

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA
FILHO”**

INSTITUTO DE ARTES

THOMAZ DA SILVA BARRETO

Por uma música bartokiana: progresso e material musical em Theodor W. Adorno

São Paulo

2021

THOMAZ DA SILVA BARRETO

Por uma música bartokiana: progresso e material musical em Theodor W. Adorno

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Instituto de Artes,
Universidade Estadual Paulista, como
parte dos requisitos para obtenção do grau
de Bacharel em Música.

Orientadora: Prof. Dra. Lia Vera Tomás

São Paulo

2021

THOMAZ DA SILVA BARRETO

**POR UMA MÚSICA BARTOKIANA: PROGRESSO E MATERIAL MUSICAL EM
THEODOR W. ADORNO**

**Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial para a obtenção do grau
de Bacharel no Curso de Graduação em Música com habilitação em Composição da
Universidade Estadual Paulista – UNESP, pela seguinte banca examinadora:**

**Profa. Dra. Lia Vera Tomás.
UNESP - Orientadora**

**Prof. Dr. Verlaine Freitas
UFMG**

São Paulo, 29 de Novembro de 2021.

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

B273p	<p>Barreto, Thomaz da Silva, 1998- Por uma música bartokiana : progresso e material musical em Theodor W. Adorno / Thomaz da Silva Barreto. - São Paulo, 2022. 43 f. : il.</p> <p>Orientadora: Prof.^a Dra. Lia Vera Tomás Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Composição (Música). 2. Música folclórica. 3. Modernismo (Estética). 4. Música e filosofia. 5. Música - Filosofia e estética. I. Tomás, Lia Vera. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>CDD 780.1</p>
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Resumo

Esse trabalho articulou a discussão de Theodor W. Adorno sobre uso de materiais musicais folclóricos, presente em seus escritos dos anos de 1920, com seu conceito de material musical, de forma a tanto compreender em que Béla Bartók se diferencia de outros compositores folcloristas de sua época como analisar em que medida seu projeto composicional se aproxima da Nova Música enquanto projeto estético. A hipótese da qual a pesquisa partiu foi que no conceito de material musical do filósofo alemão está inscrita uma fórmula de apreensão do passado que nos permite encarar o uso de materiais folclóricos em Bartók como um pensamento composicional crítico diretamente ligado à situação da música no modernismo, não uma tentativa arbitrária de recuperação de um passado folclórico.

Palavras-chave: Filosofia da Música, Folclorismo, Estética

Abstract

This work articulates Theodor W. Adorno's discussion on the use of folkloric musical materials, present in his writings from the 1920s, with his concept of musical material, in order to understand how Béla Bartók differs from other folklorist composers of his time and to analyze to what extent his compositional project is close to the New Music as an aesthetic project. The hypothesis of this research is that in the German philosopher's concept of musical material is inscribed a formula for apprehension of the past that allows us to face Bartók's use of folk materials as a critical compositional thought directly linked to the situation of music in modernism, not an arbitrary attempt to recover a folkloric past.

Keywords: Philosophy of Music, Folclorism, Aesthetics

Lista de figuras

Figura 1 – Quatro primeiros compassos da 4 ^a das 14 Bagatelas op. 6.....	21
Figura 2 – Sujeito do primeiro movimento de Música para Cordas, Percussão e Celesta	21
Figura 3 – Primeiro contrassujeito, entrada dos violinos 3 e 4.....	22
Figura 4 - Os três eixos	24

Sumário

Introdução.....	9
1. Os primeiros escritos musicais de Adorno e a situação musical dos anos 20.....	11
2. Béla Bartók e a questão do folclorismo.....	16
3. Material musical.....	26
4. Progresso e esclarecimento.....	29
5. Sobre o caráter não-determinista do progresso do material – retroatividade e negação determinada.....	33
Conclusão – por uma música bartokiana.....	41

Introdução¹

A relação entre folclore e modernismo possui vasta história, tanto na tradição de pesquisa sobre o período quanto nos escritos e discussões contemporâneas ao mesmo. Debate que atravessa a musicologia brasileira desde tão cedo quanto Mario de Andrade, mesmo ao compositor que renuncia aos meios tradicionais de estruturação musical se perpetua uma pergunta: como situar com relação aos tempos de hoje aquela música contra a qual a própria tradição ocidental se erigiu em negação? A esse folclore, que, em sua roupagem atemporal, se assemelha ao mito “sempre obscuro e iluminante ao mesmo tempo”², a esse passado sempre anterior à tradição estabelecida, mas ao mesmo tempo suprasumido em seu interior, que resposta deve o compositor (ou o musicólogo) fornecer?

De sua cristalização enquanto exotismo a ser exposto como que em museu ao emprego da música folclórica como meio para se recuperar a função social da música, de sua associação aos regimes fascistas na Europa ao seu emprego como identidade cultural em países do terceiro mundo, foram e são diversos os adereços a essa pergunta. Dessa tensão mítica em que o folclore aparece tanto como uma música primitiva, ainda associada a práticas rituais, como um modo de organização próprio e aparentemente mais livre, o modo de relação de um compositor com tal antagonismo diz também sobre sua própria relação com a historicidade do material musical. Apenas para alguém que não enxerga problemas a música não precisa de soluções, mas isso não significa que as respostas às indagações do material sejam unânimes na música de um período.

Não é pressuposição desse trabalho propor uma resposta definitiva ou buscar um lado certo e outro errado, mas, antes, nos debruçar sobre o entremeio entre a forma em que o folclore nos aparece, as formas estabelecidas da tradição e o ponto específico em que a técnica musical se situa em um determinado momento da história, encruzilhada na qual é possível enxergar não apenas o que um compositor tem a dizer sobre o folclore, mas o que por meio dessa resposta também é dito sobre o nosso momento presente. A formulação aqui é eco daquela proposta por Adorno no primeiro parágrafo de seu ensaio “Aspectos da filosofia hegeliana”³; talvez a maneira mais consequente de averiguar quanto ao folclore atualmente não seria perguntar sobre

¹ Todas as traduções são de nossa responsabilidade, desconsiderando citações de edições brasileiras, cujos tradutores são indicados em seus respectivos livros.

² ADORNO (2006) p. 14.

³ “O chamado “Renascimento de Hegel” começou há meio século, com um livro de Benedetto Croce que visava separar o que era vivo daquilo que estava morto em Hegel. A questão oposta não é sequer levantada, de saber o que o presente significa diante de Hegel”, em ADORNO (2007) p. 71.

sua permanência, como que fazendo tabelas para averiguar um *quantum* de folclorismo permitido, mas, antes, se expor ao modo em que sua experiência nos diz sobre o hoje.

Nosso olhar se volta, pois, a uma das mais célebres figurações do folclorismo do século XX, a saber, a obra de Béla Bartók, através do filtro crítico da filosofia de Theodor W. Adorno. Mas esse trabalho não é um estudo de caso em que se aplicou um “método adorniano” para se extrair uma verdade sobre a música de Bartók, proposta que já de antemão levantaria suspeitas tendo em vista o quanto o autor alemão se mostrava crítico a tentativas de coisificação do pensamento de autores. Mais precisamente, nossa aposta foi que o conceito de material musical do autor alemão pode ser a chave para se esboçar uma leitura do folclorismo bartokiano como um projeto composicional crítico mais próximo da música nova do que da reação nacionalista. Ao mesmo tempo, inversamente, o presente estudo visou localizar a questão do folclorismo e da própria figura de Bartók no pensamento de Adorno, de maneira a desmistificar o conceito de material musical o dissociando de uma concepção ingênua de progresso evidentemente incompatível com a filosofia do autor.

Ler Bartók em Adorno, ouvir Adorno em Bartók. Se levarmos a sério a máxima adorniana de que em dialética mediação não se trata de um meio entre extremos, mas sim que “a mediação ocorre através dos extremos e neles mesmos” (ADORNO, 2007, p. 79), mais do que uma leitura embasada sobre os objetos, esperamos que ao fim desse estudo o que se colha seja da mesma espécie daquela Verdade que se ouve na música de um e no escrito do outro.

1. Os primeiros escritos musicais de Adorno e a situação musical dos anos 20

Theodor Wiesengrund Adorno (1903 – 1969) foi um filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão, tido como um dos principais pensadores do século XX em estética e filosofia. Contemporâneo ao que entendemos por modernismo em música, muito da reflexão de Adorno deriva diretamente de problemáticas específicas do contexto em que esteve inserido. Não apenas preocupado em abordar tais questões por necessidade, ocorre que sua própria reflexão filosófica está intimamente ligada a elas, não se remetendo apenas à tradição de tal pensamento em um jogo conceitual, mas colocando a si mesma em exame frente à realidade presente.

Seus primeiros escritos sobre música se localizam num dos mais agudos momentos de ruptura das primeiras vanguardas com a tradição musical europeia, a saber, no contexto do expressionismo dos anos 10 e 20. Ao mesmo tempo crítica e consequência do romantismo, o movimento tem como expoente obras como “Pierrot Lunaire”, de Arnold Schoenberg, “Wozzeck”, de Alban Berg – ambos compositores centrais da Segunda Escola de Viena, juntamente de Anton Webern – ou “O Mandarim Miraculoso”, de Béla Bartók. Abandonando os pilares estruturantes do sistema tonal que sustentavam a música europeia desde o período barroco, as novas possibilidades musicais abertas pela ruptura expressionista implicam numa mudança radical da própria maneira de se conceber a música, não só no sentido de sua articulação formal, mas também quanto ao material musical empregado.

Tal conjuntura não passa despercebida por Adorno, que inclusive em 1925 passa a estudar composição sob tutela de Berg⁴. É amplamente conhecido o entusiasmo do autor alemão pelas propostas composicionais da Segunda Escola de Viena, mas seu olhar também captava outros compositores como Béla Bartók, sobre o qual Adorno escreve um ensaio em 1922, chegando a afirmar que Bartók “sem dúvida se conta entre os músicos essenciais do presente” (ADORNO, “Béla Bartók”, 1922, em ADORNO, *Escritos musicales V*, 2011)⁵.

Em fevereiro do mesmo ano Adorno começa a escrever críticas de concertos e óperas em Frankfurt⁶, publicados em jornais como *Zeitschrift für Musik* ou *Neue Blätter für Kunst und Literatur*. Acompanhando intimamente a situação da música de sua época, o então estudante de

⁴ C.f. ADORNO (2002) p. 4.

⁵ A ser referida como ADORNO (2011) de aqui em diante. Não temos acesso à paginação original deste livro por no momento estarmos trabalhando com um formato epub deste, logo as citações apenas indicarão o texto referido, sem o número da página.

⁶ C.f. ADORNO, “Críticas de óperas y conciertos em Fráncfort” (1922 - 1934) em ADORNO, *Escritos musicales VI* (2014), p. 9, a ser referida como ADORNO (2014) de aqui em diante.

filosofia e composição começa a notar um processo de transformação no repertório selecionado pelos festivais, que gradualmente se afastava da radicalidade da música expressionista.

Em agosto de 1927, Adorno publica um texto intitulado “A Música Estabilizada”⁷, refletindo sobre as obras apresentadas no festival da IGNM⁸ desse mesmo ano. Observando cada vez mais compositores recorrendo a convenções do passado (como uso de formas pré-clássicas ou materiais musicais de origem popular), o autor identifica esse recuo em relação às soluções musicais propostas pelo atonalismo expressionista como um reflexo da situação social em que a Europa se encontrava.

Após a Primeira Guerra Mundial, há um processo de estabilização na sociedade e economia europeia. Como podemos observar no escrito de 1927 - “A música se estabiliza com o mundo; há de se espantar que assim fique pior?” (ADORNO, 2014, p. 99)⁹ - para Adorno, esse processo é acompanhado também de um reacionarismo musical, o que o leva a tomar emprestado o termo cunhado por Hanns Eisler¹⁰ para indicar a dupla face dessa estabilização musical: tanto uma estabilização do ponto de vista de sua relação com a sociedade quanto uma estabilização no nível do material musical em si, enquanto recuo frente os novos meios propostos pelo expressionismo;

“Não foi por acaso que a sociedade [a IGNM] tomou seu impulso na caótica Viena do período da inflação; a possibilidade da revolução social iluminava o horizonte da revolução estética. Mas a Europa está tranquila, e a secessão tomou o rumo de toda secessão em uma ordem estabelecida; ela se consolidou, admitindo as necessidades da sociedade existente e sendo admitida, como recompensa, por essa sociedade” (ADORNO, “La música estabilizada”, 1927, em ADORNO, 2014, p. 99).¹¹

Um dos principais alvos da crítica do texto de 1927 é o “Concerto para Piano” de Béla Bartók. A severidade desta nos é quase surpreendente, considerando que ao longo dos anos 20 em diversas ocasiões Adorno se mostrou otimista quanto à obra de Bártok, como brevemente apontamos anteriormente. Segundo ele, “Bartók recaiu em uma forma ingenuamente folclorista de fazer música que, propriamente falando, já havia deixado atrás há muito tempo” (ADORNO,

⁷ ADORNO, “La música estabilizada” (1927), em ADORNO (2014), p. 98.

⁸ “Internationale Gesellschaft für Neue Musik” ou Sociedade Internacional para a Música Contemporânea, fundada em 1922.

⁹ “La música se estabiliza con el mundo; ¿ha de sorprender que con ello empeore?” (ADORNO, 2014, p. 99).

¹⁰ C.f. EISLER, H., “Relative Stabilisierung der Musik”, em *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig, Reclam, 1976, p. 46 – 48.

¹¹ Tradução de Jorge de Almeida, disponível em ALMEIDA (2007), p. 224.

2014, p. 104)¹². É visível o tom de decepção nas palavras do autor alemão: “Talvez Bartók se encontre em um estado de pausa, de recuperar suas forças” (ADORNO, 2014, p. 104)¹³.

A problemática da estabilização musical é desenvolvida num ensaio homônimo¹⁴ escrito em 1928, onde o autor categoriza duas vertentes desse novo estilo que vinha se estabelecendo, a saber, uma classicista e outra folclorista - e aponta a incapacidade destas de enfrentar os problemas técnicos gerados pelos novos meios, cada uma a sua maneira. Na tentativa de recuperar vínculos sociais e uma “objetividade musical” supostamente perdida na ruptura expressionista, os compositores associados a essas vertentes buscavam uma solução para a crise composicional da época por meio da retomada de materiais barrocos/clássicos ou folclóricos (respectivamente) – ao invés de “produzir desde o início com a força da fantasia e o controle impiedoso da consciência tornada livre” (ADORNO, “La música estabilizada”, 1928, em ADORNO, 2011)¹⁵, caminho possibilitado pela ruptura expressionista.

De um ponto de vista exterior, parece curioso, pois, Bartók ser enquadrado como parte da escola folclorista, quando no escrito de 1922 Adorno distinguia seu uso do material folclórico de uma tentativa de recuo a um modo seguro de se fazer música: “Mas nunca lhe ocorreu uma ‘utopia regressiva’, jamais atuou e maneira ingênua, voltando-se aos bons velhos tempos” (ADORNO, “Béla Bartók”, 1922, em ADORNO, 2011)¹⁶. Ou como também podemos observar em outro escrito sobre a obra de Bartók, de 1925, em que o autor alemão enfatiza a maneira própria com que Bartók emprega os materiais musicais de origem folclórica:

Nas obras de Bartók o que é próprio da canção popular nunca se coloca como um elemento estilístico discretamente ressaltado; antes, é em toda parte apreendido pelo processo compositivo subjetivo, sendo perpassado por ele como apenas na realidade o Eu e a objetividade se perpassam (ADORNO, “Sobre algunas obras de Béla Bartók”, 1925, em ADORNO, 2011).¹⁷

A situação se complexifica ainda mais quando levamos em conta textos posteriores ao “Música estabilizada”, como “O Terceiro quarteto de cordas de Béla Bartók”¹⁸, de 1929, no qual Adorno avalia a peça composta em 1927 pelo húngaro em termos veementemente

¹² “Bartók ha recaído en una forma ingenuamente folclorista de hacer música que propiamente hablando ya había dejado atrás hace mucho tiempo” (ADORNO, 2014, p. 104)

¹³ “Talvez se encuentre Bartók en el estadio de la pausa, del reagrupamiento de sus fuerzas.” (ADORNO, 2014, p. 104).

¹⁴ ADORNO, “La música estabilizada” (1928), em ADORNO (2011).

¹⁵ “Producen con la fuerza destructora de la fantasía y el inexorable control de la consciencia liberada” (ADORNO, “La música estabilizada”, 1928, em ADORNO, 2011).

¹⁶ “Pero nunca se le ocurrió una «utopía hacia atrás», jamás actuó de manera ingenua y dio un salto a los buenos viejos tiempos” (ADORNO, “Béla Bartók”, 1922, em ADORNO, 2011).

¹⁷ Trad. de Jorge de Almeida, disponível em ALMEIDA (2007) p. 232.

¹⁸ ADORNO, “El Tercer cuarteto para cuerdas de Béla Bartók” (1929), em ADORNO (2011).

positivos, enquanto em seu ensaio “Bartók”¹⁹, de 1930, Adorno volta a reafirmar as limitações do novo estilo folclorista-neoclássico do compositor. O problema é, afinal, o folclorismo em si, por vezes elogiado, por outras, duramente criticado, ou não? Estaria Adorno aqui sendo incoerente, oscilando entre um otimismo e crítica quanto ao tratamento bartokiano do material musical folclórico, ou meramente num momento inocente de juventude, em que ainda está em processo de formação de opinião?

No capítulo “Estabilização” de seu livro “Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos 20”²⁰, Jorge de Almeida desenvolve alguns aspectos que permitem localizar melhor essa problemática dentro do pensamento estético adorniano. Primeiramente, segundo o autor,

Adorno reconhece, antes da estabilização, a existência de um folclorismo genuíno nos países do Leste europeu e na Península Ibérica, representado por músicos que incorporavam a tradição musical desses países como contraponto, e não solução, à crise das formas que afetava a “grande música” burguesa (ALMEIDA, 2007, p. 232).

O sentido discutido aqui é retratado por Almeida ao citar a posição de Adorno sobre a reprodução de esculturas africanas no *Blaue Reiter*, onde “a antiguidade mais remota tornava-se um meio de luta da vanguarda contra o *status quo*”²¹, e, como o brasileiro complementa; “A arte popular poderia adquirir um novo sentido ao desmentir a falsa pretensão de universalidade da arte burguesa, mas jamais substituí-la como meio de alcançar a universalidade perdida” (ALMEIDA, 2007, p. 231).

Não solução positiva à crise do tonalismo, mas, antes, crítica do mesmo: parece-nos aqui que Adorno não meramente descarta o emprego do material folclórico como diretamente reacionário, mas que em uso adequado, tal pode aparecer como aliado às propostas composicionais críticas ao tonalismo, nesse ponto tidas como progressistas.

Nos anos 30, com a consolidação das escolas nacionalistas e do estilo neoclássico, a música de Bartók efetivamente se estabiliza num estilo similar²², tal qual Adorno já observava em 1928²³. Contudo, parece-nos, pois, que a crítica que o autor estabelece é, antes, quanto a

¹⁹ ADORNO, “Bartók” (1930), em ADORNO (2011).

²⁰ ALMEIDA, “Crítica dialética em Theodor Adorno” (2007).

²¹ ADORNO, “Aforismos musicales” (1931), em ADORNO (2011).

²² Como podemos observar em obras como o 2º Concerto para piano (1930-1931) ou o 5º Quarteto de cordas (1934).

²³ “Bartók, um talento compositivo grande e original, alcançou em suas melhores obras uma altura ao fio da navalha entre a objetiva música popular e a subjetiva música artística, sem, contudo, cair de tal altura: seu paradoxal êxito voltou-se a cair abaixo novamente entre ao classicismo europeu genérico e o folclorismo não-mediado.” (ADORNO, “La música estabilizada”, 1928, em ADORNO 2011).

esse momento estabilizado da obra de Bartók, não propriamente a seu folclorismo por si. Muitos anos depois, agora já distante da imediatidade da situação musical em que estava inserido na época, essa temática retorna no escrito de 1949: o supracitado potencial crítico latente do material folclórico é ilustrado por Adorno em uma nota de rodapé de uma de suas *Magnum opus*, “Filosofia da Nova Música”:

À diferença das manifestações da ideologia do sangue e do solo, a música realmente regional, cujo material em si fácil e corrente está organizado de maneira muito diferente da ocidental, possui uma força de estranhamento que a aproxima da vanguarda e não da reação nacionalista. De certo modo sai de fora em auxílio à crítica musical imanente da cultura, tal como esta se expressa na música radical moderna (ADORNO, 2011a, p. 38).

Ou como é possível observar ao fim de seu último escrito sobre Bartók do período, o já citado “Bartók”, de 1930:

Muito pouco resta do compositor e do que tem sido dito sobre ele: o compositor apenas oferece uma visão individual da música bartokiana, por assim dizer. A [visão] coletivamente mais ampla cabe de obter-se do investigador e arranjador de canções populares. [Esta] Foi capaz de nada menos que arrancar das ideias folclóricas a aparência romântica e fazer visível um modo sólido a relação entre o mais antigo e o mais novo, que o compositor fez frutífera como um fato ele mesmo historicamente objetivo [...] O folclorista exige uma valoração própria. Juntamente com o compositor, pertence a Europa: o rigor com que estabelece limites para si mesmo inadvertidamente explode seus limites, e seu dialeto tende para a própria linguagem da música (ADORNO, “Bartók”, em ADORNO, 2011).

Um folclorismo não em busca de retomar laços comunitários que já não podiam mais ser vistos em lugar algum na sociedade estabilizada europeia, mas que aponta em direção ao modo particular em que a relação com o passado emerge em sua composição: devemos encarar como o objeto próprio de nossa investigação, pois, tal música bartokiana.

2. Béla Bartók e a questão do folclorismo

Béla Bartók foi um compositor húngaro nascido em Nagyszentmiklós em 1881. O corpo de sua produção se dá na virada do século XIX ao XX e nas primeiras décadas deste último. Desde cedo interessado pela música folclórica de sua região, atuou amplamente como etnomusicólogo, catalogando milhares de canções do centro/leste europeu. Tal trabalho, desenvolvido ao longo de anos de pesquisa e viagem, contudo, não se resumiu à mera coleta, mas Bartók também desenvolveu arranjos e transcrições dessas canções, chegando até a utilizá-las como peças didáticas²⁴.

No trabalho de coleta, arranjo e manipulação de materiais musicais folclóricos, Bartók encontra um potencial que não o permitiu se restringir ao interesse etnomusicológico de registro e divulgação da música popular, mas que teve, segundo ele,

[...] influência decisiva em meu trabalho, pois me libertou da tirania das tonalidades maiores e menores. A maior parte do tesouro coletado, e a parte mais valiosa, estava nos velhos modos eclesiásticos ou gregos, ou baseado em escalas pentatônicas mais primitivas, as melodias eram cheias das mais livres e variadas frases rítmicas e mudanças de tempi, tocadas tanto em *rubato* como em *giusto*. Ficou claro para mim que os velhos modos, que haviam sido esquecidos em nossa música, não haviam perdido nada de seu vigor (BARTÓK, “The Life of Béla Bartók”, *Tempo*, no. 13 (1949), p. 4 e 5).²⁵

Segundo Paul Griffiths, em seu livro “Bartók”, o compositor húngaro “[...] percebe que os camponeses húngaros lhe estavam dizendo as mesmas coisas que ele simultaneamente aprendia com Debussy: a ratificação parisiense das novas explorações rítmicas e harmônicas o ajudaram a dar uso àquilo que estava gravando nos vilarejos da Hungria” (GRIFFTHS, 1984, p. 46)²⁶. E, como ele escreve logo depois, “pode ser difícil dizer o que Bartók estava pegando da música folclórica e o que de Debussy. E, de fato, talvez sequer faça sentido tentar fazer tal distinção,

²⁴ c.f. BARTÓK (1909), “For Children”.

²⁵ “[...] decisive influence upon my work, because it freed me from the tyrannical role of major and minor keys. The greater part of the collected treasure, and the more valuable part, was in old ecclesiastical or old greek modes, or based on more primitive pentatonic scales, and the melodies were full of the most free and varied rhythmic phrases and changes of tempi, played both rubato and giusto. It became clear to me that the old modes, which had been forgotten in our music, had lost nothing of their vigour” (BARTÓK, “The Life of Béla Bartók”, *Tempo*, no. 13 (1949), p. 4 e 5).

²⁶ “[...] found that the Hungarian peasants were telling him the same things he was learning at the same time from Debussy: the ratification from Paris of the new harmonic and rhythmic explorings helped him to make use of what he was recording in the villages of Hungary” (GRIFFTHS, 1984, p. 46).

dado que ambas as influências o estavam afetando ao mesmo tempo, e na mesma direção” (GRIFFTHS, 1984, p. 47)²⁷.

É visível aqui, pois, uma oposição entre a música folclórica e a música tonal, que opera em auxílio à superação desta última. Mas se tal fosse o caso em geral, como Bartók seria diferenciado de outros compositores que se valeram de materiais musicais de origem popular? Um dos pontos centrais de distinção em relação às práticas desses compositores e Bartók pode ser encontrado em seus próprios escritos - em sua distinção entre música “campesina”, como a chama, e uma versão de música popular já incorporada pelo sistema tonal, que ele se refere como “composições de aparência popular” ou “música popular urbana”.

A distinção entre esses tipos de música popular é proposta primeiramente por Bartók em um texto de 1921, “La relation entre la musique populaire et le développement de la musique savante d’aujourd’hui”. Segundo o compositor,

Os camponeses ou a classe camponesa perdem sua inocência e sua inconsciência sem preconceitos ao receber uma cultura urbana - ou semi-cultura -, sua capacidade artística transformadora se é perdida. Isso se dá porque há tempos não se pode falar de uma música camponesa *strictu sensu* no ocidente (BARTÓK, 2006, p. 123).²⁸

Segundo ele, os compositores nacionalistas do século XIX se utilizaram, na verdade, em sua maioria, dessa música popular urbana, já incorporada pelo sistema tonal, que perdeu sua força original. Para Bartók, “quanto mais uma melodia é primitiva, mais sua harmonização ou acompanhamento pode ser peculiar” (BARTÓK, 2006, p. 204)²⁹; ao compositor, simplesmente não fazia sentido harmonizar aquela música com acordes perfeitos sob os moldes das tonalidades maiores e menores, pois “nas melodias primitivas, não faz ver em lugar algum referência a tais encadeamentos estereotípicos de acordes perfeitos” (BARTÓK, 2006, p. 205)³⁰. Antes, o interesse é justamente a ausência de limites que esse material pode oferecer ao

²⁷ “It may be difficult to tell what Bartok is taking from folk music and what from Debussy. And indeed, there may be no point in seeking to make the distinction, since both influences were working on him at the same time, and in the same direction” (GRIFFTHS, 1984, p. 47).

²⁸ “Là où les paysans ou les classes paysannes perdent leur naïveté et leur inconscience sans préjugés en recevant une culture urbaine – ou plutôt une semi-culture -, leur faculté artistique de transformation est perdue. C’est pourquoi, depuis longtemps, on ne peut plus parler de musique paysanne au sens strict en Occident” (BARTÓK, 2006, p. 123)

²⁹ “Plus une mélodie est primitive, plus l’harmonisation ou l’accompagnement qu’elle reçoit peut être particulier” (BARTÓK, 2006, p. 204).

³⁰ “Dans les mélodies primitives, il n’y a aucune référence à des enchaînements stéréotypés d’accords parfaits.” (BARTÓK, 2006, p. 205).

compositor, chegando a apontar até um convite à politonalidade³¹, segundo ele – o que de forma alguma se dava da mesma forma na música popular urbana, já enquadrada no modelo tonal.

Ao mesmo tempo, Bartók não se conformou em apenas repetir a música camponesa na qual se inspirava, tanto que sempre traçou uma linha clara entre o que era arranjo e suas composições, como Griffiths indica:

Mas em certas ocasiões, e elas são a maioria, a influência da canção folclórica vai além: Bartók não imita seu material campesino, mas, antes, o analisa, e usa o que descobre. O valor tríplice da música folclórica – como objeto para arranjo, imitação ou análise – foi certamente algo de que ele estava consciente nesses termos [...] Sua preferência era compor autonomamente com base na música folclórica, e de fato ele apenas usava melodias campesinas em peças que eram declaradamente arranjos, como na 1ª, 3ª, 6ª e 8ª das “8 Peças Fáceis” (GRIFFTHS, 1984, p. 47).³²

Para o compositor húngaro, a invenção por sobre o estilo popular é longe de ser um demérito, pois tal qual ele aponta em seu ensaio “L’influence de la musique populaire sur la musique savante d’aujourd’hui”, de 1931 (dialogando diretamente com o supracitado escrito de 1921), “é secundário o compositor se utilizar em suas obras temas de sua própria invenção ou temas [folclóricos] encontrados” (BARTÓK, 2006, p. 205)³³, pois “Pode-se dizer que o compositor aprende a linguagem musical dos camponeses, que a manipula com a mesma perfeição que um poeta fala em sua língua materna” (BARTÓK, 2006, p. 206)³⁴. Podemos complementar citando o escrito de 1921:

Se é uma questão de influência da música camponesa, tal não deveria ser vista como uma simples cobertura de verniz. Não é uma questão de adaptar melodias ou fragmentos melódicos e inseri-los na obra de maneira inorgânica. Ao invés disso, é uma questão de alcançar interiormente aquilo que é difícil de traduzir em palavras: o espírito da música dos camponeses. Quanto à maneira de se compreender tal espírito e de como traduzir tal compreensão em obras musicais,

³¹ Como podemos observar em peças como a primeira das 14 Bagatelas para Piano (op. 6 - Sz 38), como um caso de politonalismo e polimodalismo simultaneamente, ou (dentre diversos possíveis exemplos de polimodalismo) como podemos observar na sexta das Oito Canções Populares Húngaras (Sz. 64), c.f. ANTOKOLETZ (1990), p. 47.

³² But on occasions, and they are in the majority, the folksong influence goes deeper: Bartók does not imitate his peasant material but rather analyses it, and uses what he discovers. The threefold value of folk music - as subject for arrangement, imitation or analysis - was certainly something he was conscious of in those terms [...] His own preference was for writing freshly on the basis of folk music, and indeed he only used peasant melodies in pieces that are declaredly arrangements, like nos. 1, 3, 6 and 8 of the Easy Pieces (GRIFFTHS, 1984, p. 47).

³³ “Il est tout à fait secondaire que le compositeur utilise dans ses œuvres des thèmes de sa propre invention ou des thèmes empruntés.” (BARTÓK, 2006, p. 205)

³⁴ “On peut alors dire que le compositeur a appris la langue musicale des paysans, qu’i manie avec la même perfection que le poète parlant sa langue maternelle.” (BARTÓK, 2006, p. 206)

ela estará sempre intimamente relacionada com o talento musical e personalidade do compositor (BARTÓK, 2006, p. 125).³⁵

Disso, outra observação de Griffiths nos chama a atenção, num sentido de que a influência do trabalho com música folclórica se estende até o próprio pensamento composicional de Bartók:

Sem dúvida Bartók era por sua própria natureza musical atraído pelo princípio da variação - isto fora evidente em Kossuth - mas sem dúvida também seu trabalho com música popular, que estava se transformando de um hobby em uma busca científica durante o tempo em que ele estava escrevendo o Primeiro Quarteto, acentuou o gosto natural. Pois parte de sua tarefa como etnomusicólogo era rastrear variantes, para decidir se uma melodia coletada de uma aldeia era criação independente ou uma versão alterada de uma melodia de outra aldeia. Colocar esta operação analítica em reverso proporcionou o aparato mental para a astúcia variacional exibida na final do Primeiro Quarteto e muitas outras peças posteriores (GRIFFTHS, 1984, p. 51).³⁶

Nessa medida, temos que em Bartók a relação entre o material musical folclórico e sua música não só não se dá de maneira imediata como perpassa transversalmente seu pensamento composicional, para além dos momentos mais evidentemente referenciais ao folclore, como em arranjos e transcrições de canções populares. Noções do tipo não passam despercebidas pela vasta bibliografia de análise ao redor da música do compositor húngaro. Em seu livro capital sobre o tema, “The Music of Béla Bartók”, Elliott Antokoletz cita o escrito de Bartók de 1921 apontando justamente a medida em que o próprio material musical folclórico convida a um distanciamento do sistema tonal (ANTOKOLETZ, 1990, p. 4). Segundo Bartók,

A música folclórica genuína da Europa Oriental é quase completamente diatônica e, em certas regiões, como na Hungria, até pentatônica. Em todo caso, é notável que, no início do século 20, ao mesmo tempo em que há uma busca de inspiração da música camponesa, curiosamente o suficiente, ao mesmo tempo uma tendência aparentemente oposta se torna visível: uma

³⁵ “S’il est question d’une influence de la musique paysanne, il ne faut pas y voir un simple vernis ajouté. Il ne s’agit pas d’adopter des mélodies ou des bribes de mélodies paysannes pour les insérer dans des œuvres musicales de façon inorganique. Il s’agit bien plutôt de saisir intérieurement et en profondeur ce qu’il est difficile de rendre avec des mots: l’esprit de la musique des paysans, que ce soit chez un seul peuple ou chez plusieurs. Quant à la façon dont cet esprit peut être compris, et la manière de traduire cette compréhension dans les œuvres musicales, elles seront chaque fois en relation étroite avec le talent musical et la personnalité du compositeur” (BARTÓK, 2006, p. 125).

³⁶ “No doubt Bartók was by his musical nature attracted by the variation principle - this had been evident in Kossuth - but no doubt too his work with folk music, which was turning from a hobby into a scientific pursuit during the time he was writing the First Quartet, accentuated the natural taste. For part of his task as an ethnomusicologist was to track variants, to decide whether a tune collected from one village was independent creation or an altered version of a melody from another. Putting this analytic operation into reverse provided the mental apparatus for the variational cunning displayed in the finale of the First Quartet and many later scores” (GRIFFTHS, 1984, p. 51).

tendência em direção à emancipação dos doze semitons contidos na oitava, como são usados em nossa música erudita, em direção a sua emancipação de toda a dependência de um sistema escalar [...] O elemento diatônico na música folclórica da Europa Oriental de forma alguma entra em conflito com a tendência de equalizar o valor dos semitons. Tal tendência pode ser realizada tanto na melodia quanto na harmonia; mesmo que, ao se basear na música camponesa, apareçam formações diatônicas ou mesmo pentatônicas na escrita melódica, ainda há ampla margem na harmonização para se equalizar os doze semitons (BARTÓK, 2006, p. 125).³⁷

No capítulo seguinte à citação, Antokoletz evidencia essa tendência do material folclórico de escapar das relações harmônicas tradicionais do tonalismo em sua análise de duas das Bagatelas para Piano (op. 6 – Sz 38)³⁸, ambas harmonizações de melodias folclóricas. Na 4ª bagatela do ciclo, Bartók emprega o modo Ré eólio, o que por si só já enfraquece o movimento tonal, na medida em que a ausência da nota sensível (no caso, Dó#) implica em resoluções mais fracas mesmo em encadeamentos de acorde que levem do quinto grau da escala ao primeiro. Isso é colaborado pelo baixo, que se mantém majoritariamente numa pentatônica de Ré evitando adjacências de semitom – excetuando-se dois Sib, mas que por serem alcançados via salto de sexta menor a partir de Ré nos momentos em que ocorrem evidentemente não escapam do sentido geral de enfraquecimento do movimento tonal, ainda mais considerando que ambos aparecem como sexta do acorde de Ré menor. Segundo o autor, a sensação de prioridade da classe de nota Ré é obtida por meio do contorno melódico, que enfatiza a nota como a mais grave e mais aguda em três das quatro frases diferentes da peça, e da exposição temporal, enquanto nota final das quatro, em detrimento dos meios usuais ao tonalismo em que o centro tonal é apontado por meio das relações hierárquicas inerentes às escalas maiores e menores – relações estas que são efetivadas por meio da harmonia.

³⁷ “La musique paysanne authentique de l’Europe de l’Est est presque partout diatonique, voire pentatonique dans certaines régions, comme par exemple em Hongrie. Il est en tout cas remarquable que, au début du Xxe siècle, en même temps que cette quête d’une inspiration tirée de la musique paysanne, on voit s’affirmer de façon croissante une aspiration qui semble aller à l’opposé : vers l’émancipation des douze hauteurs différentes par octave, telles qu’elles sont employées dans notre musique savante, vers leur affranchissement de toute dépendance à l’égard d’un système scalare. [...] Mais le fait de s’appuyer sur le datonisme de la musique paysanne de l’Europe de l’Est n’est absolument pas un obstacle dans la quête d’une valeur égale pour les demi-tons. Au contraire, cette aspiration peut s’exprimer aussi bien dans la mélodie que dans l’harmonie. Si, en s’appuyant sur la musique paysanne, on fait apparaître des formations diatoniques ou même pentatoniques dans l’écriture mélodique, l’harmonie laissera encore toute latitude de traiter de façon égale les demi-tons” (BARTÓK, 2006, p. 125).

³⁸ C.f. também ANTOKOLETZ (1981).

Grave ♩ = 69

Piano *ff legatissimo*

Figura 1 – Quatro primeiros compassos da 4^a das 14 Bagatelas op. 6.

Contudo, como indicado anteriormente, ocorre na música de Bartók que mesmo em peças sem relação direta com materiais musicais folclóricos a influência destes aflora em direção a construções musicais distintas das do tonalismo tradicional. Em *Música para Cordas, Percussão e Celesta*, uma das obras mais célebres do compositor, enquanto os movimentos tipicamente associados à influência folclórica são o segundo e o quarto, dotados de energia rítmica e fraseologia características de danças húngaras, esta influência também se faz presente (de forma mais obtusa) no primeiro movimento, uma fuga.

Tal pode ser observada na construção do sujeito da fuga, no qual o agrupamento rítmico das colcheias alterna entre ternário e binário. No primeiro segmento de frase, no primeiro compasso 8/8, desprezando a anacruse, temos dois tempos de semínima pontuada e um de semínima, a despeito do sentido usual de 8/8 implicar uma subdivisão binária, tradicionalmente. No segundo segmento de frase, no segundo compasso, o 12/8 é seguido à risca como 4 pulsos de semínima pontuada, assim como no terceiro compasso a mesma subdivisão de colcheias do outro 8/8 é repetida: 3 + 3 + 2. Contudo, no quarto segmento de frase, que se inicia no terceiro pulso (virtual) do terceiro compasso, a subdivisão é binária nas primeiras três semínimas colcheias, em um agrupamento de 2 + 4 + 3.

Andante tranquilo, ♩ = ca 116 - 112

con sord.

Viola *pp*

Vla.

Figura 2 – Sujeito do primeiro movimento de *Música para Cordas, Percussão e Celesta*.

Certamente Bartók não foi o primeiro nem o último compositor a trabalhar com ritmos irregulares no contexto do modernismo europeu, mas é chamativo o quanto esse tipo particular de agrupamento rítmico variado entre 2 e 3 é típico da música folclórica de sua região, na distinção entre um passo longo e um curto das danças das Balcãs. Enquanto não seria razoável especular sobre se o compasso de 7/8 com agrupamento 4 + 3 é uma referência à Ruchenitsa búlgara ou não, certamente não temos motivo para acreditar que esse tipo particular de trabalho com ritmo se deu em Bartók por motivo outro que sua relação com o material musical folclórico.

Vale ressaltar que, apesar de sutil, tal construção não é de forma alguma trivial, na medida em que a melodia em questão se trata de um sujeito de fuga, não apenas um tema a ser variado livremente no decorrer da peça. A arquitetura rítmica neste é essencial, dado que é base para todo o desenvolvimento contrapontístico do movimento em questão - não é hiperbólico dizer que mesmo mínimas diferenças em valores rítmicos num sujeito podem ter grande impacto na elaboração de um contrassujeito ou *stretto*, por exemplo. Não é surpreendente, pois, que tão cedo quanto no segundo compasso do primeiro episódio, após a viola terminar de tocar sujeito, já se pode sentir uma tensão polimétrica entre essa voz e a principal que está tocando o sujeito.

Figura 3 – Primeiro contrassujeito, entrada dos violinos 3 e 4.

Essa tensão rítmica entre as vozes, mesmo em consonância pelo quase onipresente denominador comum do valor de colcheia, se soma à uniformidade tímbrica da orquestra de cordas para tecer uma trama orquestral paulatinamente mais densa conforme o decorrer do movimento, seguindo o mesmo caminho de acumulação de tensão apontado pela harmonia (nas sucessivas apresentações do sujeito à distância de quinta justa)³⁹.

Em um terceiro nível de abstração, vamos nos debruçar sobre o modo particular com que Bartók equaliza os doze semitons, tal qual lhe era sugerido pela tendência imanente do próprio material musical folclórico. A solução aqui é distinta da dodecafônica, mas não deixa de

³⁹ C.f. ANTOKOLETZ, 1990, p. 126

representar um deslocamento significativo com relação ao tonalismo – enquanto são mantidas relações de ordem tonal entre acordes, a funcionalidade tonal é expandida de forma a englobar encadeamentos entre todas as doze notas do total cromático fornecendo á substitutibilidade tonal um estatuto próprio.

Na música de Bartók, isso é obtido por meio do Sistema Axial, termo cunhado pelo teórico que propôs tal abordagem, Erno Lendvai. Segundo o autor,

Visto historicamente, o Sistema Axial reflete o conflito ancestral entre *tonalidade e equidistância*, em que a gradual ascensão do último resultou na libertação e tratamento igual dos doze tons cromáticos⁴⁰ (LENDVAI, 1979, p. 16)

No sistema tonal clássico-romântico, é prevista uma relação de substitutibilidade entre acordes à distância de terça. O exemplo mais evidente é a noção de relativo, em que um acorde como Ré menor é considerado subdominante relativa (sR) de Dó maior, posto que se localiza terça menor abaixo de Fá maior, a subdominante (S) de Dó. Assumindo uma subdominante menor, sua relativa é terça menor *acima*, ou seja, Láb maior é o relativo de Fá menor, que seriam subdominante relativa (sR) e subdominante menor (s) de Dó.

O passo realizado por Bartók é estender esse princípio uma terça menor a mais de distância: terça menor acima de Lab e, simultaneamente, terça menor abaixo de Ré, temos a nota Si, que seria relativo de ambos. A mesma lógica se realizaria entre as notas com função de tônica, a saber, Mib e Lá (com relação à Dó), que dividem relação com Fá#, e entre as com função de dominante, e Mi e Sib, que são relativas de Sol, adicionando-se aqui também Db.

Projetando essas relações intervalares no círculo de quintas, temos a formação de três eixos distintos. Como ilustrado por Lendvai (LENDVAI, 1979, p. 3);

⁴⁰ “Viewed historically, the axis system reflects the age-old struggle between the principles of *tonality* and *equidistance*, with the gradual ascendancy of the latter which finally resulted in the free and equal treatment of the chromatic twelve tones” (LENDVAI, 1979, p. 16)

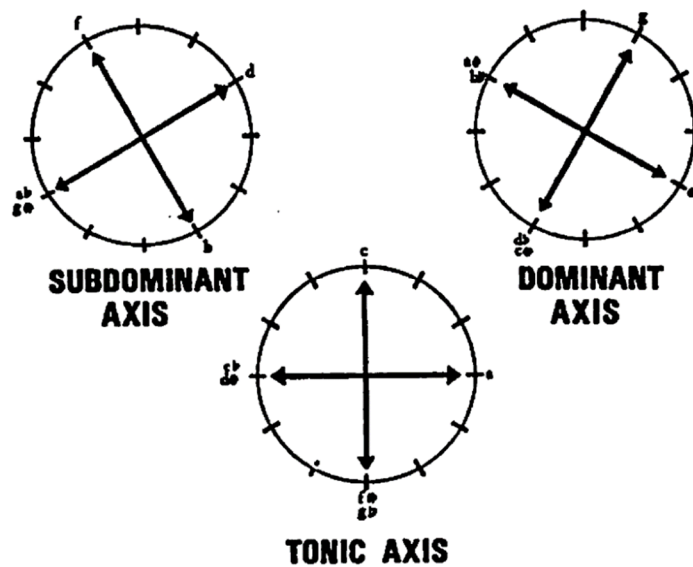


Figura 4 - os três eixos.

Por meio das relações entre as notas de cada eixo, Bartók efetivamente consegue empregar qualquer uma das doze notas sem uma relação de hierarquia pré-estabelecida mesmo sem abandonar a funcionalidade tonal: por mais que ainda se esteja operando com uma sensação de centro tonal, graças à substitutibilidade entre os acordes, mesmo acordes tonalmente distantes (como um acorde Fá# em Dó) podem ser empregados com a mesma plenitude de sentido que uma simples dominante.

A substitutibilidade funcional não é um princípio impensado ao tonalismo: as modulações para região da medianta em peças tardias de Beethoven⁴¹ ou a obra Brahms⁴² são exemplos claros disso. Mas, em Bartók, não se trata de uma simples dedução destes princípios e sua extensão por meio da tradição tonal, tampouco uma tentativa abstrata de equalizar os semitons, mas essa construção se baseia em um princípio que, como vimos, Bartók extrai do material musical folclórico: o rompimento com a diferenciação estrita entre maior e menor.

No tonalismo tradicional, como vimos anteriormente, a direção da terça menor é definida pelo modo do acorde a qual se relaciona. Fá menor tem como relativo Láb maior; Fá maior, Ré menor. Da mesma forma, reciprocamente, Ré menor tem como relativo Fá maior, e Láb maior, Fá menor. Como então se alcança um acorde de Si nesta estrutura? Apenas ao se assumir Ré maior, cuja relativa seria então Si menor, ou Sol#(Láb) menor, que apontaria a Si maior.

⁴¹ Como na Sonata n. 21, op. 53 (Waldstein) ou Sonata n. 29, op. 106 (Hammerklavier)

⁴² Notavelmente, a relação entre os movimentos da Primeira Sinfonia, op. 68 ou em boa parte da estrutura modulatória do primeiro movimento da Terceira Sinfonia, op. 90.

Colocando de outra maneira, a dissociação entre funcionalidade tonal e modalidade dos acordes é pressuposto para o estabelecimento destas relações de substitutibilidade. Esta, por sua vez, emerge com facilidade na manipulação do material modal típico da música folclórica: o modo mixolídio, com seu sétimo grau rebaixado, nos leva a um acorde de dominante menor (em Dó, isso significa que o acorde de sol deve ser menor, dado que em Dó mixolídio temos Sib ao invés de Si natural), o dório, a uma subdominante maior mesmo com uma tônica maior, ou mesmo o frígio já convida à subdominante antirelativa (sA) com seu segundo grau sendo um acorde de maior um semitom acima da tônica (Db maior, em Dó frígio). É nesse sentido que remetemos a construção de seu sistema harmônico mesmo à influência da música folclórica.

O que buscamos apontar por meio destas três referências à música de Bartók é o sentido propriamente discutido por Adorno quando ele ressalta, no texto de 1927 sobre a estabilização, a peculiaridade da música de Bartók: “Ele se distingue dos folcloristas de todos os tipos, em sua melhor época, pelo fato de nele o folclore oferece apenas o material de partida, que inflama sua dialética compositiva e perpassa sua intenção; Bartók possui o folclore, em vez de tê-lo como alvo” (ADORNO, 2014, p. 103 e 104)⁴³. Mesmo que a manipulação direta de materiais folclóricos também tenha seu lugar em sua obra, o que nos chama atenção aqui é como este não surge como um elemento externo a ser incorporado de maneira inorgânica, como que em citações de um estilo exótico que aparecem como “uma simples cobertura de verniz”, mas é estritamente parte do pensamento musical bartokiano como um todo.

Esse diagnóstico é o que nos encaminha à discussão sobre o conceito de material musical em Adorno. Tendo em vista a maneira própria com que o material folclórico aparece a Bartók e perpassa sua composição, modo de relação este que o distingue dos outros folcloristas, nosso próximo passo é esmiuçar essa diferença para além da distinção formal, de forma a ressaltar porque essa especificidade é tamanho divisor de águas na concepção adorniana – também elucidando de que forma foi possível a Bartók efetivar o potencial de oposição da música folclórica em relação ao sistema tonal e à música ocidental no molde em que se apresentava nos primeiros anos do século XX.

⁴³ Trad. de Jorge de Almeida, disponível em ALMEIDA (2007).

3. Material musical

O conceito de material musical (em sentido amplo)⁴⁴ não foi cunhado pelo próprio Adorno, tendo sua própria história. Nesse contexto de discussão específico, é mister, pois, trazer à luz uma distinção apontada por Jorge de Almeida entre o conceito adorniano de material musical e o do compositor Ernest Krenek⁴⁵. Ele cita Krenek:

Eu entendo sob o conceito de material a totalidade de todos os meios musicais de expressão, ou seja, harmonia, ritmo e melodia, tal como eles são encontrados em todas as áreas como dados naturais, como possibilidades da composição. Entendo assim que a estrutura físico-objetiva do material não é decisiva para o compositor, pois ele lida apenas com o modo de aparição subjetiva do material (KRENEK, apud ALMEIDA, 2007, p. 291).

Subjaz à essa concepção que o material musical inclui transversalmente todas as possibilidades de configuração de sua história, livremente à disposição para uso do compositor. Isso se reflete em grande medida na obra do próprio Krenek, compositor cuja obra inclui de peças dodecafônicas e seriais ao mais rigoroso neoclassicismo.

Já na posição adorniana, o material musical não se apresenta como uma matéria neutra, livremente disponível ao compositor, mas historicamente determinado - “Mesmo quando hoje se escreve um acorde conhecido há séculos, ele não tem o mesmo sentido de antes [...] As possibilidades da composição já contêm em si os sedimentos da história” (ADORNO, 1930, apud ALMEIDA, 2007, p. 292). Partindo dessa citação, Almeida considera que, em Adorno,

O material deixa de ser entendido como o conjunto total dos meios de expressão para ser o resultado da consciência das possibilidades de expressão, tanto na criação quanto na audição de uma obra. Por isso, as “possibilidades” são limitadas, já que a expressão dos meios é histórica, e não natural (ALMEIDA, 2007, p. 292).

Essa visão pode ser exemplificada pela consideração que o autor alemão faz sobre a relação do compositor com a obra musical:

Em virtude de sua legalidade imanente, a obra impõe suas características àquele que a realiza, a seu autor, sem que ele tenha de refletir especificamente a respeito disso. [...] Sua submissão às exigências que se lhe apresentam desde o primeiro compasso pesa infinitamente mais do que a intenção do artista. (ADORNO, 2010, p. 97).

⁴⁴ Para um aprofundamento no estudo deste conceito em Adorno, c.f. BOISSIÈRE (1999), OLIVE (2019), PADDISON (1997) e SOLOMOS (1998)

⁴⁵ C.f. “Problemas del trabajo del compositor” (1930) em ADORNO (2014), p. 417

Para Adorno, o material musical é sempre determinado. Contudo, o enfrentamento do compositor com a necessidade de seu material não é algo que o priva da liberdade, pelo contrário. A noção aqui vai diametralmente contra a de Krenek, que o esvazia de sua historicidade em prol de uma “livre manipulação”: sua determinidade é justamente o critério que o material cobra para reconhecer a atividade composicional. Essa cobrança é, se não, a exigência de consistência, conceito caro tanto a Schoenberg quanto a Adorno. Essa relação é apontada por Jorge de Almeida:

O domínio do material propicia, assim, o próprio uso das formas, ao mesmo tempo em que as conforma à consistência do todo. Por isso, não há sentido em buscar uma libertação em relação ao material, pois a liberdade ocorre no próprio material (ALMEIDA, 2007, p. 303).

Para ele, pois, “ao se subordinar ao conceito de ‘consistência’, o material fundamenta a determinação do ‘teor de verdade’ da obra singular” (ALMEIDA, 2007, p. 289). A necessidade aqui consiste no fato de que a formulação adorniana não se dá em abstrato, mas imediatamente relacionada ao contexto em que sua produção se insere, explicitado no começo do texto: no momento de ruptura das vanguardas modernas com o sistema tonal e com as formas pré-estabelecidas do passado. Ocorre então que em um contexto onde há a absoluta liberdade em relação ao molde, a própria liberdade para se efetivar exige que a obra musical opere fora das convenções do passado.

Mais do que isso, para sua autossustentação num momento em que as formas canônicas da história da música caem em desuso, a obra agora não pode se remeter a nada a não ser a ela mesma e, por isso, sua consistência interna se torna o meio necessário para que possa ocorrer qualquer forma de expressão ou liberdade composicional. Em outras palavras, o material musical, em seu devir, nesse momento lhe exige essa consistência: ir contra tal demanda seria justamente solapar sua possibilidade de expressão.

Disso, segundo Almeida; “As possibilidades de expressão, portanto, não dependem da intenção subjetiva, mas da configuração do material, que a cada novo desenvolvimento cria um cânone de interdições” (ALMEIDA, 2007, p. 296). É evidente que o que se entende por material da música sempre se transformou ao longo da história. Mesmo dentro de cada grande período da história da música, é possível observar um desenvolvimento/transformação do que é o material empregado. Para Adorno, contudo, esse processo não ocorre por qualquer força externa que se impõe (externamente), mas é uma necessidade imanente da própria obra musical.

Cada obra, para se constituir enquanto algo, ou em outras palavras, para dizer que é idêntica a si, tem a necessidade de se distinguir da anterior. Ao mesmo tempo, não tem de onde partir a não ser da tradição na qual se insere. O seu ser-outro é tão constitutivo de sua identidade quanto sua diferença depende de sua imposição enquanto ser: ao mesmo tempo que cada obra é uma negação da anterior, ela não tem condição de a expulsar totalmente do seu ser, já que este depende dela⁴⁶.

A cristalização dessa contradição se dá justamente no conceito de material musical. Ao mesmo tempo que ele só existe nas obras, não se resume a elas em sua particularidade. Contudo, também não é somente o não ser da obra, que no caso, seria a tradição dada: é sua supressão, nem só a obra particular nem só o todo da tradição. Trata-se, antes, do ponto de inflexão entre as duas.

Tal distinção em relação à tradição é apontada por Sara Zurletti em seu ensaio “Le concept du matériau musical chez Th. W. Adorno”:

Mas não se deve fazer coincidir as duas noções [a de tradição musical e material musical]: sob pena de perder a dimensão mais importante do conceito de material, a saber, seu percurso de racionalização progressiva, o arco predeterminado de desenvolvimento que constitui, em Adorno, a direção da evolução musical (ZURLETTI, 2005, p. 242).

A autora indica que, ao compreendermos que o material musical “se apresenta aos artistas como o horizonte de experiência possível a cada instante” (ZURLETTI, 2005, p. 244), “segundo Adorno, efetivamente, é justamente nesse repertório de técnicas, formas e soluções expressivas que existe uma evolução histórica” (ZURLETTI, 2005, p. 245), na medida em que o que se apresenta ao compositor não são apenas as soluções composicionais encontradas na história da técnica, mas também as perguntas não respondidas e, da mesma maneira, os novos dilemas com que o artista se depara na modernidade.

Logo, o “cânone de interdições” supracitado seria criado a cada formulação do material em uma obra específica justamente porque cada obra, em sua tentativa de resolver os problemas que estão postos pelas possibilidades do material de sua época, ou seja, de se construir, também altera o material musical, gerando novos problemas. É nesse sentido que o material musical possui sua historicidade e, enquanto progresso, esse movimento do material se aproxima da noção adorniana de *esclarecimento*: “Dialética histórica do material: tal é o nome que Adorno dá ao *Aufklärung* [esclarecimento] musical” (ZURLETTI, 2005, p. 245).

⁴⁶ “Cada obra é o inimigo mortal da outra. Só se tornam comparáveis ao negarem-se, ao realizarem a sua mortalidade mediante a sua vida.” ADORNO, *Teoria Estética*, 2008, p. 319

4. Progresso e esclarecimento

É certo que, num primeiro momento lógico, o esclarecimento é alvo da crítica de Adorno, como é visível à primeira vista na “Dialética do Esclarecimento”. Contudo, há de se manter em mente que a realizar não é o mesmo que propor um retorno a um passado mítico pré-esclarecimento ou sua negação abstrata: antes, justamente uma das teses centrais presentes no livro é que não há um passado livre do esclarecimento porque mesmo o mito já tinha algo de esclarecimento, enquanto tentativa de explicar e manipular a natureza. Se, por um lado, o movimento contrário, a saber, aquele no qual o esclarecimento se converte em mito (processo que se cristaliza na racionalidade instrumental, na indústria cultural e etc.) é empregado para criticar o esclarecimento, tal dialética do esclarecimento ao mesmo tempo é índice da possibilidade de se imaginar um esclarecimento dialético – como que a “salvar dialeticamente” (tomando de empréstimo o termo benjaminiano) o esclarecimento de sua regressão.

Nessa mesma direção, pode parecer surpreendente à primeira vista o conceito de progresso, termo usualmente tido como um “relictio medíocre do século XIX”⁴⁷ ou carregado de um certo *ethos* positivista aparecer com carga positiva em um autor como Adorno, mas há de se considerar que, como apontado por Michel Lowy e Eleni Varikas em um artigo sobre a concepção de progresso do autor alemão,

Se Adorno parece adotar uma atitude mais matizada e, às vezes, mais positiva que Benjamin com respeito ao progresso, também é verdade que sua reflexão é cortada por uma tensão permanente, ou mesmo por uma recusa de decidir. Mas essa recusa é parte integrante de sua abordagem que, fiel à sua profunda desconfiança da conceituação abstrata, recusa um conceito totalizante do progresso. [...] Desse ponto de vista, mais do que uma hesitação entre uma avaliação positiva ou negativa, o que emerge dos seus escritos é uma verdadeira dialética do progresso que participa da dialética do esclarecimento ao mesmo tempo em que dela se nutre (LOWY e VARIKAS, 1992, p. 206 e 207).

Ocorre que, em Adorno, o próprio conceito de progresso não aparece como simples “seta do progresso” ou direção unívoca do processo civilizatório, mas é tanto alvo de escrutínio enquanto participante do esclarecimento quanto considerado em sua potencialidade frente à pretensão totalitária do mesmo. Antes de tratarmos do progresso no âmbito do material musical, há de se mergulhar em tal dialética, para então compreender suas implicações no dito contexto – o que também aprofundará a compreensão do progresso em sentido amplo.

⁴⁷ C.f. ADORNO, *Teoria Estética*, 2008, p. 314

De fato, tal qual apontado por Lowy e Varikas, mais que uma indecisão quanto a sua valoração positiva ou negativa, a noção de progresso em Adorno se localiza em uma constelação com o conceito de esclarecimento e o processo de dominação da natureza, de forma com que não se confunde nem precisamente nega nenhum dos dois. Em seu ensaio “Progresso”, Adorno situa tal relação:

A tendência rompedora do progresso não se reduz a ser o outro do movimento expansivo da dominação da natureza, sua negação abstrata, mas pela própria dominação da natureza suscita o desenvolvimento da razão. Só a razão, enquanto incorporação pelo sujeito do princípio da dominação, seria capaz de eliminar a dominação. A pressão da negatividade gera a possibilidade do desenredar-se. Por outro lado, é a razão mesma que, no seu empenho em abandonar a natureza, lhe imprime o timbre daquilo que a torna temível. **O conceito de progresso é dialético no rigoroso sentido não-metafórico do termo, de que a razão, seu órgão, é uma; de que nela não convivem justapostas uma camada dominadora da natureza e uma reconciliadora, mas que ambas compartilham todas as suas determinações** (ADORNO, 1992, p. 226 e 227, grifo nosso).

Ou seja, mais do que uma tomada de partido por um lado da valoração, supera-se aqui mesmo o sentido de tal tomada abstrata de partido: a compreensão precisa do conceito de progresso envolve justamente essa dimensão do esclarecimento, que ao mesmo tempo que é antimitológico e libertador da dominação do humano pela natureza, também erige novos mitos e perpetua a dominação do humano agora pelas mãos do próprio homem. Da mesma maneira, a forma apropriada de não cair na fé ingênua em um progresso que de antemão por si só redimirá a humanidade não é negá-lo abstratamente, mas justamente supressumí-lo através de sua autoconsciência.

Se desde Agostinho o progresso é a transferência para a espécie humana do curso natural, tão mítico quanto a representação do curso que o destino determina para os astros, da vida dos indivíduos entre o nascimento e a morte, então a sua idéia é antimitológica por excelência, rompedora do circuito no qual se insere. Progresso significa: sair do encantamento, também daquele do progresso que é ele mesmo natureza, por uma humanidade cônica da sua própria naturalidade e capaz de pôr termo à dominação que impõe à natureza, através da qual prossegue a da própria natureza. Nessa medida se poderia dizer que o progresso se dá no ponto em que termina (ADORNO, 1992, p. 224 e 225).

Sob a luz desta consciência dialética, o conceito de progresso ultrapassa a si mesmo: para além de um otimismo no avanço da técnica, torna-se ele mesmo um limiar último frente ao qual seus momentos particulares são compreendidos em sua particularidade, mas não negados

abstratamente em tal unidade. Por isso, para Adorno não faz sentido descartar a noção de progresso meramente por conta de seu emprego por vezes ideológico, mas mesmo este ponto é incorporado enquanto momento também a ser supressumido em seu interior, denunciado em sua inverdade frente à premissa verdadeira que seria o progresso em seu sentido último. É nessa direção que no parágrafo seguinte do texto Adorno considera que mesmo o seu negativo, a saber, o conceito de decadência, incorporava em sua negação o elemento de verdade daquele progresso que se encontrava irrealizado pela racionalidade instrumental. Citando o autor;

Essa imagem do progresso está encerrada num conceito que atualmente é difamado por todos os lados, o de decadência. [...] A decadência foi a miragem daquele progresso que ainda não começou. Por mais limitado e deliberadamente obstinado que fosse o ideal de uma completa inadaptação abnegadora do mundo, ele era a imagem reversa da falsa utilidade do negócio, em que tudo existe para um outro. O irracionalismo da *décadence* denunciava a não-razão da razão dominante (ADORNO, 1992, p. 225).

Somente por meio do progresso mesmo se pode apontar à superação de sua perversão em ideologia – mais do que isso, o ponto central a se tirar da presente discussão é que não é o conceito de progresso que sofre um deslocamento ao se dissociar do seu lado “ruim”, mas que é este mesmo em toda sua problematicidade que por si só aponta a tal superação, tal qual o esclarecimento é o ponto de partida necessário para sua crítica imanente de cunho dialético. Adorno admite isso plenamente: “Dominação absoluta da natureza é queda absoluta na natureza, e ao mesmo tempo dela ainda escapa na auto-consciência, como se fora mito que desmitifica o mito” (ADORNO, 1992, p. 227). O passo a ser realizado para permitir sua superação não deve ser realizado por meio do conceito, abstratamente o modificando por conveniência como que de forma a sanar suas impurezas, mas deve ultrapassá-la por meio da coisa mesma (como se segue na continuação da citação anterior):

O protesto do sujeito, contudo, não mais poderia ser teórico, nem contemplativo. A concepção do primado da razão pura como algo que é, em si, separado da prática, também subjuga o sujeito, o reduz à condição de instrumento de propósitos. A auto-reflexão da razão que a salvasse seria contudo sua passagem à prática: ela se daria conta de ser um momento da prática; ao invés de se ver como absoluta saberia que é um modo de comportamento. O impulso anti-mitológico do progresso não pode ser pensado sem o ato prático, que rompe a ilusão da autarquia do espírito. É por isso que o progresso não é algo a ser constatado na contemplação desinteressada (ADORNO, 1992, p. 227).

Esta dimensão necessária de atividade no modo de se efetivar um potencial ainda-não-realizado é essencial à presente discussão, dado que é o passo derradeiro com diferença a uma posição – ironicamente – reacionária da noção de progresso, como será recapitulado mais a frente com especificidade na discussão sobre Bartók. Nos remetendo ao começo destacado da citação, o elemento central a ser ressaltado aqui é que, em Adorno, o elemento mitológico ou antigo nunca é elevado como superior ao esclarecimento frente à sua crítica: seu alvo não é imediatamente este passado mítico (cuja própria possibilidade de reestabelecimento é por ele questionada), mas sim o potencial de oposição ao estabelecido que tal caráter mítico poderia oferecer, no devido emprego. Seria por conta disso que, segundo Lowy e Varikas,

Essa estratégia implica uma atitude com relação ao passado que se distingue profundamente da dos restauracionistas românticos: o objetivo não é a conservação do passado, mas a realização das esperanças do passado. Isso significa que as sobrevivências do antigo, do pré-burguês, só têm valor como fermentos do novo (LOWY e VARIKAS, 1992, p. 205).

Estamos lidando aqui com uma dimensão dupla de relação com um passado: de um lado, com a “realização das esperanças do passado”, (momento profundamente legatário de Ernst Bloch e Walter Benjamin, como indicado por Lowy e Varikas), no caso, a promessa de um progresso que não se efetivou em sua plenitude de potencial no esclarecimento, e, de outro lado, um passado anterior mesmo à tal promessa, que, se rememorado, denuncia a inverdade do estabelecido na medida em que este se erigiu justamente por meio da mesma promessa (irrealizada) – o mito que desmistifica o mito. Isso se provará central para compreender como Adorno ressalta a particularidade da abordagem de Bartók ao folclore, ao passo que se demonstre de que maneira essa noção de progresso se articula com o conceito de material musical.

5. Sobre o caráter não-determinista do progresso do material – retroatividade e negação determinada

Ao fim do supracitado ensaio “Progresso”, Adorno situa essa noção com respeito à arte, em toda sua problematicidade, colocando como não é necessariamente coincidente sequer entre a esfera do material e da arte em si, para além da coincidência do progresso na arte com o das forças produtivas⁴⁸:

Todos os progressos nos domínios culturais concernem ao domínio do material, à técnica. O conteúdo de verdade do espírito não é indiferente a isso. Um quarteto de Mozart não é apenas melhor elaborado do que uma sinfonia da escola de Mannheim mas ocupa posição superior também no sentido enfático de elaboração melhor, mais justa. Por outro lado é problemático se com o desenvolvimento da técnica da perspectiva a pintura da alta Renascença realmente superou a supostamente primitiva; se não é no domínio imperfeito do material que se dá o melhor das obras de arte, como uma primícia, uma aparição súbita, que se dissolve tão logo se torna tecnicamente disponível. Progressos no domínio do material na arte de modo algum equivalem sem mais ao progresso da própria arte. Se contudo no início da Renascença o fundo dourado fosse defendido contra a perspectiva, isso não somente seria reacionário como objetivamente falso, pois iria de encontro ao exigido pela própria lógica intrínseca da obra; e é só historicamente que se desenvolve a complexidade do progresso (ADORNO, 1992, p. 232).

Enquanto por um lado é possível notar que, para o autor, há uma dimensão de desenvolvimento progressivo da técnica, enquanto complexificação frente a cada estado anterior do material, há de se ressaltar que não se trata de uma linearidade simples, na medida em que essa complexificação no âmbito do material não supera por si só a necessidade histórica de uma formulação específica. Seria nesse sentido que Adorno alude à transição entre a pintura medieval, cujo modo de representação de caráter simbólico era o mais apropriado ao contexto sacro da baixa idade média, ao passo que a perspectiva só se coloca como necessária no momento do humanismo renascentista, em que a matemática e o realismo na representação da

⁴⁸ Como considerado por Adorno no mesmo ensaio – “A isso objeta-se de modo plausível que nas esferas espirituais, como na arte e especialmente no direito, na política ou na antropologia, não se dá um avanço simples como nas forças produtivas materiais. Da arte isso foi dito por Hegel e, de maneira extrema, por Jochman; a defasagem temporal nos movimentos da supra e da infraestrutura foi então enunciada por Marx na proposição de que a supraestrutura se move mais lentamente do que a base.” (ADORNO, 1992, p. 231) – e também na Teoria Estética: “Na arte, o conceito de progresso, como Hegel e Marx sabiam, não é tão contínuo como o é para as forças produtivas técnicas. A arte está profundamente imbricada no movimento histórico de antagonismos crescentes. Nela há tanto e tão pouco progresso como na sociedade” (ADORNO, *Teoria Estética*, 2008, p. 314).

natureza assumem uma importância maior que a aura sagrada que circunda os santos retratados na pintura da era anterior⁴⁹.

Em seu livro “Teoria Estética”, Adorno retoma essa questão do progresso do material afirmando que “Os materiais históricos e seu domínio, isto é, a técnica, progredem de modo incontestável; descobertas como as da perspectiva na pintura, da polifonia na música são disso os exemplos mais evidentes” (ADORNO, 2008, p. 318). No entanto, como prossegue o autor, ocorre que “um tal progresso evidente não é sem mais um progresso na qualidade” (ADORNO, 2008, p. 319). Novamente aludindo ao momento de transição entre a pintura da idade média e a renascentista, representadas no texto pelos pintores Giotto e Piero della Francesca, respectivamente, Adorno afirma que mesmo que seja possível constatar um enriquecimento dos meios técnicos disponíveis, não é possível sem mais afirmar a superioridade da obra de um pintor frente ao outro – “Assim como as obras se desligam uma da outra segundo sua qualidade, assim também são, porém, ao mesmo tempo, incomensuráveis. Só comunicam entre si antiteticamente: ‘uma obra é o inimigo mortal da outra’.” (ADORNO, 2008, p. 319).

Para além da discussão sobre o juízo de valor sobre as obras de arte particulares, nos concerne o que o autor aponta quanto à relação entre elas: segundo Adorno, esta não se traduz imediatamente em progresso: “Só dessultoriamente se pode falar de uma transição de obra para obra” (ADORNO, 2008, p. 316). Isso se deve principalmente ao fato de que “Nenhuma obra de arte particular é o que a estética idealista tradicional celebra, a saber, totalidade. Cada uma é tão insuficiente como incompleta, extraída do seu próprio potencial, e isso opõe-se à continuação directa” (ADORNO, 2008, p. 317) – o que as une, antes, é o “cânone de interdições” que se forma a cada formulação do material, enquanto problemas não-resolvidos herdados da ou gerados pela tradição, como é colocado no mesmo parágrafo:

Mas esta estrutura descontínua é tão pouco necessária casualmente como contingente e discordante. Se não há transição de uma para outra obra, a sua sucessão encontra-se, porém, condicionada pela unidade do problema. O progresso, a negação do que existe por novos começos, tem lugar no interior desta unidade. Problemas, quer porque não foram resolvidos por obras anteriores, quer porque nascem das suas próprias soluções, aguardam o seu tratamento e isso força por vezes a uma ruptura (ADORNO, 2008, p. 317).

⁴⁹ Enfatizando o não-determinismo do progresso do material, segundo o autor a necessidade de um material só pode ser considerada frente o momento social em que a obra se insere: “A arte é mediatizada pela totalidade social; isso significa: pela estrutura social dominante do momento. A sua história não se organiza a partir de causalidades individuais; nenhuma necessidade unívoca conduz de um a outro fenómeno. Só pode chamar-se necessária em relação à tendência social global, não nas suas manifestações singulares” (ADORNO, 2008, p. 318).

Para localizar tal problemática na situação musical do modernismo vale a pena citar as considerações de Adorno em seu ensaio “Difficulties”⁵⁰:

A impossibilidade de continuar a se mover musicalmente dentro da tradição está objetivamente posta. [...] Os meios tradicionais, e sobretudo as formas de coerência que eles criam, são afetados, alterados pelos meios e formas de criação/formalização musical subsequentemente descobertos. Cada tríade que um compositor ainda utiliza hoje soa como uma negação das dissonâncias que, entretanto, foram libertadas. Ela não tem mais a imediaticidade que um dia teve e que é [forçosamente] afirmado por seu uso contemporâneo; ao contrário, é historicamente mediada. Contém sua própria antítese. Quando esta antítese, esta negação, permanece silenciosa, cada tríade, cada volta tradicionalista em direção à mentira positiva, com sua afirmação forçada e frenética, torna-se o equivalente a falar sobre um *heile Welt*, um mundo não danificado [...] Não há nenhum significado primordial a ser recriado em música (ADORNO, 2002, p. 647).⁵¹

Não se trata aqui de considerar que o tonalismo sempre foi em si um sistema falso e seu advento uma mácula na história, mas mais propriamente que, apesar de seu caráter progressista⁵² (em determinado momento), retroativamente o mesmo aparece em verdade como negação/supressão de tudo aquilo que não se subsumia em seu sistema – analogamente ao esclarecimento, que apesar de em seus primórdios aparecer como um impulso em direção da superação do domínio do homem pela natureza, também só o fazia por meio da expulsão daquilo que não era comportado em seu interior⁵³ – e isso, depois de sua tomada de consciência

⁵⁰ Cujas segunda parte está disponível em português como “Por que é difícil a nova música”. In: COHN, Gabriel (Org.). Theodor W. Adorno: sociologia. 2. ed. Tradução de: Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1994. p. 147-161

⁵¹ “The impossibility of continuing to move musically within the tradition is objectively set. [...] The traditional means, and above all the forms of coherence that they create, are affected, altered by the subsequently discovered means and forms of musical form-creation. Every triad that a composer still utilizes today already sound like a negation of the dissonances that have meanwhile been set free. It no longer has the immediacy that it once had and that is asserted by its contemporary usage; rather, it is historically mediated. It contains its own antithesis. When this antithesis, this negation, remains silent, every such triad, every traditionalistic turn toward the positive lie, with its forced and frantic affirmation, becomes the equivalent to the talk of a *heile Welt*, an undamaged world [...] There is no primal meaning to be recreated in music” (ADORNO, 2002, p. 647).

⁵² “É preciso se referir à função que a tonalidade exerceu por tanto tempo, a de uma certa resolução entre o universal e o particular na música. August Halm, cujas obras hoje foram quase totalmente esquecidas, foi provavelmente o primeiro a colocar explicitamente a questão do universal e do particular na música. Embora a tonalidade, como a linguagem falada, pudesse se basear em fórmulas gerais, desde o som individual à sequência de intervalos até a arquitetura geral, era suficientemente flexível para oferecer, na combinação desses elementos, espaço para o particular; em outras palavras, para a cunhagem individual específica e característica e a expressão individual. É verdade que a tonalidade tinha pré-organizado todos os fenômenos no sentido de uma linguagem objetiva, similarmente à linguagem verbal. Mas, ao mesmo tempo, continha inúmeras possibilidades de combinações e, sobretudo, a possibilidade de ser saturado de expressão, de modo que o particular podia entrar em cada universal e, na verdade, frequentemente era engendrado pelo próprio universal” (ADORNO, 2002, p. 666).

⁵³ Como caracterizado no primeiro capítulo da “Dialética do Esclarecimento”, “A sociedade burguesa está dominada pelo equivalente. Ela torna o heterogêneo comparável, reduzindo-o a grandezas abstratas. Para o esclarecimento, aquilo que não se reduz a números, e por fim, ao uno, passa a ser ilusão” (ADORNO, 2006, p. 20), ou na segunda parte do supracitado ensaio “Difficulties”: “Não é por acaso que a tonalidade foi a linguagem musical da era burguesa. A harmonia entre o universal e o particular correspondia ao modelo liberal clássico da sociedade. Como neste último, a totalidade, como a mão invisível, assumiu o poder por meio do indivíduo, de

por meio da ruptura modernista, não pode se dar com a mesma inocência de antes. O tonalismo se erige enquanto segunda natureza - é nesse ponto que seu impulso antimitológico se converte em mito, e, desta forma, passível da mesma crítica que ele dirigia ao último.

Em “Teoria Estética”, Adorno alude ao momento em que formalização do tonalismo frente ao modalismo também representa um apagamento do que se dava anteriormente, tal qual se deu na transição da pintura de fundo dourado para a perspectiva renascentista, novamente ressaltando a não-linearidade das demandas do material:

O próprio domínio progressista do material obtém-se às vezes mediante a perda do domínio do material. O conhecimento preciso das músicas exóticas, outrora rejeitadas como primitivas, mostra que a polifonia e a racionalização da música ocidental – as duas são entre si inseparáveis -, que lhe conferem toda a sua riqueza e toda a sua profundidade, neutralizam o poder de diferenciação presente nas mínimas variações rítmicas e melódicas da monódia (ADORNO, 2008, p. 319 e 320).

Como o autor continua no mesmo parágrafo, seria também nesse sentido que o material pré-tonal poderia aparecer como hábil a criticar o modelo tonal, na medida em que denunciaria o silenciamento da diferenciação melódica típica da música modal⁵⁴/monódica (tipologia sob a música folclórica que tratamos aqui está subsumida) efetuado pelo tonalismo.

[...] a rigidez da música exótica, monótona para os ouvidos europeus, foi manifestamente a condição daquela diferenciação. A pressão ritual reforçou o poder de diferenciação no estreito domínio que o tolerava, ao passo que a música europeia, sob uma coacção menor, tinha menos necessidade de tais correctivos. [...] É inegável que um poder de diferenciação mais subtil, que é sempre um aspecto do domínio estético do material, está ligado a espiritualização; correlato subjectivo de uma disponibilidade objectiva, capacidade de sentir o que se tornou possível; e a arte torna-se assim mais livre para protestar contra o próprio domínio do material. **O arbitrário no involuntário é uma fórmula paradoxal para a possível resolução da antinomia da dominação estética** (ADORNO, 2008, p. 320, grifo nosso).

eventos espontâneos, e por sobre suas cabeças. A resolução universal da tensão que ela efetuava pretendia fazer com que a soma, o saldo dos créditos e dos débitos, saísse equilibrado. A homeostase, o saldo e a equivalência dos créditos e débitos são imediatamente os mesmos. Este modelo nunca foi adequado à realidade, mas foi, em grande medida, ideologia.” (ADORNO, 2002, p. 669).

⁵⁴ Apesar de Adorno considerar a polifonia um ponto pivotal no processo de dominação do material que ao fim levará ao sistema tonal, o que certamente se faz enxergar no rigor sistemático do contraponto renascentista de compositores como Palestrina, há de se notar que em boa parte da música polifônica renascentista há grande qualidade de diferenciação melódica, no mínimo em comparação com o tematismo baseado em motivos simples do tonalismo clássico – basta considerar as construções melódicas de compositores como Josquin des Prez, mesmo dentro da sistematicidade do contraponto renascentista no âmbito da música sacra, ou até os madrigais de Carlo Gesualdo, que emprega cromatismos e dissonâncias que a tradição europeia só ousará repetir com a mesma constância do fim do romantismo em diante.

O que aqui há de *sui generis* na concepção adorniana de progresso é o aspecto propriamente retroativo em que ele se dá no material musical – meio pelo qual a música moderna é crítica ao tonalismo, mesmo dentro da imanência da obra musical. É por meio desse tipo de movimento retroativo que o conceito de progresso ultrapassa a si mesmo também no âmbito da arte: a história da arte não é homogênea, mas as transições e rupturas que nesta ocorrem nunca se apresentam como um esquecimento simples do que estava dado, mas, antes, incorporam o mesmo negativamente no interior de suas novas formulações – seja reiterando sua pergunta ou deslocando os pressupostos da mesma.

Do outro lado da moeda, o progresso do material musical não se trata também de uma apologia à tradição ao modo do Sacro Império Romano, em que a descontinuidade é apagada pela pressuposição de uma perpétua unidade imperial. Como apontado por Adorno;

Os progressos são ultrapassáveis pelo progresso. A diminuição e, finalmente, a extinção da perspectiva na pintura moderna engendra correspondências com a pintura pré-perspectivista, que colocam o passado primitivo acima dos estádios intermediários; mas se para o presente se desejam métodos mais primitivos, ultrapassados, se na produção contemporânea se marca com o interdito e se revoga o progresso do domínio do material, tais correspondências degeneram por si mesmo em pedantismo (ADORNO, 2008, p. 319).

A chave para compreender como essa dimensão não-homogênea pode participar do progresso do material é o conceito hegeliano de negação determinada, que mesmo não incorporado nominalmente no texto adorniano, é uma chave da dialética empregada pelo autor. Enquanto não é nosso assunto tratar de dialética hegeliana, vale a pena expor aqui uma breve contextualização do conceito. Citando o autor numa das passagens mais esclarecedoras quanto ao conceito, a saber, a introdução da “Fenomenologia do Espírito” (§79):

[...] a apresentação da consciência não verdadeira em sua inverdade não é um movimento puramente *negativo*. [...] Um saber, que faz dessa unilateralidade a sua essência, é uma das figuras da consciência imperfeita, que ocorre no curso do itinerário e que ali se apresentará. Trata-se precisamente do cepticismo, que vê no resultado somente o *puro nada*, e abstrai de que esse nada é determinadamente o nada *daquilo de que resulta*. Porém o nada, tomado só como o nada daquilo donde procede, só é de fato o resultado verdadeiro: é assim um nada *determinado* e tem um *conteúdo*. [...] quando o resultado é apreendido como em verdade é - como negação *determinada* -, é que então já surgiu uma nova forma imediatamente, e se abriu na negação a passagem pela qual, através da série completa das figuras, o processo se produz por si mesmo (HEGEL, 2014, p. 73 e 74, grifo do autor).

Sem nos ater mais do que o necessário ao objeto próprio da investigação hegeliana, a saber, as figuras da consciência em seu processo com direção ao saber absoluto, nos importa aqui o movimento conceitual específico proposto. Trata-se de uma concepção de negatividade que não resulta no puro nada, mas, tal qual o progresso do material musical, conserva de alguma forma em sua unidade seus estágios anteriores – ou seja, o que foi negado. Ao mesmo tempo que não é um movimento puramente negativo, também passa longe de ser positivo num sentido simples, para além da autoevidência de se chamar “negativo”: é justamente pela vacuidade da solução anteriormente proposta que se dá sua existência enquanto negação, “o nada *daquilo de que resulta*”. Enquanto esse mecanismo conceitual perpassa muito de toda a presente discussão, como já deve se fazer perceber, uma passagem específica do supracitado ensaio “Difficulties” nos é aqui extremamente esclarecedora:

Os métodos ligados à linguagem tradicional da música tornaram-se retrospectivamente problemáticos por conta dos que foram descobertos mais tarde - ou seja, tornaram-se esquemáticos. Ouve-se, através do que é novo, fraquezas do antigo que antes estiveram ocultas (ADORNO, 2002, p. 648).⁵⁵

Temos, pois, que o progresso do material não se resume meramente a um desenvolvimento no sentido positivo, mas, tal qual vimos com relação às figuras da consciência, aparece como um desvelamento da inverdade das soluções anteriormente propostas – inverdade esta que é posta retroativamente pela necessidade das novas perguntas que são geradas pelo mesmo desenvolvimento, em uma construção tipicamente dialética. Desta forma, cada desenvolvimento sucessivo do material musical deve ser entendido como negação determinada do anterior, não uma ruptura abrupta que descarta o passado, mas sim sua supressão no interior da nova unidade alcançada.

Esse movimento pode ser explicitado tecnicamente na análise do atonalismo livre vienense. O princípio da tonalidade é universalizante - dizer que uma música está em “Dó maior” significa que toda e qualquer nota da peça está relacionada a essa nota principal, constituindo assim a trama de relações harmônicas de expectativa, afastamento ou resolução. A escuta dessa música, pois, é a de relacionar uma nota com a outra. Contudo, a força de uma nota central a qual todas as demais se relacionam não é uma lei imposta pelo título da peça, mas só existe efetivada na própria obra: a chamada “dissolução do tonalismo” ocorre progressivamente com o tensionamento desse princípio relacional ao longo do romantismo.

⁵⁵ “The methods that are linked to the traditional language of music have become retrospectively problematic as a result of those that were discovered later - namely, they have become schematic. One hears, through what is newer, weakness of the old that were once hidden” (ADORNO, 2002, p. 648).

Sua apoteose se dá no expressionismo da escola de Schoenberg, com o “atonalismo livre”. Esgotadas as possibilidades expressivas do primeiro tonalismo clássico e até mesmo do já expandido tonalismo romântico, a ruptura moderna, contudo, é dialética: não ocorre apenas um remetimento (mesmo que negativo) aos princípios tonais, mas justamente o retorno radicalizado de seu fundamento. Entretanto, tal qual em Hegel, voltar ao seu fundamento aqui é também sua dissolução⁵⁶; a música expressionista, ao mesmo tempo que se apresenta como radicalização do princípio da tonalidade, é o sucumbir de sua forma dada.

A crítica da escola de Schoenberg ao termo “atonal” se dá nessa medida: “atonalidade” seria a negação pura de todo e qualquer princípio tonal, o que seria efetivamente impossível em seu momento histórico. A escuta da música ocidental mesmo no período das primeiras vanguardas era diretamente herdeira da tradição tonal e não poderia constituir-se de outra forma. Não havia como se escutar duas notas sem estabelecer uma relação de ordem tonal, tal era a situação imediatamente dada das possibilidades de compreensão musical. Nessa medida, o termo proposto por Schoenberg é muito mais coerente: “pantonalidade”⁵⁷, ou seja, a existência de muitos pontos de apoio tonal, sempre em mudança.

Admitindo isso, Schoenberg reconhece que a música que fazia (na fase expressionista) não era a negação pura da anterior, mas sua negação determinada: o princípio fundamental do tonalismo, as relações de tensão ou expectativa, afastamento e resolução se mantêm, mas são agora tomadas por si enquanto movimento, não mais congeladas na relação com uma nota central. O retorno aos meios tradicionais de construção musical baseados em uma única tonalidade central, pois, aparece aqui como falso, na medida em que o próprio material musical

⁵⁶ No ao fim do capítulo “Contradição”, na Doutrina da essência, Hegel faz um jogo de palavras entre a noção de retorno ao fundamento e a dissolução da contradição, em que “retornar ao fundamento” (ir ao fundo) é simultaneamente “cair no abismo”, o sucumbir de sua forma dada em suas determinações contraditórias, ao mesmo tempo que retroativamente pondo o fundamento como unidade simples que era enquanto pressuposição já dada desde a noção de essência, mas que só se realiza quando efetuado tal passo lógico. Mesmo sem o espaço adequado para desenvolver em toda consequência a ideia, vale aqui citar uma passagem central nessa construção: “A contradição dissolvida é, por conseguinte, o fundamento, a essência enquanto unidade do positivo e do negativo. Na oposição, a determinação cresceu até a autossubsistência; o fundamento, porém, é essa autossubsistência plenamente realizada; dentro dele, o negativo é essência autossubsistente, mas enquanto negativo; assim, ele é igualmente o positivo enquanto o idêntico consigo dentro dessa negatividade. A oposição e sua contradição estão, por conseguinte, tanto suprassumidas quanto conservadas dentro do fundamento. [...] A própria oposição autossubsistente que se contradiz já era, portanto, o fundamento; apenas sobreveio a determinação da unidade consigo mesma, a qual emerge pelo fato de que cada um dos contrapostos autossubsistentes suprassume a si mesmo e faz de si o outro de si, com isso, vai ao fundo, mas nisso, ao mesmo tempo, vai junto somente consigo mesmo, portanto, dentro de seu sucumbir, isto é, dentro de seu ser posto ou dentro da negação, é, antes, somente a essência refletida dentro de si, idêntica consigo mesmo.” (HEGEL, *Ciência da Lógica: 2. A Doutrina da Essência*, 2017, p. 83).

⁵⁷ cf. SCHOENBERG, Arnold. *Theory of Harmony*. Trad. Roy E. Carter. Los Angeles: University of California Press, 1983. p.432-33.

sofreu significativa mudança: o princípio central do tonalismo é conservado justamente na música que é sua negação, conquanto esta não fora abstrata, mas determinada.

De maneira análoga, o que ocorre no sistema axial bartokiano, em grande medida, é um passo lógico análogo, mas numa direção diferente: a nota central à qual se mantém de referência é em grande sentido mantida, mas a estruturação hierárquica entre os 12 semitons é dissolvida por meio de uma substitutibilidade funcional muito mais ampla que a tonal.

Conclusão – por uma música bartokiana

Frente à luz da presente discussão, enquanto já se fez evidente a não-homogeneidade da concepção de progresso em Adorno, cabe aqui retomar a questão da relação entre modernismo e folclorismo, em direção de encaminhar as conclusões do presente trabalho. Se, como vimos, apesar de ser legítimo falar em um progresso no âmbito do material musical, tal não implica de antemão em um progresso na arte como um todo, não é simples determinar quais obras podem ser consideradas progressistas sob tal critério, visto que não basta julgar com base na imediaticidade do material empregado. Ao mesmo tempo, dado que “o que parece puro e simples automovimento do material se desenvolve no mesmo sentido que a sociedade real” (ADORNO, 2011a, p. 36), ele se apresenta como a ponte entre compositor e sociedade, inevitavelmente estando imbricado a tal juízo. Frente a esse dilema, retomamos a questão: o que diferencia a música de Bartók da de outros compositores folcloristas?

Uma primeira instância dessa diferenciação foi delineada no capítulo sobre Bartók, em que evidenciamos as características próprias deste material folclórico específico que serve de combustível a sua composição: a música campesina genuína do leste europeu por si só enquanto material apresenta um estranhamento frente aos moldes tonais que sai em auxílio da crítica destes. Mas, mais do que isso, frente à caracterização do conceito de material musical nos capítulos subsequentes, temos que, se material musical não é a concretude simples da matéria sonora empregada pelos compositores, mas, antes, um horizonte de possibilidades que se apresenta ao compositor, este “material” que se apresenta a Bartók é efetivamente distinto daquele que se apresenta aos que recorrem ao folclore em busca de uma casa segura numa situação musical que perdeu seus vínculos sociais.

Por um lado, essa *aparição* do material tem caráter subjetivo: não é coincidência que Bartók, ao se defrontar com uma melodia pentatônica, enxerga um potencial de harmonização mais livre, enquanto um músico menor resumiria sua simplicidade em uma cadência de subdominante, dominante, tônica. Mas esse aspecto subjetivo, como toda subjetividade, tem sua matriz justamente no caráter objetivo do espírito: é uma diferença de modo de relação com a própria sociedade, a diferença entre conformação/compromisso e o apontamento de um *novo*.

Para além de uma questão sobre subjetividade no modo de aparição do material musical, a dimensão essencial que efetiva a progressividade de uma obra é a *atividade* envolvida no processamento do material musical: como Adorno enfatiza e observamos na música de Bartók, a diferença fundamental que dá corpo ao modo de relação do compositor com o material é a

maneira com que Bartók não visa o folclore como um alvo a se alcançar, uma realidade comunal a se reestabelecer, mas dilacera o presente frente a inverdade da premissa da qual o tonalismo (esclarecimento) partiu para romper com o passado mítico.

A fórmula aqui é a mesma que vimos na discussão sobre progresso, ou, como pode ser observado no ensaio “Viena”, onde Adorno remete mesmo a música de Schoenberg, tida como o estágio mais desenvolvido do material musical de sua época, à sua própria tradição folclórica:

Sabemos que a música de Schoenberg rejeitava qualquer referência à música popular. Mas as características que podemos chamar de revolucionárias de sua obra nasceram da união de rudimentos pré-burgueses com implicações de uma burguesia tardia. [...] A tendência à desintegração, à justaposição difusa da música folclórica, ainda não totalmente assimilada pela racionalidade, é recuperada por Schoenberg no espaço da prática composicional integral. [...] Essa tradição da música folclórica talvez esteja presente nas camadas mais íntimas da nova música (ADORNO, 2018, p. 304 a 306).

Ou, numa passagem extremamente ilustrativa da relação dessa discussão com a conceituação de material musical que permeia sua obra,

O qualitativamente moderno não é o que está à frente de seu tempo, mas sim o que retoma algo esquecido, que dispõe de suas reservas anacrônicas do que foi deixado para trás, ainda não esgotadas pela racionalidade do sempre igual. Diante do simples *up-to-date*, o avançado sempre é também o antigo (ADORNO, 2018, p. 308).

Temos, pois, que é impertinente especular abstratamente quanto à validade da incorporação de materiais folclóricos na música nova. Antes, o essencial a se notar é exatamente esse modo de relação com o passado, tanto na música mais avançada quanto àquela que se remete ao material folclórico – aqui, funcionalmente, elas sequer são diferentes neste aspecto. Nesta concepção, a própria criação de um novo só surge de um apelo a uma certa forma de não-ser supressumido no interior de um objeto que se dá como imediato, como é o caso do tonalismo em sua pretensão de naturalidade.

Ideia já proposta anteriormente com relação ao atonalismo livre (e levando em conta que mesmo o dodecafonismo também tem algo de devedor à construção musical modular do renascimento ou das fugas de J. S. Bach na utilização de imitações, aumentações, retrogradações, etc.), apresenta-se como possível enxergar também uma leitura da utilização do folclore em Bartók como a manipulação de um elemento negativo à pressuposição de naturalidade do sistema tonal, elemento que se encontra supressumido nesse mesmo sistema e que, se rememorado, denuncia a falsidade dessa imediatidade.

Na discussão sobre progresso, estávamos lidando com duas dimensões de relação com o passado, uma em busca de salvar dialeticamente o próprio progresso em seu núcleo transformador frente à sua perversão em ideologia, enquanto dialética do esclarecimento, e outra enquanto mito que desmistifica o mito do esclarecimento, enquanto o antigo que denuncia a irrealização da promessa esclarecida. Nessa medida, se Schoenberg pode ser considerado como o campeão do esclarecimento dialético, radicalização dessa promessa irrealizada, caberia também imaginar um outro polo, a saber, Bartók como representante desse potencial mítico de crítica ao estabelecido.

Recolocando esta questão em uma perspectiva analítica, se o atonalismo livre (em um primeiro momento) representava um deslocamento do princípio da tonalidade, o dissociando da exclusividade de uma nota central, e tal modo dialético de relação com o passado é um dos fatores que tornava essa música verdadeiramente progressista, da mesma forma o deslocamento de pressupostos do tonalismo realizado pelo sistema axial bartokiano se apresenta como digno de consideração enquanto progressista.

Resta ainda avaliar em consequência o quanto Bartók efetivamente realiza essa (também prometida) crítica ao estabelecido em suas obras, e também o quanto frente as demandas mais avançadas do material musical ao fim do modernismo tal solução ainda era válida. Em verdade, a incorporação de mais material analítico sobre a música de Bartók certamente é necessária a tal estudo. Contudo, se o modo apropriado de se relacionar com o passado não é buscá-lo em sua imediatez, mas buscar aquilo que ele ainda diz sobre nós hoje, neste ponto da pesquisa visamos ao menos indicar a tal potencialidade, mesmo que esta eventualmente não tenha sido realizada plenamente pelo próprio compositor (como o próprio Adorno indica).

Por uma música bartokiana: mais do que uma tomada de partido abstrata por uma proposta composicional específica, espera-se que o presente escrito forneça alguma base teórica para um eventual aprofundamento quanto a articulação entre a filosofia da música de Adorno e a música de Bartók, menos em busca de especular sobre se Adorno aprovava ou não a música de Bartók, mas sim desvelando o núcleo de verdade que subjaz a obra de ambos – enquanto problemas e não-resoluções que, desta vez, somos nós que herdamos.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W.. *Berg, o mestre da transição mínima*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- _____. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- _____. *Essays on music*. California: University of California Press, 2002.
- _____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2011a.
- _____. *Quasi una fantasia*. São Paulo: Editora UNESP, 2018.
- _____. *Obra completa, 18, Escritos Musicales V*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.
- _____. *Obra completa, 19, Escritos Musicales VI*. Madrid: Ediciones Akal, 2014.
- _____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. *Três estudos sobre Hegel*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- _____. *Reacción y progreso*. Barcelona: Tusquets Editores, 1984.
- _____. *Progreso*. São Paulo: Lua Nova: Revista de Cultura e Política, No. 27 (Dez. 1992), p. 217-236, 1992.
- ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- ANTONKOLETZ, Elliot. *The music of Béla Bartók*. Califórnia: University of California Press, 1984.
- _____. *The Musical Language of Bartók's 14 Bagatelles for Piano*. Tempo, New Series, No. 137 (Jun., 1981), p. 8-16. California, University of Califórnia Press, 1981.
- BARTÓK, Béla. *Écrits*. Genève: Éditions Contrechamps, 2006.
- BOISSIÈRE, Anne. *Adorno, la vérité de la musique moderne*. Paris: Presses Universitaires, 1999.
- GRIFFITHS, Paul. *Bartók*. Londres: J.M. Dent & Sons Ltd., 1984.
- HEGEL, Georg W. F.. *Fenomenologia do espírito*. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- _____. *Ciência da Lógica: 2. A Doutrina da Essência*, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- LENDVAI, Erno. *Bartok, an analysis of his music*. Londres: Kahn & Averill, 1979.

LOWY, Michael; VARIKAS, Eleni. *A crítica do progresso em Adorno*. São Paulo: Lua Nova: Revista de Cultura e Política, No. 27 (Dez. 1992), p. 202-215, 1992.

OLIVE, Jean-Paul. *Material e música informal*. Ouro Preto: Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia - UFOP, 2019.

PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of music*. Cambridge: Cambridge University, 1997.

SOLOMOS, Makis. *Le devenir du matériau musical au XXeme siècle*. Cahiers de Philosophie du Langage, 1998, n° 3, p. 137-152. hal-01202919.

ZURLETTI, Sara. Le concept du matériau musical chez Th. W. Adorno. In: OLIVE, Jean-Paul. *Expérience et fragment dans l'esthétique musical d'Adorno*. Paris: l'Harmattan, 2005.