico de construção estão ligados com um sistema harmônico simétrico e claramente orientado ao redor de uma tríade central [...]. Schoenberg não foi o primeiro compositor a abandonar a harmonia 'triádica'; mas foi o primeiro a perceber por completo as implicações desta revolução para todos os demais aspectos da forma musical (ROSEN, 1996, p. 42).

O aspecto atemático é pensado como uma decorrência do aspecto atonal, uma vez que, para Rosen, o que dava significado musical para o desdobramento dos motivos era seu afastamento ou sua aproximação relativamente ao acorde de tônica. Por isso, o compositor teria evitado conscientemente o efeito formal obtido pela identificação de motivos recorrentes ao longo da obra (ROSEN, 1996, p. 57).

Em *Erwartung* existem momentos de estabilidade harmônica e de proeminência de certas figuras musicais. Esses momentos, porém, são efêmeros. Determinadas figuras musicais são recorrentes em certas passagens, mas não são reconhecíveis como motivos ou temas na obra como um todo. Para Rosen (1996, p. 56) *Erwartung* pode ser descrita como um sucessão de miniaturas, cada uma contando com uma instrumentação e um conjunto de motivos diferentes. Essas miniaturas também contrastariam em termos de textura e ritmo, sendo algumas em *ostinato* e outras sem qualquer repetição de figuras musicais (ROSEN, 1996, p. 47)⁶.

⁶ Pudemos identificar ao menos 17 seções marcadas pela presença de *ostinati*: c. 9; cc. 17-8; cc. 67-8; cc. 83-5; cc. 91-5; cc. 113-23; cc. 133-7, cc. 160-3; cc. 173-6; cc. 258-60; cc. 318-20; cc. 331-2; c. 357; cc. 372-4; cc. 385-6; cc. 411-13; cc. 418-23.

Os comentários de Rosen parecem corroborar os de Adorno. O filósofo também vê na peça uma recusa do trabalho motivico-temático. De fato, para Adorno encontramos em *Erwartung* manchas musicais que, como as manchas da pintura moderna, são fixas e não podem ser manuseadas pela vontade compositiva (ADORNO, 2006, p. 35). Para entendermos melhor o que Adorno quer dizer com isso, examinaremos uma das manchas identificadas por ele na partitura: a dos compassos 296-70 (ADORNO, 2006, p. 177). Trata-se da entrada súbita de um acorde de doze notas, contendo nove tons do total cromático - sendo que as notas ausentes do acorde - Mi, Sol# e Si - estão presentes na parte vocal:

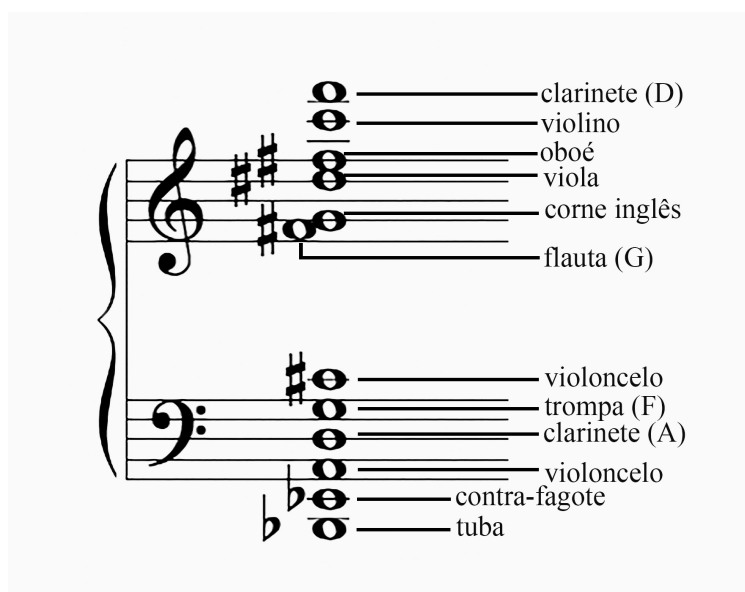


Figura 1: acorde dos cc. 269-70, escrito com alturas reais.

Como podemos ver na Figura 1, trata-se de um acorde formado por intervalos de quarta justa e de quarta aumentada - algo recorrente na harmonia da peça. Ele é tocado em *pp* e *ppp*, e tanto as cordas como a tuba e a trompa utilizam surdinas.

Essa sonoridade irrompe na textura da obra a partir do nada, e desaparece sem deixar vestígios. Não há outra ocorrência do acorde na obra, e ele não serve de material para variações e desenvolvimentos. Assim, ele possui valor expressivo por si só: daí sua fixidez. Esse acorde se pretende uma expressão pura e imediata dos conteúdos emocionais presentes nos versos que ele acompanha - "Agora eu te beijo até a morte..."⁷. Sendo assim, este acorde é um documento que transcreve diretamente o delírio da personagem. Ele não precisa do trabalho motivico-temático para adquirir sentido.

⁷ *Nun küß ich mich und dir zu Tode...*

Adorno também vê *Erwartung* como uma sucessão de miniaturas, como as peças aforísticas para piano típicas do período atonal livre de Schoenberg. As seções são articuladas unicamente pelo princípio formal do contraste (ADORNO, 2006, p. 42). Paradoxalmente, é o contraste extremado que produz o nexo: "Enquanto lei formal, o contraste não é menos convincente do que a técnica da transição na música tradicional" (ADORNO, 2006, p. 42). Para Adorno (2006, p. 37), em *Erwartung* "[a] linguagem musical é polarizada nos extremos: de um lado, em gesto de choque - quase convulsões corporais - e do outro, a imobilidade tênue de uma pessoa paralisada pela ansiedade". Com frases como essa, Adorno parece se referir à alternância, apontada por Rosen (1996, p. 47) de seções marcadas por *ostinati*, que repetem obsessivamente pequenas figuras musicais, e seções nas quais não há repetição alguma.

Parece-nos que *Erwartung* encontra um princípio de articulação formal no contraste, na sucessão entre passagens repetitivas, que remetem à frigidez corporal, e passagens sem repetição alguma, que remetem a espasmos. Esse princípio de estilização é o resultado da negação dos princípios tradicionais do desenvolvimento e do trabalho motivico-temático, que implicam uma conjunção entre a repetição e a diferença. Na música tradicional, o sentido advém das transformações pelas quais as figuras musicais passam: elas não reaparecem de modo idêntico, em uma repetição obsessiva; ao mesmo tempo, elas mantêm uma identidade reconhecível em meio às variações a que são submetidas. Já em *Erwartung*, o sentido musical e a expressão estão ligados à pura gesticulação, aos elementos tomados isoladamente.

2. A TÉCNICA DODECAFÔNICA

2.1 Retorno à ordem

A partir da década de 1920, a produção musical retorna às formas clássicas. Isso é particularmente visível na obra de Schoenberg. Na década de 1910, sua produção é caracterizada, por um lado, por obras atemáticas como *Erwartung* Op. 17 e *Die Glückliche Hand* Op. 18 (1913), que em larga medida se apoiam nos textos para poderem se estender no tempo; e por outro, por pequenas peças-aforismo, como as *Seis Peças para Piano* Op. 19 (1911). Após um período de crise criativa, em que o compositor passa dez anos sem publicar uma partitura, surgem os primeiros experimentos com a técnica dodecafônica. Trata-se das peças *Cinco Peças para Piano* Op. 23 (1923), *Serenata* Op. 24 (1923), *Suíte para Piano* Op. 25 (1923) e *Quinteto de Sopros* Op. 26 (1924)⁸. Especialmente nos Op. 25 e 26, vemos uma preocupação com a recriação de formas tradicionais.

Cabe descrever brevemente o contexto de época em que se dá essa "fuga para a frente rumo à ordem" que caracteriza a passagem do expressionismo para o dodecafonismo (ADORNO, 2006, p. 88). Na década de 1920, o clima de época era de objetivismo e oposição à ideia de subjetividade autônoma que havia movido o processo de dissolução das formas convencionais a partir do Romantismo. Um fato ilustrativo é a realização, em 1924, da primeira turnê europeia de Stravinsky. O compositor russo fez grande sucesso inclusive na Alemanha, o que mostra que a virada no clima cultural foi tamanha que o neoclassicismo e sua crítica ao romantismo alemão começa a conquistar novos espaços (BAGGIO, 2015, p. 96).

Nesse contexto, há uma mudança no discurso do círculo da Segunda Escola de Viena. Se no *Festschrift* de 1912, como vimos, havia uma exaltação do expressionismo como uma ruptura definitiva com uma tradição caduca, nos textos da revista *Anbruch* de 1924 passa-se a enfatizar a continuidade da música de Schoenberg relativamente à grande tradição clássico-romântica (BAGGIO, 2015, p. 96). Ao invés de fazer um elogio da expressão violenta e desinibida de conteúdos inconscientes, a Segunda Escola de Viena passa a disputar o ideal classicizante com as demais correntes da Nova Música.

⁸ O uso do dodecafonismo não é estrito nem se verifica em todas as peças dos Op. 23 e 24. Schoenberg (1950, p. 126) considera o Op. 25 como sua primeira composição dodecafônica em larga escala.

Essa virada é particularmente clara em 'Novos princípios formais' (1924), de Erwin Stein, publicado nesta edição da revista⁹. Trata-se da primeira introdução dos princípios da técnica dodecafônica a um público mais amplo (BAGGIO, 2015, p. 100). Para Stein, a emancipação da dissonância, ao mesmo tempo em que deu ao compositor acesso a novas sonoridades, prejudicou os princípios de articulação formal, como as cadências e hierarquia das regiões tonais. Para ele, as peças atonais livres "não possuem forma" (STEIN apud BAGGIO, 2015, p. 102), e são vistas como fenômenos de transição entre uma linguagem tonal sólida e uma linguagem dodecafônica igualmente sólida. Stein sustenta que, com a técnica dodecafônica, estariam garantidas balizas formais análogas àquelas da linguagem tonal. As diferentes transformações da série dodecafônica criariam uma hierarquia semelhante àquela entre as regiões tonais, o que garantiria a inteligibilidade da forma musical e possibilitaria o retorno às grandes formas.

Para Adorno (2006, p. 75), a vontade de reconstruir as grandes formas musicais após a crítica expressionista é dúbia. As formas tradicionais seriam indissociáveis da tonalidade: "O sentido da reexposição da sonata clássica é inseparável do esquema modulatório da exposição e das modulações harmônicas de passagem no desenvolvimento" (ADORNO, 2006, p. 76). Assim, a ideia de recriar formas clássicas a partir do dodecafonismo não é questionável somente enquanto intenção; também seu resultado é duvidoso. Onde sua crítica à "incompatibilidade fundamental entre o estágio histórico do material musical alcançado no presente e as concepções pré-clássicas e classicistas da forma que voltavam então a circular" (BAGGIO, 2015, p. 32). Para o filósofo, ao compor formas associadas ao tonalismo com o material emancipado da tonalidade, o dodecafonismo atinge "velhos efeitos através de novos meios", e se orgulha de afirmar que é possível novamente criar grandes formas, "ao passo que a questão que de fato permanece é a de se isso realmente é possível " (ADORNO, 2006, p. 81).

Sua discussão sobre o dodecafonismo na *Filosofia da Nova Música* pode ser vista como uma resposta à tese de Stein de que o dodecafonismo seria um substituto do sistema tonal (ADORNO, 2006, p. 181-2). O perigo reside justamente na ideia de que a técnica dodecafônica garante por si só a inteligibilidade da forma. Trata-se, para o filósofo, de insistir que a inteligibilidade advém do trabalho composicional concreto, da elaboração motivico-temática, e não da pré-ordenação serial das alturas. Para Adorno (2006, p. 51) a coerência

⁹ Na mesma edição saíram textos como 'Por que a música de Schoenberg é difícil de entender?', de Berg, e 'O reacionário musical', de Eisler. Trata-se de textos que também apresentam a obra de Schoenberg em continuidade com a tradição.

musical não advém da técnica dodecafônica em si, mas, no caso de Schoenberg, do princípio da variação em desenvolvimento típico do classicismo vienense, assim como de princípios do contraponto tradicional. A técnica dodecafônica não garante as balizas seguras presentes no contexto tonal, como movimentos cadenciais e resoluções harmônicas que pontuem a simetria formal e sustentem a arquitetura da obra (BAGGIO, 2015, p. 163). Para o filósofo, o dodecafonismo não resolve o problema da ausência de um sistema de regiões tonais que organiza um espaço musical, e não confere ao compositor um substituto ao esquema tonal de modulação. Assim, longe de dar ao compositor recursos para a articulação de sentido musical, como queria Stein, o dodecafonismo se limita a retirar do alcance do compositor os recursos ligados à harmonia tonal.

Adorno enfatiza que o dodecafonismo não é uma técnica de composição, mas uma disposição do material que antecede a composição propriamente dita. A distinção entre o trabalho composicional concreto e a pré-ordenação do material por meio da técnica dodecafônica é, portanto, primordial. Na *Filosofia da Nova Música* este ponto é explicitado na seção 'A Ideia de Técnica Dodecafônica'. Aqui, Adorno (2006, p. 51) afirma que a técnica dodecafônica corresponde à "disposição de cores na paleta e não à ação de pintar o quadro". As determinações relacionadas ao dodecafonismo não são positivas, mas apenas negativas: sua razão de ser é a crítica da aparência e do ornamento. Por isso, as regras de composição dodecafônicas "são configurações das restrições históricas do material" (ADORNO, 2006, p. 52). Ou seja, trata-se de uma técnica que pretende sistematizar a interdição aos recursos de articulação formal típicos da tonalidade, e não fornecer recursos equivalentes. A técnica dodecafônica exige dos compositores uma intensificação do trabalho motivico-temático, uma vez que valendo-se dela todos os elementos de uma obra devem derivar da série, sem que haja notas livres ou ornamentais¹⁰.

2.2 Reconstruindo formas da tonalidade: 'Prelúdio' da *Suíte para Piano* Op. 25.

Parece-nos interessante confrontar as visões de Stein e Adorno a respeito da relação entre o dodecafonismo e o retorno às grandes formas com um breve comentário sobre o 'Prelúdio' da *Suíte para Piano* Op. 25. Primeiramente, cabe ressaltar que o próprio

¹⁰ Haveira, assim, uma função crítica do retorno às grandes formas no dodecafonismo, uma vez que ele demonstraria que as formas não advém de um esquema harmônico heterônomo e ancorado nos princípios supostamente naturais do tonalismo, mas sim do trabalho composicional concreto realizado pelo sujeito (BAGGIO, 2015, p. 167).

Schoenberg, na palestra 'Composition with the Twelve-Tones' (1941) endossa a visão de Stein. Diz ele:

Depois de muitas tentativas malsucedidas ao longo de um período de aproximadamente doze anos, eu estabeleci as fundações para um novo procedimento de construção musical que parecia apto a substituir as diferenciações estruturais anteriormente fornecidas pelas harmonias tonais (SCHOENBERG, 1950, p. 107).

Ou seja, o dodecafonismo forneceria ao compositor instrumentos para a articulação da forma análogos aos da harmonia tonal. O compositor também ecoa o texto de Stein ao dizer que a técnica dodecafônica reconquistou a unidade da obra musical, que fora rompida durante o expressionismo (SCHOENBERG, 1950, p. 143).

No entanto, se examinarmos o 'Prelúdio' veremos que ele não se organiza a partir do contraste entre diferentes formas da série, como propunha Stein. Antes, ela se organiza a partir de uma hierarquia de pares de formas da série que possuem relações de maior ou menor simetria (BOSS, 2014, p. 44). A cada trecho da peça, Schoenberg emprega uma série na melodia e outra no acompanhamento. A partir daí, temos um jogo com a invariância na relação entre essas séries tocadas simultaneamente. Em dois momentos da peça o compositor emprega formas da série que se relacionam por retrogradação, o que resulta em uma simetria que funcionará como ponto de referência para a escuta da estrutura da peça. Não por acaso, esses momentos ocorrem em pontos de articulação formal: temos uma forma binária A-A' em que a primeira ocorrência de um par de formas da série que se relacionam por retrogradação ocorre no final de A (c. 13) e, a segunda, no final de A' (cc. 20-21). Vejamos três exemplos musicais:

The image displays a musical score for piano, featuring a 6/8 time signature and a tempo marking of 'Rasch (♩. 80)'. The score is annotated with several palindromic structures, each enclosed in a box and labeled with a number and a description:

- P₄**: A box containing the number 4, located at the top left.
- Palindrome; 7-1/1-7**: A label pointing to a specific melodic phrase.
- Palindrome; 8-2/2-8**: A label pointing to another melodic phrase.
- P₁₀**: A box containing the number 10, located at the bottom left.
- Non-contiguous palindrome; 4-5/5-4**: A label pointing to a phrase in the lower register.
- Non-contiguous palindrome; 10-11/11-10**: A label pointing to a phrase in the upper register.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *mf*, *f*, and *pp*. The palindromic structures are highlighted with lines connecting the corresponding notes in the melody and accompaniment.

Figura 2: compassos iniciais do 'Prelúdio' com os palíndromos de díades indicados (BOSS, 2014, p. 44).

Na Figura 2 vemos os compassos iniciais, em que Schoenberg trabalha com a forma P4 da série na melodia e com a P10 no acompanhamento. Isso faz com que certas díades ocorram em ambas as vozes, em ordem invertida. Temos as díades G-Db e Ab-D, mais perceptíveis, e as díades E-F e Bb-B, que se repetem em outro registro. Cabe apontar ainda para como Schoenberg enfatiza as díades por meio do desenho melódico e de articulações. Isso reforça a ideia de que o diálogo entre as díades na melodia e no acompanhamento é importante para a compreensão da estrutura da obra.



Figura 3: c.13 do 'Prelúdio' com os palíndromos de díades indicados (BOSS, 2014, p. 50).

Na Figura 3 vemos a primeira ocorrência de formas da série que se relacionam por retrogradação (I4 e R4). Do ponto de vista da forma, trata-se da conclusão da parte A - a parte A' se inicia do c. 16, com a retomada das formas da série utilizados nos primeiros compassos. Aqui a pré-ordenação material, a escolha das formas da série, possibilita a realização do ideal de simetria que organiza a peça. No entanto, é interessante notar que, na realização composicional concreta, Schoenberg optou por obscurecer essa simetria. Devido à escrita rítmica, à distribuição das notas no registro e ao fato de as díades A-G# e Cb-Bb ocorrerem verticalmente, não escutamos claramente a relação entre as formas da série (BOSS, 2014, p. 50). Parece-nos que há aqui um recurso análogo à cadência imperfeita na música tonal: há uma sensação de repouso suficiente para demarcar a estrutura formal, mas não suficiente para

encerrar a peça. Segundo Boss (2014, p. 51) temos aqui "uma configuração musical mais próxima do ideal do que tudo que ouvimos até este ponto, mas ainda imperfeita".



Figura 4: cc. 20 e 21 do 'Prelúdio'.

Na Figura 4, vemos o segundo momento em que são usadas duas formas da série que se relacionam por retrogradação (P4 e R4 no c. 20, I10 e RI10 no c. 21). Aqui, porém, a simetria se manifesta muito mais claramente do que no c. 13. Nesse ponto, "[p]ela primeira vez na peça, todos os seis palíndromos de díades são apresentados como palíndromos de alturas e de classes de altura" (BOSS, 2014, p. 59-60). Além disso, a estrutura é mais perceptível devido à disposição das vozes no registro, às diferenças na articulação e ao perfil rítmico regular. As relação latentes na pré-ordenação do material são realizadas concretamente por meio dessas escolhas composicionais. Temos, portanto, a exposição plena do ideal de simetria em referência ao qual devemos escutar os demais momentos da peça. Podemos dizer que se trata de um recurso análogo à cadência perfeita.

Em conclusão, vimos que a reconstrução de formas clássicas não necessariamente toma as formas da série como equivalentes das regiões harmônicas. De fato, a ideia lançada por Stein de que as formas da série poderiam elas mesmas formar uma hierarquia equivalente

àquela existente entre as regiões harmônicas no sistema tonal é falsa, como afirma Adorno (2006, p. 75). O que Schoenberg explora são as relações de simetria entre os pares de formas da série. Estamos diante de um recurso composicional mais sofisticado, que não é tratado nem por Stein nem por Adorno. Por um lado, Adorno parece não levar em conta o fato de que a pré-ordenação serial pode criar relações latentes a partir das quais a estruturação formal se torna novamente viável. Por outro, é pertinente sua insistência no fato de que a coerência musical advém, em última análise, do trabalho composicional concreto. Como vimos, entre a cadência imperfeita do c. 13 e a cadência imperfeita dos cc. 20-21 a diferença está nas escolhas composicionais por meio das quais Schoenberg concretiza ou não a simetria latente na relação entre as formas da série.

2.3 Dominação do sujeito pela racionalidade dodecafônica

Mais do que a retomada das formas clássicas em si, o problema que Adorno aponta no dodecafonismo é a sistematização das restrições inscritas no material (ADORNO, 2006, p. 52). Segundo ele, a técnica dodecafônica racionaliza interdições que o ouvido atento à historicidade do material de todo modo já percebia. A interdição à repetição de notas, por exemplo, já era uma característica marcante da música atonal livre, ainda que neste contexto não estivesse relacionada a um sistema serial de pré-ordenação das alturas. Para Adorno (2006, p. 52), o dodecafonismo responde a problemas concretos da prática composicional: "Qualquer um que tenha lidado proximamente com a atonalidade livre sabe do poder de distração de uma nota na melodia ou no baixo que ocorre pela segunda vez sem que todas as demais notas a precedam". No entanto, com a sistematização das interdições em um conjunto de regras rígidas, há uma série de riscos. Na atonalidade livre, o ouvido composicional devia perceber e criticar os elementos reificados da linguagem; no dodecafonismo, essa tarefa deixa de ser realizada pela escuta, e passa a ser realizada pela própria lógica serial.

A partir do momento em que as restrições relacionadas à historicidade do material passam a confrontar o compositor como algo alheio à sua experiência concreta junto ao material, há uma mudança qualitativa no sujeito musical: o sujeito "se subordina" a essas regras sistematizadas "em busca de proteção e segurança, sem esperanças de ser capaz de cumprir a música por conta própria" (ADORNO, 2006, p. 55). As razões subjetivas e historicamente mediadas pelas quais, por exemplo, a repetição de notas soava inadequada, quando se transformam em regras, passam a confrontar o sujeito como necessidades objetivas arbitrárias, e não mais como necessidades subjetivas historicamente justificadas. Para Adorno

(2006, p. 55) "[o] desastre está garantido assim que elas [as condições] são estabelecidas como normas e eximidas desta confrontação [com as situações musicais concretas]". Se o conteúdo da norma corresponde ao conteúdo da experiência espontânea, nem por isso ele deixa de tornar-se arbitrário quando assume a forma de um sistema de regras. O critério do musicalmente certo e errado não pode ser verificado abstratamente, mas apenas através do confronto sensível com o material.

A técnica dodecafônica leva a uma inversão do controle sobre o material. Pelo fato de ser exercido através de um sistema externo ao sujeito, o controle sobre o material torna-se dominação do próprio sujeito pelo sistema composicional. Assim, no dodecafonismo "[o] sujeito reina sobre a música por meio de um sistema racional, apenas para sucumbir ele mesmo a esse sistema racional" (ADORNO, 2006, p. 54). Por isso, essa música tende a uma noção dominadora e repressiva de racionalização, que anula o aspecto mimético da música, ligado à expressão (PADDISON, 1993, p. 42).

A música dodecafônica ingressa na lógica da identidade pura, e passa a eliminar todos os elementos heterônomos. Sua racionalidade torna-se auto-referencial e, por isso, irracional. Adorno (2006, p. 53) ilustra seu argumento aproximando o dodecafonismo da astrologia: "Um sistema fechado em si mesmo e ao mesmo tempo opaco para si mesmo, a racionalidade dodecafônica - na qual a constelação de meios é imediatamente hipostasiada como fim e como lei - beira a superstição". Desse modo, o dodecafonismo se volta contra a liberdade do sujeito composicional. A legalidade dodecafônica passa a referir-se apenas a si mesma, e torna-se indiferente ao material. Ou seja, parte-se do princípio de que a inteligibilidade da obra musical deriva exclusivamente da organização de seus elementos, e não das determinações heterônomas que esses elementos trazem consigo para o interior da obra, ou do confronto entre essa heteronomia e a lógica formal imanente da obra. É nesse sentido que Adorno (2006, p. 54) afirma que "a questão que a composição dodecafônica coloca para o compositor não é a de como organizar o sentido musical, mas sim como a organização pode tornar-se significativa".

As regras auto-promulgadas tendem a se tornar tão arbitrárias quanto as regras de composição tonal reificadas. Com isso, as operações que quebraram a dominação cega do material sonoro - isto é, a recusa às convenções tonais - passam a formar uma segunda natureza igualmente cega e alheia à experiência subjetiva. Ocorre uma inversão da racionalidade em mito, conforme a tese formulada na *Dialética do Esclarecimento*. A liberdade do sujeito musical, em nome da qual o material foi emancipado das convenções tonais, é cerceada agora pelas regras auto-impostas do dodecafonismo.

Adorno identifica o caráter irracional da racionalidade dodecafônica em uma série de inversões dialéticas. Primeiramente, ocorre uma inversão da crítica da aparência, na qual a obra de arte totalmente funcional, que remove todo o ornamento, todos os elementos estranhos à sua lógica formal imanente, torna-se ela mesma um grande ornamento. Em segundo lugar, há uma inversão da coerência e da objetividade na atomização dos sons. Em terceiro lugar, há uma inversão da emancipação da dissonância em neutralização dos intervalos. Por fim, há uma inversão do princípio dinâmico da variação em desenvolvimento em uma música de caráter estático.

Segundo Adorno (2006, p. 56), "[o] radicalismo com que a obra de arte técnica destrói a aparência estética remete a obra de arte técnica, em última análise, à aparência". A negação total da aparência leva à obra de arte totalmente funcional - ou à obra de arte técnica¹¹. Se no expressionismo a crítica da aparência se dava na negação da aparência de paixões por meio da expressão documental, aqui verificamos o processo oposto. No expressionismo, ao invés de uma expressão mediada pelas convenções, tínhamos uma noção de expressão pura, na qual o sentido viria direta e literalmente do sofrimento real do sujeito. Em obras como *Erwartung*, encontramos aquilo que Adorno (2006, p. 35) entende como manchas musicais: elementos fixos, que não são submetidos à elaboração motivico-temática, mas que possuem sentido em si mesmos. Nas obras dodecafônicas, o que verificamos é, ao invés da intrusão de elementos heterônomos, que atacam a autonomia da forma e a própria noção de obra, uma tendência à exclusão da heteronomia.

O ideal do dodecafonismo é o da obra integralmente funcional, em que o sentido advém não dos elementos, mas da organização dos elementos. É por isso que o filósofo entende técnica dodecafônica como o ponto culminante do processo de racionalização da música descrito por Max Weber (PADDISON, 1993, p. 139-40). No entanto, a lógica formal da obra precisa estar em tensão com aquilo que é externo à obra. É nesse sentido que Adorno (2006, p. 56) argumenta que o funcionalismo artístico elimina da obra tudo aquilo que aponta para além da mera existência da obra, ao passo que "[a] função da obra de arte é precisamente exceder a mera existência". A obra de arte técnica é uma "máquina que não cumpre função alguma", e que simplesmente constitui uma "alegoria de 'era da técnica'" (ADORNO, 2006, p. 56). Assim, ela se reverte naquilo que combate, a saber, em ornamento. A obra de arte técnica nega a função específica da arte autônoma, que é a de negar - no campo da aparência, e não na realidade empírica - o meramente existente.

¹¹ Parece-nos que estas expressões podem ser consideradas sinônimas.

Para Adorno, o projeto dodecafônico de organização total de todas as dimensões da obra musical esbarra na falta de resistência do material à organização. Isso pode ser visto concretamente na questão do contraponto dodecafônico. Para Adorno, o contraponto é associado à noção de obra funcional, na qual todas as vozes cumprem um papel na textura musical e na forma. A tendência do dodecafonismo à obra totalmente funcional, que se inverte em seu oposto, em ornamento, é portanto tratada a partir de uma radicalização do contraponto. Há uma tendência a "tornar absoluta a ideia contrapontística da integração", que pode levar ao fim "do princípio do contraponto através de sua própria totalidade" (ADORNO, 2006, p. 74).

O contraponto dodecafônico padece justamente da falta de tensão entre o pensamento contrapontístico e o pensamento harmônico-homofônico. É nesse sentido que o contraponto torna-se absoluto. No contexto tonal ou modal, o interesse do contraponto residia na capacidade do compositor de fazer coincidir seu esforço construtivo com um sistema harmônico fixo. Isto é, tratava-se não apenas de concatenar diferentes vozes em cânones, aumentações e diminuições, mas também de fazer com que o resultado se coadunasse com as harmonias heterônomas e pré-existentes. O mérito e o desafio do contraponto era fazer o movimento concreto das vozes criar as harmonias que já existiam como algo fixo e sem vida (ADORNO, 2006, p. 75). A ausência dessa tensão faz com que, para Adorno (2006, p. 73), o contraponto dodecafônico soe redundante.

O compositor que leva mais longe essa tendência é Webern. Segundo Adorno, Webern, em suas últimas obras, incorre no fetichismo da série. Para o filósofo, "[a] auto-proclamada lei da série é verdadeiramente fetichizada no momento em que o compositor confia na suposição de que essa lei possui sentido em si mesma" (ADORNO, 2006, p. 86). Haveria em Webern uma sobreposição entre organização do material e composição. Os cânones que encontramos em uma obra como o *Quarteto de Cordas* Op. 28 (1938) são derivações da lógica serial, manifestações de relações inscritas na própria série. Webern constrói séries que contém em si mesmas relações de simetria entre seus elementos, e a composição é algo como a tradução direta dessas relações. Parece-nos que é por isso que Adorno (2006, p. 178-9) afirma que "[a] música de câmara tardia de Webern não conhece mais o contraponto enquanto tal: Seus tons esparsos são precisamente os restos deixados pela fusão das dimensões horizontais e verticais, monumentos efetivos de uma música que caiu na muda "indiferença" de sua falta de diferença".

O resultado da música totalmente organizada, do ponto de vista da escuta, é a ausência de relação entre os elementos. Portanto, há uma inversão dialética que leva da integração total

dos elementos à sua atomização (ADORNO, 2006, p. 67). Isso se deve a uma transformação nas noções de coerência e de objetividade estética. A técnica como fim em si substitui a coerência, a unidade formal substantiva da obra, pela exatidão e pelo cálculo. Para o filósofo, uma ideia de coerência que toma por modelo a exatidão matemática está fadada ao fracasso: "[a] obra de arte integral é a obra de arte absolutamente absurda" (ADORNO, 2006, p. 57).

Essa noção de objetividade matemática esta relacionada a uma visão a-histórica do material musical. A partir da técnica dodecafônica, os compositores tendem a entender o material como "mera natureza", como a "relação física entre notas, e é sobretudo esse lapso que submete a música dodecafônica ao entrave da natureza" (ADORNO, 2006, p. 68). É aqui que vemos a inversão dialética da emancipação da dissonância em neutralização dos intervalos. Esse processo é caracterizado por Adorno (2006) da seguinte maneira:

Anteriormente, os intervalos eram portadores inequívocos do sentido musical; do ainda não, do agora, e do depois; do prometido, do cumprido, do negligenciado; da moderação e da dissipação; da persistência na forma e da transcendência da subjetividade musical. Agora os intervalos tornaram-se meros blocos de construção, e toda a experiência acumulada em sua diferenciação parece perdida (ADORNO, 2006, p. 60).

Os intervalos carregam seu conteúdo histórico, a associação entre dissonância e expressão subjetiva. Na atonalidade livre, essas associações continuavam operando, mesmo que o sistema tonal em que elas se apoiam estivesse suspenso. As implicações históricas do material eram consideradas pelo sujeito composicional, que critica as tendências históricas do material por meio da escuta (ADORNO, 2006, p. 66). No dodecafonismo, pelo contrário, todos os intervalos são a princípio iguais, e há um relaxamento da interdição das consonâncias. Se em uma obra da fase expressionista como *Mondfleck*, de *Pierrot Lunaire* Op. 21, Schoenberg inverte as leis do contraponto para que as consonâncias apenas ocorram em tempos fracos, na harmonia dodecafônica os intervalos consonantes, como os de quarta e quinta justas, são utilizados indiscriminadamente (ADORNO, 2006, p. 68). O caráter contingente da harmonia dodecafônica advém do fato de que ela trata as notas como material de construção indiferente, que não oferece resistência à sua manipulação de acordo com um esquema.

Por fim, há uma inversão dialética do princípio dinâmico da variação em desenvolvimento, que leva ao caráter estático da música dodecafônica. O filósofo associa o princípio técnico do desenvolvimento característico do classicismo vienense tanto ao

progresso da racionalização do material musical como ao progresso da liberdade do sujeito musical. De fato, é no desenvolvimento que confluem a construção e a expressão em música, uma vez que "[a] organização musical passa para a subjetividade autônoma em virtude do princípio técnico do desenvolvimento" (ADORNO, 2006, p. 46). O desenvolvimento retira a música do campo encantado das convenções, e a coloca para o esforço construtivo do sujeito. É nesse sentido que Adorno entende a mudança de função do desenvolvimento nas sonatas de Beethoven: o desenvolvimento passa a ocupar cada vez mais espaço nas sonatas, tornando-se o elemento central. Isso reflete uma maior autonomia do sujeito musical frente às convenções (ADORNO, 2006, p. 46). Ao invés do caráter estático das formas, temos os "poderes dinâmicos da expressão subjetiva" (ADORNO, 2006, p. 47).

Assim, o princípio técnico do desenvolvimento fez com que a coerências das obras não adviesse de sua conformidade a normas experimentadas pelos sujeitos como arbitrárias, mas se produzisse processualmente, através do esforço construtivo do sujeito musical livre. Há aqui uma expressividade relacionada à historicidade imanente das obras, às relações entre seus elementos ao longo do tempo. Essa temporalidade dinâmica pressupõe a presença de um elemento estranho à organização da obra. O desenvolvimento não pode ser total, mas deve se dar em tensão com algo que não é submetido ao desenvolvimento, mas que permanece como o ponto fixo de identidade a partir do qual se percebe a não-identidade. Segundo Adorno (2006):

Em uma música na qual cada nota é determinada de modo transparente pela construção do todo, a diferença entre o essencial e o acidental desaparece [...]. Não há mais nenhuma transição inessencial entre "temas" essenciais; consequentemente, não há mais temas ou, em sentido estrito, não há mais desenvolvimento (ADORNO, 2006, p. 49).

A historicidade imanente das obras tende a desaparecer com a construção total, em que todos os elementos derivam da série. A produção de sentido não é mais processual, como no desenvolvimento. Ao fazer com que todos os elementos se reportem à série, a música acaba por adquirir um caráter estático:

Uma vez que a variação se torna total, a possibilidade da transcendência musical desaparece; uma vez que tudo é igualmente absorvido na variação, o "tema" não existe mais, e todo fenômeno musical é determinado de modo indiferente como uma

permutação da série; nada é transformado na universalidade da transformação (ADORNO, 2006, p. 80).

O processo de dissolução das convenções em nome da liberdade do sujeito composicional, relacionado ao princípio da expressão subjetiva, chega a um impasse. O desenvolvimento, que é índice da subjetividade autônoma, se absolutiza e se inverte em seu contrário.

3. O ABANDONO DA EXPRESSÃO NA MÚSICA DOS ANOS 1950

3.1 Recepção da *Filosofia da Nova Música*

Diversos comentadores apontam para o impacto imediato que a *Filosofia da Nova Música* exerceu no meio musical de vanguarda (CHUA, 2006; LEPPERT, 2002; PADDISON, 1993; BORIO, 2006). A recepção mais entusiástica do livro se deu entre os frequentadores dos *Ferienkurse* de música contemporânea organizados na cidade de Darmstadt. Segundo Richard Leppert (2002, p. 15), o livro fez de Adorno uma figura prestigiada entre os músicos que frequentavam esses cursos, o que pode ser visto inclusive no fato de que composições de Adorno passaram a ser executadas com alguma regularidade nesse contexto. Além disso, Paddison (1993, p. 265) chama atenção para o fato de que jovens compositores atraídos pelo dodecafonismo e pelo serialismo passaram a estudar alemão para ler o livro de Adorno.

Para compreender como uma obra filosófica exigente conseguiu despertar tamanho interesse entre os músicos, cabe reconstruir brevemente o contexto de época, e em particular o clima intelectual dos cursos de Darmstadt. Esses cursos passaram a ser organizados em 1946 pelo musicólogo Wolfgang Steinecke e tinham um intuito claro de recuperação das experiências modernistas sufocadas pela ascensão do nazismo. Isso pode ser visto claramente no texto inaugural dos cursos:

Estamos deixando para trás um tempo em que as forças essenciais da nova música estiveram longe da vida musical da Alemanha. Por doze anos, nomes como Hindemith e Stravinsky, Schoenberg e Krenek, Milhaud e Honegger, Shostakovich e Prokofiev, Bartók e Weill, e muitos outros, foram proibidos. Por doze anos uma política cultural criminosa privou a vida musical alemã de suas principais figuras e de sua continuidade [...]. É do reconhecimento dessa urgência que foram concebidos os *Ferienkurse* de nova música. (STEINECKE apud IDDON, 2013, p. 24).

Em 1948, René Leibowitz, um ex-aluno de Anton Webern e grande divulgador da técnica dodecafônica, foi convidado para lecionar em Darmstadt. A partir daí, o projeto de recuperação do modernismo musical enquanto parte da desnazificação da cultura se concentrará na Segunda Escola de Viena. O leque amplo de nomes citados por Steinecke dará lugar a uma centralidade do dodecafonismo e a uma oposição ao neoclassicismo - um fator que certamente marcou a recepção da *Filosofia da Nova Música*. Segundo Iddon (2013, p. 49-

50), a série de concertos do curso de 1949 se dedicou à obra de Schoenberg. Além disso, Steinecke tentou repetidamente trazer Schoenberg para lecionar em Darmstadt, o que não foi possível devido ao estado de saúde do compositor.

A entrada em cena de Adorno, que por indicação de Leibowitz passou a frequentar os cursos em 1950, foi portanto extremamente propícia. O filósofo acabara de retornar à Alemanha Ocidental depois de um exílio de mais de uma década. Além disso, seu retorno coincidiu com a publicação da *Filosofia da Nova Música*. Assim, Adorno de certo modo incorporava essa continuidade com o modernismo musical oprimido pela política cultural nazista. Lembremos que Adorno escrevia crítica musical para revistas especializadas desde sua juventude, nos anos 1920, e que desde o primeiro momento defendeu o modernismo. Adorno foi também aluno de composição de Alban Berg em Viena entre 1924-5 e frequentou o círculo da Segunda Escola de Viena, além de ter continuado a escrever sobre música durante o exílio.

Em suas participações nos cursos, Adorno "proferiu análises de peças de diferentes estilos, de modo a diferenciar Schoenberg, Berg, Webern, Bartók e o jovem Stravinsky como exemplos de um estilo de composição coerente e radical, em contraste com o 'mal modernismo' representado pelo neoclassicismo (BORIO, 2006, p. 42-3). Assim, ele dava continuidade às análises da *Filosofia da Nova Música*, cujos dois temas principais - "a tendência histórica do material musical enquanto progresso, culminando no serialismo e no controle total dos parâmetros da música e o ataque ao neoclassicismo como regressão" - teriam, segundo Paddison (1993, p. 265), encontrado "um público receptivo entre a geração de jovens compositores e música que estavam emergindo nos primeiros anos do pós-guerra e que se centravam em Darmstadt". Para os jovens compositores, parecia que Adorno estava fornecendo uma legitimação filosófica do dodecafonismo e, por extensão, dos experimentos com o serialismo integral.

3.2 A crítica de Adorno às vanguardas da década de 1950

Em pouco tempo, porém, surgiram tensões entre Adorno e os jovens compositores serialistas. Isso se manifesta decisivamente no festival de Darmstadt de 1951. Nesse ano, Schoenberg havia sido convidado por Steinecke para ministrar o seminário de composição, e não pôde comparecer por conta de seu estado de saúde. Adorno então tomou seu lugar na organização do seminário, e se viu confrontado pelos primeiros experimentos do serialismo integral (SOCHA, 2015, p. 189). O compositor belga Karel Goeyvaerts apresentou, ao lado de

Karlheinz Stockhausen, sua *Sonata* (1951) para dois pianos, que chocou o filósofo. Trata-se de uma composição no estilo pontilhista (ou pontual) que surge nos festivais de Darmstadt (SOCHA, 2015, p. 203). Neste estilo não há linearidade, mas apenas eventos sonoros dispersos que se bastam em si mesmos. A memória musical torna-se inoperante, pois não se cria expectativas, sequências de desdobramentos, ou relação entre antecedentes e consequentes. Antes, a percepção é dirigida para os eventos isolados e para a textura geral resultante, sempre restrita ao instante. Depois que Goeyvaerts e Stockhausen tocaram a peça, Adorno pediu para que identificassem seu tema, apontassem para a presença de algum trabalho motivico. Ao que o compositor, para espanto do filósofo, começou a justificar os eventos musicais da peça como derivações automáticas da lógica serial, e não a partir de algo que ele reconheceria como uma lógica propriamente musical de desenvolvimento. A resposta de Adorno foi dizer que a peça ainda não havia sido composta (SOCHA, 2015, p. 191). Reencontramos aqui a crítica que o filósofo dirigia ao dodecafonismo, e em particular à noção de fetichismo da série, que entende que o sentido musical advém da pré-ordenação do material.

Do choque com peças como essa surgiu a primeira intervenção de Adorno no debate acerca das poéticas musicais de vanguarda de pós-Guerra. Trata-se da conferência 'Envelhecimento da Nova Música', apresentada em 1954 e publicada em 1955. Embora essa conferência não tenha sido apresentada em um festival de Darmstadt, ela tinha os frequentadores do festival como alvo e como público leitor privilegiado (WILLIAMS, 2008, p. 193). O tom da conferência é abertamente polêmico. Adorno afirma que a produção de vanguarda estaria abdicando do próprio conceito de Música Nova, de seu potencial crítico (ADORNO, 2002a, p. 183-4). Isso ocorre precisamente porque se perde a tensão entre construção e expressão que é constitutiva da Música Nova, em favor de uma abordagem tecnocrática. Assim, embora as composições dos jovens serialistas tenham afinidade com as obras da primeira geração da Música Nova por conta de seu material atonal e de sua recusa das convenções, os meios técnicos da composição são dissociados de fins expressivos. É nesse sentido que Adorno (2002a, p. 183) afirma que "[o]s sons permanecem os mesmos. Mas a ansiedade que deu forma às grandes obras fundadoras [da Música Nova] foi suprimida".

O progresso técnico da música se dissocia do progresso da liberdade do sujeito musical, que é o objetivo central da Música Nova (ADORNO, 2002a, p. 196). Com isso, a música de vanguarda se torna música estabilizada, conformista. O filósofo vislumbra uma situação na qual a vanguarda musical aceita seu isolamento social e, ao invés de confrontar a sociedade, passa a reivindicar os direitos de uma atividade especializada como outra qualquer

(ADORNO, 2002a, p. 185). A ideia da música como uma atividade de especialistas leva à retomada de uma questão que já havíamos visto da discussão sobre a técnica dodecafônica na *Filosofia da Nova Música*: a da inversão dialética da crítica da aparência e do ornamento. Esse ponto está presente em 'Envelhecimento da Nova Música' de modo ainda mais enfático: "Ao mimetizar a ciência, a arte que se quer ciência mostra-se objetivamente sem poder face à ordem racional da realidade, e esteticamente vazia; por mas rigorosamente organizada que seja, reduz-se a uma espécie de artesanato [*arts and crafts*]" (ADORNO, 2002a, p. 192-3). Parece-nos que a obra de arte técnica, que era apenas uma tendência da técnica dodecafônica, se realiza plenamente com o serialismo integral. A tentativa de superação do sujeito pela via da pseudo-morfose com a ciência, que substitui a lógica musical por uma caricatura da lógica matemática, não leva além do sujeito, mas aquém dele.

Essa intensificação do fetichismo da série (WILLIAMS, p. 194) ocorre devido ao abandono do princípio da expressão. Segundo Socha (2015, p. 228) em 'Envelhecimento da Nova Música' Adorno procura "evidenciar as aporias da racionalização integral e da deliberada aversão a toda espécie de intencionalidade expressiva". A interpretação estritamente formalista que os jovens compositores serialistas faziam do dodecafonismo, e em particular da obra tardia de Webern, os afasta das necessidades subjetivas que levaram Schoenberg ao dodecafonismo. Haveria no serialismo integral uma recusa de qualquer elemento estranho à lógica formal imanente das obras, de qualquer tensão entre a obra e seu exterior. Em outras palavras, o abandono da expressão teria levado a um formalismo estéril. Segundo Adorno (2002a, p. 191), "[n]ão é a expressão em si que deve ser exorcizada da música, como um demônio maligno - do contrário não restaria nada senão formas sonoras em movimento -, mas sim o elemento de transfiguração, o momento ideológico da expressão, que se desgastou".

Em suma, podemos entender a crítica de Adorno aos jovens compositores de Darmstadt como um aprofundamento da crítica ao dodecafonismo na *Filosofia da Nova Música*. A diferença reside no fato de que nas obras dodecafônicas o princípio da expressão atuaria como uma contratendência. Com o abandono da expressão, que ainda estava presente mesmo nas últimas obras de Webern, os serialistas realizam plenamente o ideal da obra de arte técnica.

A relação entre a crítica ao dodecafonismo dos anos 1920 e a crítica ao serialismo dos anos 1950 torna-se mais clara em outros textos do período. Em 'Dificuldades' (1966), o filósofo critica o serialismo a partir da ideia de que ele seria um mecanismo de alívio

subjetivo. Essa noção de alívio subjetivo, porém, não teriam surgido com o serialismo. Segundo Adorno:

Se se examina o desenvolvimento da música como um todo desde, digamos, 1920, a partir da perspectiva que delineei aqui, os desenvolvimentos que devem ser levados a sério são quase exclusivamente esforços para elaborar, a partir da forma da objetividade musical, isto é, a partir do material, do idioma e da técnica, métodos de proceder que aliviam [*entlasten*] o sujeito, que não tem mais confiança em si isoladamente, porque está curvado e esmagado por todas estas dificuldades (ADORNO, 2002a, p. 654).

Sendo assim, o dodecafonismo pode ser entendido como o primeiro mecanismo de alívio subjetivo (ADORNO, 2002a, p. 655)¹². Parece-nos que podemos entender o alívio subjetivo no dodecafonismo a partir da ideia da mudança qualitativa no sujeito musical que ocorreria na passagem do expressionismo para o dodecafonismo. Como vimos no capítulo 2, com a técnica dodecafônica as interdições das convenções tonais passam a ser realizadas por um sistema alheio à experiência subjetiva, e não pela atividade contínua do ouvido composicional. Essa passagem da crítica em ato das tendências imanentes do material para a sistematização das interdições faz com que o dodecafonismo se volte contra a liberdade do sujeito musical. O sujeito "se subordina" a essas regras sistematizadas "em busca de proteção e segurança, sem esperanças de ser capaz de cumprir a música por conta própria" (ADORNO, 2006, p. 55). Assim, o controle técnico sobre o material se inverte em domínio do próprio sujeito por uma racionalidade técnica. Diante da ausência de referências estáveis que o sujeito musical encontra na luta com o material atonal, a técnica dodecafônica aparece como um amparo. Ela visava "prestar auxílio ao ouvido em sua errância solitária por aquele 'novo mar de sonoridades'"; porém, como vimos, ela acaba se reificando e fornecendo uma nova 'segurança' através de uma "crença afirmativa e dogmática" (ADORNO, 2018, p. 355). Troca-se a naturalização do sistema tonal pela segunda natureza da racionalidade dodecafônica.

3.3 Decisão e automatismo em *Structures Ia* e *Music of Changes*

Entre 1950 e 1952, Boulez havia composto duas peças no estilo pontilhista, *Polyphonie X* e *Structures Ia*, e *Deux Études*, peça eletrônica realizada no estúdio de Pierre

¹² A ideia de alívio subjetivo é bastante próxima da ideia de envelhecimento da Nova Música. Adorno (2002a, p. 181-2) afirma que o risco do envelhecimento da Nova Música estava presente desde a década de 1920, mas se intensifica na década de 1950.

Schaeffer. Ele estava, portanto, intensamente envolvido em um projeto de renovação da linguagem musical através da conjunção entre técnica serial e meios eletrônicos. Além disso, nesse período Boulez (2008, p. 247) procura generalizar o princípio serial, criticando Schoenberg por ter serializado somente as alturas e tomando Webern como modelo. Parece-nos que as críticas que Adorno dirige a Boulez em 'Envelhecimento da Nova Música' se referem especificamente a esse curto período.

No período imediatamente posterior ao da experimentação com o serialismo integral e de defesa da generalização do princípio serial, porém, a advertência quanto aos riscos de atrofia do sentido musical torna-se constante. Em textos como 'Pesquisas Atuais' (1954) e '*...Après et au loin*' (1954), ele adverte para o fato de que "composição e organização não podem ser confundidas, sob pena de inanição maníaca", além de apontar para o caráter monótono das obras pontilhistas (BOULEZ, 2008, p. 32-33). Parece-nos, inclusive, que ele adota um conceito de Adorno, quando passa a condenar o fetichismo do número (BOULEZ, 2008, p. 44; p. 174-75; 1986, p. 73).

Outro ponto importante de aproximação entre as posições de Adorno e Boulez é a conferência *Nécessité d'une Orientation Esthétique*, apresenta pelo compositor em Darmstadt em 1960 e publicada em um *Festschrift* dedicado ao filósofo por ocasião de seus 60 anos. Nesse texto, Boulez procura superar a alergia à reflexão filosófica que caracteriza sua geração. Ele passa a defender, como corretivo aos exageros pseudocientíficos de certo serialismo, uma aliança entre técnica e reflexão estética (BOULEZ, 1986, p. 66). Para Adorno:

[Boulez] está longe de vislumbrar uma estética normativa de tipo tradicional, mas vê, antes, a necessidade de uma teoria histórico-filosófica da arte. O que ele quer dizer com 'orientation esthétique' poderia ser melhor traduzido como a auto-consciência crítica do artista. [...] Tais reflexões respondem ao fatal envelhecimento do moderno como resultado da ausência de tensão da obra de arte totalmente técnica (ADORNO, 2002b, p. 342).

Portanto, quando Adorno afirma na conferência 'Envelhecimento da Nova Música' afirma que "[Boulez] e seus discípulos aspiram a se livrar de toda a 'liberdade composicional', entendida como puro capricho, junto de qualquer vestígio do idioma musical tradicional", e que ao proceder assim o próprio sentido musical era sacrificado, pois "todo impulso subjetivo em música é ao mesmo tempo um impulso da linguagem musical" (ADORNO, 2002a, p. 187), devemos circunscrever tal crítica às obras realizadas entre 1950-54.

Além disso, veremos como mesmo uma peça como *Structures Ia* revela-se mais do um experimento de pseudomorfose entre música e ciência. Em sua análise publicada na revista *Die Reihe* de 1957, Ligeti (1960, p. 36) argumenta que há nesta peça um jogo entre momentos de puro automatismo, momentos de escolha composicional e momentos mistos, nos quais escolhe-se a partir das opções oferecidas pela lógica serial. O resultado é uma beleza baseada na pura estrutura, que se livra mesmo do resquício de expressão que permanecia nas últimas obras de Webern (LIGETI, 1960, p. 62).

A peça de Boulez se baseia em *Modes de Valeurs et d'Intensités* (1949), o segundo dos *Quatre Études de Rythme* de seu ex-professor de composição Olivier Messiaen, de que toma emprestadas as séries de alturas, durações, modos de ataque e dinâmicas, todas com 12 elementos (LIGETI, 1960, p. 38-9). Ligeti critica o modo como a generalização do princípio serial é realizada neste caso, apontando tanto para a arbitrariedade do número 12 para as séries que não a de alturas como para incoerências geradas pelo cruzamento de séries diferentes. Ele nota, nesse sentido, que os parâmetros sonoros se comportam de modo diferente e se influenciam mutuamente, de modo que a almejada unidade estrutural não surgiria da aplicação das mesmas operações às diferentes séries (LIGETI, 1960, p. 42). Um exemplo dessa incoerência são as "combinações contraditórias" no cruzamento entre as dinâmicas e os modos de ataque.

Ao mesmo tempo em que critica a arbitrariedade do automatismo da peça, porém, Ligeti aponta para pontos em que Boulez realiza escolhas composicionais. Cada seção da peça apresenta um determinado número de formas da série simultaneamente, cada uma tocada com uma dinâmica e um modo de ataque diferente. Sendo assim, Boulez pode manejar a disposição das notas no registro de modo a criar interesse para a escuta, gerando repetições de notas com variações na dinâmica e no modo de ataque. Segundo Ligeti (1960, p. 60), "as repetições de notas atuam em um ponto como um eco (*fff* - *quasi p*), e em outro como um 'pré-eco' da nota que de fato entra mais tarde (*quasi p* - *ffff*). Isso enriquece a estrutura através do efeito estereométrico de proximidade e distância".

Se examinarmos a primeira seção da peça, veremos que no que tange à escolha composicional da disposição no registro, Boulez opta por abarcar uma tessitura ampla, o que evita a escuta de uma linha melódica e favorece a percepção pontilhista. Também é possível verificar que, das doze notas do total cromático, sete aparecem na mesma oitava em ambas as vozes. A proximidade das notas repetidas depende do mecanismo automática das séries de altura e de duração; a decisão de escrevê-las na mesma oitava, porém, cabe ao compositor.



Figura 5 - *Structures Ia* de Boulez, cc. 1-7.

Como podemos ver, mesmo *Structures Ia* não é tão mecânica como poderíamos crer a partir da leitura de 'Envelhecimento da Nova Música'. Ademais, como vimos, o próprio compositor se afastou do automatismo próprio a esses primeiros anos de experimentação com o serialismo integral. Gostaríamos de insistir, ainda assim, no fato de que a crítica de Adorno é pertinente enquanto identificação de uma tendência geral da música do período¹³. Para corroborar essa tese, parece-nos interessante mostrar que as críticas do filósofo se aplicavam

¹³ A interpretação de Ligeti (apud SOCHA, 2015, p. 304) parece ir nesse sentido: "se em 1954 a crítica de Adorno [em 'Envelhecimento da Nova Música'] só era válida com restrições, ela se tornou acertada em seu prognóstico para a evolução nos anos seguintes, para a situação em torno de 1960".

tanto ao serialismo integral de Boulez como a seu antípoda, a música aleatória de John Cage - os dois extremos da vanguarda do pós-Guerra. Para Adorno, a determinação total e a indeterminação se aproximam em seus objetivos de anulação do sujeito expressivo. No contexto dos anos 1950, portanto, teríamos, por um lado, a imposição heterônoma da série, e por outro, a imposição heterônoma do acaso (ADORNO, 2002, p. 658).

Podemos ver em *Music of Changes* (1951) de Cage um esforço análogo ao de Boulez de anulação do sujeito composicional. Para obter essa anulação Cage se vale, por um lado, de uma técnica de estruturação da obra a partir das durações e, por outro, de tabelas que determinam ao acaso a sequência dos eventos musicais. A adoção da técnica de estruturação da obra a partir das durações remonta às peças para percussão da década de 1930, e à preocupação com a integração estrutural de ruídos e silêncios. Segundo Cage (1961, p. 19), "[e]m contraste com uma estruturada baseada no aspecto das frequências do som - isto é, a tonalidade -, essa estrutura rítmica é hospitaleira para sons não-musicais, ruídos [...]". Basicamente, o que Cage faz é criar uma sequência numérica, formada por números inteiros e frações, que determinará a forma da peça a nível global, assim como as relações no nível das seções individuais¹⁴. No caso de *Music of Changes*, a sequência numérica escolhida por Cage é {3; 5; 6 e 3/4; 6 e 3/4; 5; 3 e 1/8} (PRICHETT, 1996, p. 83).

Esse modo de estruturar ritmicamente a composição é condizente com o objetivo de Cage que, segundo Prichett, (1996, p. 74) "não é construir uma continuidade expressiva, mas simplesmente compor sons individuais e deixá-los encontrar sua própria expressividade dentro de uma tela branca de tempo vazio". A estruturação simplesmente determina o espaço em que os eventos podem ocorrer, mas é determinada de antemão a partir de uma sequência numérica, e permanece indiferente aos eventos. Temos, portanto, uma grande carga de trabalho pré-composicional. A estrutura não resulta de decisões feitas em contato com o material, mas é determinada de antemão.

Uma vez construída a "tela branca de tempo vazio", Cage precisa determinar o que ocupará esse espaço, e qual será a lógica da sucessão dos eventos. Para isso, o compositor elaborou tabelas que determinam qual evento será tocado¹⁵; com qual configuração rítmica; e

¹⁴ É a essa técnica que Boulez se refere em sua palestra de 1949, quando afirma que Cage "chegou à conclusão de que para fazer suas construções, precisava de uma ideia puramente formal, impessoal: a ideia de relações numéricas" (BOULEZ & CAGE, 1993, p. 31). Torna-se claro aqui que o abandono da expressão era um projeto comum a ambos.

¹⁵ Os eventos em questão são tanto silêncios como notas isoladas, acordes e figuras com arpejos e trilos. Cage explora ainda sonoridades não-convencionais, indo como a produção de sons tocando diretamente nas cordas do piano, tocando com as cordas abafadas com os dedos, ou percutindo o tampo do instrumento (PRICHETT, 1996, p. 79).

com que dinâmica (PRICHETT, 1996, p. 79). A partir daí, Cage usava o *I Ching* para escolher os elementos das tabelas. Essa lógica de parametrização é semelhante àquela que vemos no serialismo. Não por acaso, em carta a Cage de outubro de 1952, Boulez escreve: "Obrigado pela *Music of Changes*. Gostei *muito* da peça, e fiquei grato por tê-la. [...] É certamente minha peça favorita dentre todas que você já fez" (BOULEZ & CAGE, 1993, p. 133). É patente, assim, a semelhança nos projetos estéticos de figuras tão diferentes como Cage e Boulez - o que, na nossa opinião, endossa o diagnóstico de época de Adorno.

CONCLUSÃO

Parece-nos que ao longo deste trabalho foi possível acompanhar a relação ao mesmo tempo problemática e necessária existente entre o princípio da expressão e a Nova Música. Essa relação se mostra de modos diferentes nos diversos momentos que abordamos. No expressionismo da década de 1910, que pode ser considerado um dos movimentos fundadores da Nova Música, vemos que há uma mudança na função da expressão musical (ADORNO, 2006, p. 35). Ao invés de se dar como aparência de paixões, isto é, como a submissão de impulsos expressivos particulares a um sistema universal de significação dos eventos musicais, a expressão passa a ser o meio pelo qual se afirma a impossibilidade de se reconciliar particularidade e universalidade. O sujeito musical expressionista pretende exprimir em música um sofrimento humano real, e rejeita a mediação pela forma e a estilização. Aqui, a expressão pura e documental procura romper com os tabus da forma.

No entanto, como vimos, a recusa das convenções forma, ela mesma, pela via da negação, novas convenções. De modo que a revolta expressionista contra a estilização, contraditoriamente, resulta em um estilo. Como pudemos ver na análise de *Erwartung* Op. 17, nas obras expressionistas, o meio privilegiado de articulação formal é o contraste. As seções se sucedem umas às outras como manchas musicais, sem que haja uma coerência motívica, ou ideias musicais sendo trabalhadas ao longo do tempo (ADORNO, 2006, p. 37). Assim, a música centrada na ilusão do indivíduo absoluto acaba por aniquilar o princípio técnico do desenvolvimento, que é precisamente o meio pelo qual "a organização musical passa para a subjetividade autônoma" (ADORNO, 2006, p. 46).

A retomada das formas tonais que ocorre nos anos 1920 com a introdução da técnica dodecafônica visava dar conta dessa questão. Ainda que de modo contraditório, por meio de certo retorno à ordem, tratava-se de recriar as formas tonais a partir do trabalho composicional concreto. A recriação de formas clássicas sem recurso à hierarquia das regiões tonais e aos clichês de articulação formal próprios do tonalismo, que vemos em obras dodecafônicas como o 'Prelúdio' da *Suíte para Piano* Op. 25, cumpre uma função crítica. Trata-se de demonstrar que as formas no contexto do dodecafonismo não advém de um esquema harmônico heterônimo e ancorado nos princípios supostamente naturais do tonalismo, mas sim do trabalho composicional concreto realizado pelo sujeito (BAGGIO, 2015, p. 167). Ou seja, temos aqui um esforço de desmistificação e desvelamento do caráter histórico e subjetivamente mediado do material musical.

Ao mesmo tempo, porém, a analogia entre dodecafonismo e tonalismo apontava para algo inquietante: a ausência de um sistema estável tornava a composição mais difícil. Diante das exigências da composição livre, a técnica dodecafônica tendeu a atuar como um mecanismo de alívio subjetivo (ADORNO, 2002a, p. 655). Se no atonalismo livre o sujeito musical precisava criticar em ato as tendências tonais inscritas no material, por meio do embate sensível com o material, no dodecafonismo as restrições às convenções são sistematizadas, e passam a confrontar o sujeito musical como algo externo. Ao mesmo tempo em que se liberta da heteronomia das convenções, o sujeito musical passa a ser ele mesmo dominado pela racionalidade abstrata e auto-imposta da técnica dodecafônica. A partir daí, como vimos, ocorrem diversas inversões dialéticas, que marcam um impasse no progresso da liberdade do sujeito musical: da crítica da aparência e do ornamento, passamos à obra de arte técnica como pura aparência, como máquina ornamental; da retomada do princípio técnico do desenvolvimento, passamos para uma absolutização deste princípio, que acaba por resultar no caráter estático das obras; da integração total, passamos à atomização dos sons.

Na década de 1950, com o advento do serialismo integral e da música aleatória, todas essas tendências se agravaram. O princípio da expressão, que mesmo no dodecafonismo atuava como contratendência à irracionalidade da obra de arte técnica, é explicitamente abandonado. Os mecanismos de alívio subjetivo, que enfatizam o trabalho pré-composicional e pretendem derivar a forma diretamente da organização prévia do material, tornam-se o centro das estratégias composicionais. Se *Music of Changes* e *Structures Ia* são, por um lado, obras opostas, na medida em que uma se baseia na indeterminação, e outra na determinação total, ambas se encontram na busca pela impessoalidade.

Nas críticas de Adorno a essas correntes composicionais do pós-Guerra, vemos reafirmados alguns traços de sua filosofia da música que nos parecem fundamentais, como a noção de que a verdadeira objetividade estética é necessariamente mediada pelo sujeito (ADORNO, 2002a, p. 121). Essa noção já estava presente na *Filosofia da Nova Música*. Parece-nos pertinente concluir mostrando como, neste livro, a saída para os impasses da Nova Música já estava formulada. Segundo o filósofo,

[...] se quiser ter esperanças de sobreviver ao inverno, a música deve emancipar-se também da técnica dodecafônica. Essa emancipação, no entanto, não deve ser alcançada mediante um retorno à irracionalidade que precedeu o dodecafonismo e que agora é frustrado a cada momento pelos postulados da composição exata que o próprio dodecafonismo cultivou. Ao invés disso, ela seria alcançada através da

absorção da técnica dodecafônica pela composição livre e de suas regras pelo ouvido crítico (ADORNO, 2006, p. 89).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, T. W. **Essays on Music**. Trad. Susan H. Gillespie. Los Angeles: University of California Press, 2002a.

_____. **Quasi una Fantasia**. Trad. Eduardo Socha. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

_____. **Philosophy of New Music**. Trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

_____. **Aesthetic Theory**. Trad. Robert Hullot-Kentor. Nova Iorque: Continuum, 2002b.

ALMEIDA, Jorge de. **Crítica dialética em Theodor Adorno**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BAGGIO, Igor. **A Dialética da Composição Musical em Adorno**. 2015. 385 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BOSS, Jack. **Schoenberg's Twelve-Tone Music: Symmetry and the Musical Idea**. Cambridge: The Cambridge University Press, 2014.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de Aprendiz**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Orientations**. Trans. Martin Cooper. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

BOULEZ, Pierre & CAGE, John. **The Boulez-Cage Correspondence**. Org. Jean-Jaques Nattiez. Trad. Robert Samuels. Cambridge: The Cambridge University Press, 1993.

CAGE, John. **Silence**. 1. ed. Middletown: Wesleyand University Press, 1961.

DAHLHAUS, Carl. **Schoenberg and the New Music**. Trad. Derrick Puffett; Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

FREITAS, Philippe Curimbaba. **Antinomia e expressão: Adorno ante o sismógrafo de**

Erwartung Op. 17 de Schoenberg. 2012. 152 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.

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

LEIBOWITZ, René. **Schoenberg.** Trad. Hélio Ziskind. São Paulo: Perspectiva, 1981.

LIGETI, György. Pierre Boulez: decision and automatism in Structures Ia. In: **Die Reihe #4 - Young Composers** (eng. edition). Pennsylvania: Theodore Presser, 1960, v. 4.

LEPPERT, Richard. Commentary. In: ADORNO, T. W. **Essays on Music.** Trad. Susan H. Gillespie. Los Angeles: University of California Press, 2002.

PADDISON, Max. **Adorno's Aesthetics of Music.** 1aed. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

PRICHETT, James. **The Music of John Cage.** Cambridge: The Cambridge University press, 1996.

ROSEN, Charles. **Arnold Schoenberg.** Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

_____. **The Romantic Generation.** Massachusetts: The Harvard University Press, 1998.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and Idea.** Nova Iorque: Philosophical Library, 1950.

SOCHA, Eduardo. **Tempo musical em Theodor W. Adorno.** 2015. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

WAIZBORT, Leopoldo. Introdução. In: WEBER, Max. **Fundamentos racionais e sociológicos da música.** Trad. Leopoldo Waizbort. São Paulo: Edusp, 1995.

WEBER, Max. **Fundamentos racionais e sociológicos da música.** Trad. Leopoldo Waizbort. São Paulo: Edusp, 1995.

NOTAS SOBRE AS COMPOSIÇÕES

Outburst (2014)

Saxofone Contralto: Allison Balcetis

Registro em vídeo: Gustavo Lopes

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=MN7GRt7W95Y>

Outburst foi escrita em 2014 para a saxofonista canadense Allison Balcettis, por ocasião do primeiro Curto-Circuito Internacional de Saxofone. O evento foi organizado por André Ribeiro, Manuel Falleiros e pela própria Allison, e reuniu alguns alunos de composição do CMU em workshops e grupos de trabalho, que contaram também com a participação dos compositores André Mestre e Rodrigo Bussad. A peça é um tanto eclética: explora algumas técnicas estendidas e usa microtons, além de insistir em alguns preciosismos, como as mudanças de *tempi* e o controle do quão "aerado" deve ser o som em cada trecho; ao mesmo tempo, se vale de passagens improvisadas - ainda que regradas por *boxes* que determinam desde a dinâmica até a tessitura, estabelecem uma proporção entre notas normais e notas em *slap-tongue*, etc.

Duo com Tape (2016)

Contrabaixo: Miguel Antar

Trombone: Gabriel Trettel

Vozes/Tape: Paulo Sampaio, Nina Lins

Registro em vídeo: Lúcia Esteves, Lorena Duarte

Link: https://www.youtube.com/watch?v=zmZJ1M_gYho

A peça *Duo com Tape* foi composta em 2016 para um concerto da Camerata Profana - orquestra de câmara formada por alunos do CMU, da qual participei - no SESC Vila Mariana. Como o concerto era parte de uma série sobre Música Absoluta, fiz um *tape* com trechos do livro *Vom Musikalisch-Schönen*, de Eduard Hanslick, lidos em alemão mas com algumas palavras - como não, unicamente, específico, limite - traduzidas para o português ou inseridas em meio ao texto original, ao lado de explorações fonéticas a partir da expressão 'formas sonoras em movimento'. Nas partes escritas explorei algumas "operações de acaso" inspiradas em John Cage e, para as demais, segui a linha do "improviso ensaiado" e combinado oralmente - procedimento que

fazia parte da rotina da orquestra. Há ainda um elemento cênico, dado que, à guisa de trocadilho com a frase de Hanslick, em um determinado momento da peça os músicos fazem 'formas' com seus instrumentos.

Trio com Triângulos (2016)

Piano: Mariana Carvalho

Viola: Verônica Rosa

Flauta: Tahyná Oliveira

Registro em vídeo: Lúcia Esteves, Lorena Duarte

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=CTMaf8473Xs>

O *Trio* foi composto para a mesma ocasião que o *Duo*, e atesta um interesse pela obra de Morton Feldman, de cuja série *Durations* tirei a ideia de uma escrita que deixa a duração indeterminada e flexibiliza a sincronia entre as partes instrumentais. Na minha peça, os eventos tocados pelos diferentes instrumentos podem ficar com até cinco compassos de defasagem. Além do trio de instrumentistas no palco, havia seis músicos com triângulos, espalhados ao redor do público. Foi combinado oralmente quantas vezes os triângulos poderiam ser tocados a cada trecho, e de que modo (utilizamos chaves de fenda para tocá-los, o que resultava em uma variedade de modos de ataque).

Nem Aquilo (2017)

Clarinete: Luis Afonso Montanha

Violino: Thayara Siqueira

Registro em vídeo: Lúcia Esteves

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=FzIgT8Fw4Y4>

Nem Aquilo foi escrita para o concerto Painel Sonoro do segundo semestre de 2017, como parte da disciplina de Laboratório de Criação e Interpretação de Música Contemporânea. A composição emprega novamente uma notação relativamente indeterminada quanto às durações, mas coloca a dessincronia entre as partes dentro de limites estabelecidos por um cronômetro. Procurei trabalhar com repetições que soassem obsessivas, e reforcei a ideia de uma tentativa frustrada de expressividade por meio de indicações de expressão como 'tentando cantarolar', 'mecânico', ou 'fragmentado'.

Notas

- As indicações '*air %*' determinam a quantidade de ar excedente que deve haver na produção do som, indo do som quase totalmente limpo (*air 10%*) até o som quase totalmente 'aerado', em que não se escuta as alturas com clareza (*air 90%*).
- As notas quadradas devem ser tocadas em *slap-tongue*.
- Os pentagramas auxiliares indicam sons vocais que devem ser produzidos. Estes podem ser de altura determinada ou não - nesse caso, as notas são marcadas com um 'x'.
- As linhas que ligam hastes sem notas (páginas 6 e 7) indicam *glissandi* em alturas aproximadas.
- As notas circulares (na página 9) indicam fluxos de ar que sugerem três alturas diferentes - grave, médio e agudo - mas que não produzem alturas.
- Os *boxes* contêm material para improvisação (tessitura, dinâmica, quantidade de ar, figuras rítmicas, proporção entre notas normais e notas em *slap-tongue*, notas longas em *flutter-tongue*).

outburst

(2014)

for alto saxophone

1

paulo sampaio
(*1995)

aprox. 6 minutes

T1° serenely, legato (at first)

♩=120



♩=160



♩=180



♩=140

13

mf

cresc.

air 30% -----

♩=200

17

f

air 10% -----

singing [M]

[M - Ah]

♩=160 ♩=180 ♩=120

20

f *mp* *ff*

gliss

[Ah]

[Argh!]

(♩=120) ♩=140 ♩=200 ♩=120 ♩=180 ♩=140 3

22

mf *p* *f* *mp* *ff* *mp* *f* *p* *mf* *p* *ff*

(♩=140) ♩=200 ♩=160

24

f *mp* *f* *mp*

T²° agitated (gradually calming down) 15"

f air 10%

range figures techniques

50% 50%

f air 10%

26

10"

f air 10%

range figures techniques pauses

70% 30% 1"

mf air 30%

10"

f air 10%

range figures techniques pauses

90% 10% 1" 2"

mf air 30%

28

15"

f air 10%

range figures techniques pauses vocal sounds

1" 2" [Shh] [M]

mp air 50%

10"

(closing range around B)

air 50% -----> 70% -----> 90%

p ----- *mf*

5" 5"

singing [M] [M-Ah] gliss.

5

♩=120

30

[Aah] (breathing in)

p

T3° agitated (towards outburst and then claming down)

10"

31

(opening range around F)

air 70% -----> 50% -----> 30%

f ----- *mf*

5" 5"

singing [M] [M-Ah] [Argh!] gliss.

10"

f air 10%

range figures techniques pauses

70% 30% 1"

mf air 30%

outburst!

33 $10''$ $\text{♩} = 140$ 15^{ma}

f air 10%

range figures techniques 50% 50%

f air 10%

[K!]

sffz throughout

35 [Urgh!] [Tk!] [Ah!] [K!] [Argh!]

37 [Ga!] [Tk!] [Urgh!] [Ah!]

39 [K!] [Argh!]

$\text{♩} = 180$ $\text{♩} = 160$ $\text{♩} = 200$

ff *f* *ff mp* *ff mf*

7

41

♩=200 ♩=120 ♩=140 ♩=200 ♩=160 ♩=140

mf *p* *f* *p* *ff* *mp* *f* *p* *mf* *p* *ff* *p*

43

♩=140 ♩=120 ♩=100 ♩=80

mp *f* *mp* *mf* *f* *mp* *mp*

(♩) (♩) (♩) (♩)

air 30% -----> 50% -----> 70% -----> 50% -----> 70%

9

T4° serenely (always)

44

♩=60 ♩=80 ♩=60 ♩=80

pp throughout

air 90% -----

48

♩=60 ♩=80 ♩=60 ♩=80 ♩=60

pp throughout

air 90% -----

DUO COM TAPE

Paulo Sampaio (2016)

O texto, que deve ser pré-gravado, é formado por passagens de *Vom Musikalisch-Schönen* de Eduard Hanslick. Cada parte deve ser lida em 1 minuto, e deve haver um intervalo de 10 segundos entre elas.

A

Das Musikalisch-Schöne. Wir sind bisher negativ **NÃO** zu Werke gegangen und haben lediglich **UNICAMENTE** die irrige **NENHUM** Voraussetzung abzuwehren gesucht, daß das Schöne der Musik in dem Darstellen **NUNCA** von Gefühlen bestehen könne. Es ist ein **LIMITE** spezifisch Musikalisches. Darunter verstehen wir ein Schönes, das unabhängig **NENHUM** und unbedürftig **NUNCA** eines von außen her kommenden Inhalts, einzig **UNICAMENTE** in den Tönen und ihrer künstlerischen **NÃO** Verbindung liegt. Das Urelement **UNICAMENTE** der Musik ist Wohllaut, ihr Wesen Rhythmus. Rhythmus im Großen, als die **NÃO** Übereinstimmung eines symmetrischen Baues.

B

FFFF... OOOO... RRRR... MMMM... AAAA... SSSS...
SSSS... OOOO... NNNN... OOOO... RRRR... AAAA... SSSS...
EEEE... MMMM...
MMMM... OOOO... VVVV... IIII... MMMM... EEEE... NNNN... TTTT... OOOO...

C

Fragt es sich **NENHUM**, was mit diesem Tonmaterial **NÃO** ausgedrückt werden soll, so lautet die **LIMITES** Antwort: Musikalische Ideen. Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische **NÃO** Idee aber ist bereits selbständiges Schöne, ist **UNICAMENTE** Selbstzweck und keineswegs **NUNCA** erst wieder Mittel oder Material der **ESPECÍFICO** Darstellung von Gefühlen und Gedanken. Der Inhalt **NENHUM** der Musik sind tönend bewegte Formen. Dies ist, was in freien Formen vor unser geistiges Anschauen tritt und **LIMITES** als schön gefällt. Wo es sich um **NUNCA** Spezifisch-Musikalisches handelt, die **ESPECÍFICO** Analogien mit der Sprache jede Anwendung **NÃO** verlieren.

D

FormasFormasFormasFormas
FormasSoFormasSoFormasSoFormasSo
FormasSonoFormasSonoFormasSonoFormasSono
FormasSonorasFormasSonorasFormasSonorasFormasSonoras
FormasSonorasEmFormasSonorasEmFormasSonorasEmFormasSonorasEm
FormasSonorasEmMoFormasSonorasEmMoFormasSonorasEmMo
FormasSonorasEmMoviFormasSonorasEmMoviFormasSonorasEmMovi
FormasSonorasEmMovimenFormasSonorasEmMovimenFormasSonorasEmMovimen
FormasSonorasEmMovimentoFormasSonorasEmMovimentoFormasSonorasEmMovimento

Duo com Tape

trombone

Paulo Sampaio (2016)

A $\text{♩} = 60$
(I-V-VII-I...)

mf *gliss.* *gliss.* *gliss.*

(I-V-VII-V...)

(I-IV-VII-IV...)

tocar junto com cb quando o áudio silenciar

p *ff*

B Improviso (dinâmica *p*, percutindo a campana com um objeto metálico).

tocar junto com o cb quando o áudio silenciar

p *ff*

C Criar 3 'formas' junto com o contrabaixo.

tocar junto com o cb quando o áudio silenciar

p *ff*

D Improviso (dinâmica *f*, flutter-tongue, glissandi).

tocar junto com o cb quando o áudio silenciar

p *ff*

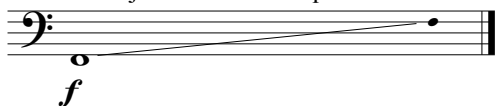
Duo com Tape

contrabaixo

Paulo Sampaio (2016)

A Improviso (dinâmica *mp*, pizz., percutindo as cordas)

tocar junto com o tbn quando o áudio silenciar



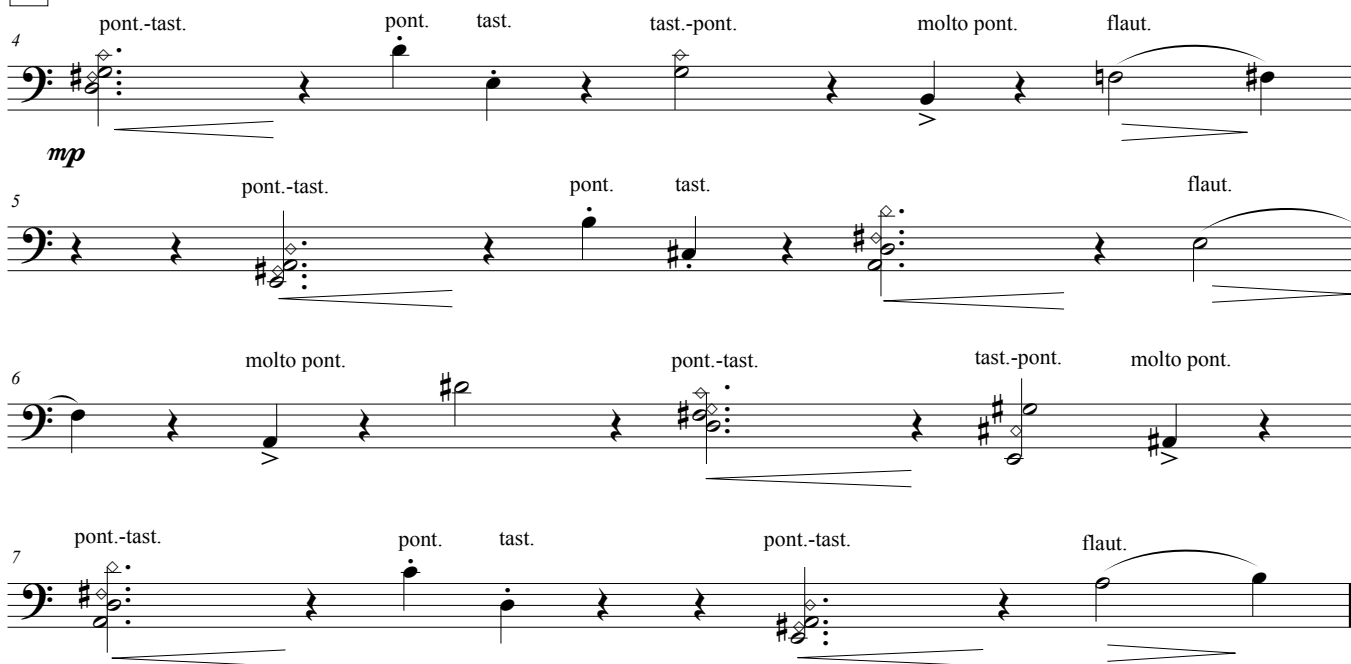
B $\text{♩} = 60$

4 pont.-tast. pont. tast. tast.-pont. molto pont. flaut.

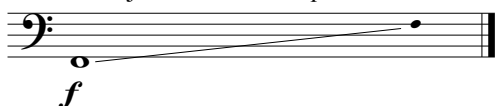
5 pont.-tast. pont. tast. flaut.

6 molto pont. pont.-tast. tast.-pont. molto pont.

7 pont.-tast. pont. tast. pont.-tast. flaut.

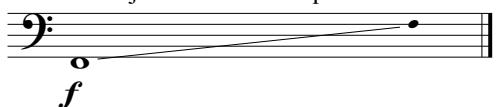


8 tocar junto com o tbn quando o áudio silenciar



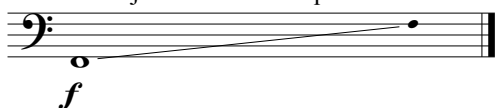
C Criar 3 'formas' junto com o trombone.

11 tocar junto com o tbn quando o áudio silenciar



D Improviso (dinâmica *f*, c/ palito entre as cordas, usando o arco)

14 tocar junto com o tbn quando o áudio silenciar



Handwritten musical score for "The Rose Tree" featuring a piano and a cello. The score is written on ten staves. The piano part is on the left, and the cello part is on the right. The music is in G major and 3/4 time. The piano part includes dynamics like *p*, *pp*, and *ppp*, and articulation like staccato and accents. The cello part includes dynamics like *p* and *pp*, and articulation like staccato and accents. The score is marked with a "B" in a box at the beginning of the piano part.

Handwritten musical score for the first system. The score consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a *p* (piano) dynamic marking. The second staff has a *pizz* (pizzicato) marking and an *arco* (arco) marking. The third staff includes a *mf* (mezzo-forte) marking and a *pizz* marking. The fourth staff has a *mf* marking and a *pizz* marking. The fifth staff features a *mf* marking and a *pizz* marking. The system concludes with a *stac* (staccato) marking and a *ped.* (pedal) marking.

[C]

Handwritten musical score for the second system. The score continues from the first system. The first staff has a *pp* (pianissimo) marking and a *pizz* marking. The second staff has a *pp* marking and a *pizz* marking. The third staff has a *pp* marking and a *pizz* marking. The fourth staff has a *pp* marking and a *pizz* marking. The fifth staff has a *pp* marking and a *pizz* marking. The system concludes with a *stac* (staccato) marking and a *ped.* (pedal) marking.

Handwritten musical score on the left page, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings.

Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *UNA CORDE* (one string).

Performance instructions include *Pod.* (Pédale) and *TRE CORDE* (three strings).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Handwritten musical score on the right page, continuing the composition with multiple staves.

Dynamic markings include *UNA CORDE* (one string).

Performance instructions include *Pod.* (Pédale) and *TRE CORDE* (three strings).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Handwritten musical score for a piece titled "TRE CORDE" (Three Strings) and "UNA CORDE" (One String). The score is written on five staves. The first staff is labeled "TRE CORDE" and the second staff is labeled "UNA CORDE". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The score is written in a single system, with the two parts (TRE CORDE and UNA CORDE) playing together. The notation is somewhat simplified, focusing on pitch and rhythm rather than complex harmonic structure. The piece appears to be a short, possibly improvisatory, study or exercise for string instruments.

A handwritten musical score on a single page, featuring two systems of staves. The first system is labeled 'UNA CORDE' and the second 'TRE CORDE'. Each system consists of five staves. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The paper is aged and shows some staining. The handwriting is in dark ink, and the overall style is that of a personal or working manuscript.

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Staff 1 (top): Includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a melodic line with notes and rests, and a bass line with notes and rests. A bracket groups the first two staves.

Staff 2: Continues the melodic line from Staff 1. It includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). A bracket groups the last two staves.

Staff 3: Continues the melodic line from Staff 2. It includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). A bracket groups the last two staves.

Staff 4: Continues the melodic line from Staff 3. It includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). A bracket groups the last two staves.

Staff 5 (bottom): Continues the melodic line from Staff 4. It includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). A bracket groups the last two staves.

Dynamic markings and other annotations include:

- pp** (pianissimo) on the first staff.
- f** (forte) on the second staff.
- UNA CORDA** (one string) on the third staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the fourth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the fifth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the sixth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the seventh staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the eighth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the ninth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the tenth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the eleventh staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the twelfth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the thirteenth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the fourteenth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the fifteenth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the sixteenth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the seventeenth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the eighteenth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the nineteenth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the twentieth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the twenty-first staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the twenty-second staff.
- UNA CORDA** (one string) on the twenty-third staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the twenty-fourth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the twenty-fifth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the twenty-sixth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the twenty-seventh staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the twenty-eighth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the twenty-ninth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the thirtieth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the thirty-first staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the thirty-second staff.
- UNA CORDA** (one string) on the thirty-third staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the thirty-fourth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the thirty-fifth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the thirty-sixth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the thirty-seventh staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the thirty-eighth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the thirty-ninth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the fortieth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the forty-first staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the forty-second staff.
- UNA CORDA** (one string) on the forty-third staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the forty-fourth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the forty-fifth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the forty-sixth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the forty-seventh staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the forty-eighth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the forty-ninth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the fiftieth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the fifty-first staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the fifty-second staff.
- UNA CORDA** (one string) on the fifty-third staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the fifty-fourth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the fifty-fifth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the fifty-sixth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the fifty-seventh staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the fifty-eighth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the fifty-ninth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the sixtieth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the sixty-first staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the sixty-second staff.
- UNA CORDA** (one string) on the sixty-third staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the sixty-fourth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the sixty-fifth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the sixty-sixth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the sixty-seventh staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the sixty-eighth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the sixty-ninth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the seventieth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the seventy-first staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the seventy-second staff.
- UNA CORDA** (one string) on the seventy-third staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the seventy-fourth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the seventy-fifth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the seventy-sixth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the seventy-seventh staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the seventy-eighth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the seventy-ninth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the eightieth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the eighty-first staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the eighty-second staff.
- UNA CORDA** (one string) on the eighty-third staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the eighty-fourth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the eighty-fifth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the eighty-sixth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the eighty-seventh staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the eighty-eighth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the eighty-ninth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the ninetieth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the ninety-first staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the ninety-second staff.
- UNA CORDA** (one string) on the ninety-third staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the ninety-fourth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the ninety-fifth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the ninety-sixth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the ninety-seventh staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the ninety-eighth staff.
- UNA CORDA** (one string) on the ninety-ninth staff.
- TRÉ CORDES** (three strings) on the hundredth staff.

[9]

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). There are also some handwritten annotations, including "UNA CORONA" and "Ped." (pedal).

Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). There are also some handwritten annotations, including "Ped." (pedal).

NEM AQUÍLO

PARA CLARINETE (Bb) E VIOLINO

NOTAS:

- AS NOTAS SEM HASTE SÃO DE DURAÇÃO LIVRE E IRREGULAR;
- AS COLCHEIAS SÃO DE DURAÇÃO LIVRE, PORÉM REGULAR;
- AS COLCHEIAS RISCADAS SÃO MAIS RÁPIDAS DO QUE AS COLCHEIAS SIMPLES;
- AS FERMATAS SÃO PAUSAS DE DURAÇÃO RELATIVAMENTE LONGA;
- PODE HAVER MUITAS OUTRAS PAUSAS MAIS CURTAS - NÃO É PRECISO TOCAR CONTINUAMENTE;
- AS PARTES DE CADA INSTRUMENTO SÃO INDEPENDENTES E OBEDECEM A UM CRONÔMETRO;
- NA PARTE DE VIOLINO, AS NOTAS UNIDAS EM V FORMAM DÍADES;
- AS CAESURAS SÃO CORTES SECOS E ABRUPTOS.

25" (0'00" - 0'25")

17" (-0'42")

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). A bracket is placed under a group of notes. The staff is labeled with a clef and a key signature.

SEMPRE p, TENTANDO CANTAROLAR

3" (0'00" - 0'03")

8" (-0'11")

13" (-0'24")

8" (-0'32")

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A bracket is placed under a group of notes. The staff is labeled with a clef and a key signature. The word "ARCO" is written above the staff.

RÁPIDO
SEMPRE p, MECÂNICO

8" (-0'50")

13" (-1'03")

8" (-1'11")

3" (-1'14")

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A bracket is placed under a group of notes. The staff is labeled with a clef and a key signature. The word "Cromático" is written above the staff.

17" (-0'49")

25" (-1'14")

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A bracket is placed under a group of notes. The staff is labeled with a clef and a key signature. The word "Cromático" is written above the staff.

Handwritten musical score with multiple staves and performance instructions.

Staff 1: 17" (-1'31")
 3" (-1'34")
 MULTIFÔNICO
 SUB. ff, RUBOSO
 p, FRAGMENTADO

Staff 2: 13" (-1'27")
 12" (-1'33")
 14" (-1'53")

Staff 3: 17" (-2'16")
 13" (-2'29")

Staff 4: 12" (-2'05")
 13" (-2'18")
 12" (-2'30")

Performance Instructions:
 Rápido
 ARCO
 PIZZ
 x5
 x2
 x3
 x5

Figural Bass:
 I II III IV
 I II III IV
 I II III IV
 I II III IV

3" (-2'32") 8" (-2'40") 14" (-2'54") 8" (-3'02")

25" (-2'55") 17" (-3'12")

Arco $\sharp \sharp$ $\times 3$ $\times 6$

17" (-3'19") 25" (-3'44")

8" (-3'20") 14" (-3'34") 8" (-3'42") 3" (-3'45")

Arco $\sharp \sharp$ $\times 3$ $\times 2$ A.

sub. ff, seco

13" (-3'57")

12" (-4'09")

14" (-4'23")

*

mp, Tranquilo

17" (-4'02")

3" (-4'05")

17" (-4'22")

x7

12" (-4'35")

13" (-4'48")

12" (-5'00")

FINAL SÚBITO

8" (-4'30")

17" (-4'47")

13" (-5'00")

PIZZ

FINAL SÚBITO