

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

**LUIZ A. SERRANO JR.**

**TRANSIÇÃO MÍNIMA E MÚSICA EM DISSOLUÇÃO:**  
Estudo sobre a música de Alban Berg sob a crítica de  
Theodor Adorno

**GUARULHOS  
2018**

**LUIZ A. SERRANO JR.**

**TRANSIÇÃO MÍNIMA E MÚSICA EM DISSOLUÇÃO:**  
Estudo sobre a música de Alban Berg sob a crítica de  
Theodor Adorno

Dissertação apresentada à Universidade  
Federal de São Paulo como requisito parcial  
para obtenção do título de Mestre em Filosofia

Área de concentração: Subjetividade, arte e  
cultura

Orientação: Prof. Dr. Luciano Ferreira Gatti

**GUARULHOS**  
**2018**

Serrano Jr., Luiz A..

Transição Mínima e Música em Dissolução : Estudo sobre Alban Berg sob a crítica de Theodor Adorno / Luiz A. Serrano Jr.. – 2018.  
115 f.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2018.  
Orientação: Prof. Dr. Luciano Ferreira Gatti.  
Título em Inglês: Minimal Link and Music in Dissolution.

1. Estética Musical. 2. Dodecafonismo. 3. Transição Mínima. I. Prof. Dr. Luciano Ferreira Gatti. II. Título

**LUIZ A. SERRANO JR.**  
**TRANSIÇÃO MÍNIMA E MÚSICA EM DISSOLUÇÃO:**  
**ESTUDO SOBRE A MÚSICA DE ALBAN BERG SOB A CRÍTICA DE THEODOR ADORNO**

Dissertação apresentada à Universidade  
Federal de São Paulo como requisito parcial  
para obtenção do título de Mestre em Filosofia

Área de concentração: Subjetividade, arte e  
cultura

Aprovação: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Prof. Dr. Prof. Dr. Luciano Ferreira Gatti  
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP

---

Prof. Dr. Henry Martin Burnett Jr.  
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP

---

Prof. Dr. Eduardo Socha  
Universidade Federal de São Carlos - UFSCAR

## AGRADECIMENTOS

Carol, meu amor, pelo amor; primeira palavra desse trabalho, aliás.

Gustavo, o irmão que eu tive, pela música.

Brunão, primeira voz amiga na pós graduação, e desde então.

Professor Doutor Luciano Gatti, que acreditou em meu projeto, e delimitou.

Professores Doutores Henry Burnett e Eduardo Socha, pela fundamental participação nas bancas de qualificação e defesa.

Professor Doutor Francisco de Ambrosis, e colegas do grupo de estudos de Teoria Crítica.

Daniela Gonçalves, Jane Yamaguchi, e todos da secretaria de pós graduação da UNIFESP, pelo suporte fundamental a nossa atividade de pesquisa.

E a algumas pessoas que merecem saber o quanto ajudaram

Cristina Silva, Paula Akemi Chino, Laila Nasser, Priscila Antunes

*Para Alice, minha filhinha queridinha, que me deu vontade de viver e ser filósofo;*

*e para Francisca, minha mãe, que cuidou dela nesse período, e de mim sempre.*

*Uma vez, ainda na adolescência, passei uma tarde exibindo a meu pai o conhecimento que eu julgava ter obtido até então. No dia seguinte ele me presenteou com a Apologia de Sócrates.*

*Dedico esse trabalho a sua memória.*

*Pode-se ilustrar essa maneira berguiana (...) com aquele jogo infantil que decompõe e recompõe a palavra “Kapuziner”:  
Kapuziner-Apuziner-Puziner-Uziner-Ziner-Iner-Ner-Er-R; R-  
Er-Ner-Iner-Ziner-Uziner-Puziner-Apuziner-Kapuziner. Desta  
forma ele compôs, assim toda a sua música joga em uma  
derrisória cripta dos capuchinhos, e o seu desenvolvimento foi  
essencialmente voltado à espiritualização daquela maneira.*

ADORNO, T. *Berg: O mestre da transição mínima*. Págs 37-8

## RESUMO

O presente trabalho pretende analisar as relações filosóficas e musicais existentes na obra de Alban Berg a partir não só da crítica de Theodor Adorno, como também de sua relação pessoal com o compositor, seu amigo e mestre, e com sua música, tida por Adorno como a mais completa no sentido de aliar a objetividade do método construtivo à subjetividade inventiva do artista. Nosso trabalho tem três etapas, sempre relacionando a teorização de Adorno à música de Berg; elas são: a discussão sobre a linguagem musical no panorama composicional do início do século XX; a análise musical como forma legítima de avaliação estética segundo o critério adorniano do *teor de verdade* [*Wahrheitsgehalt*], em substituição às antigas categorias belo e sublime; e o método composicional de Alban Berg, o mestre da transição mínima, assim como suas implicações ao longo de sua obra.

Palavras-chave: Estética Musical. Dodecafonismo. Transição Mínima.

## ABSTRACT

This work intends to study the philosophical and musical relations in Alban Berg's oeuvre, not only from Theodor Adorno's critic texts as also from his personal relationship to the composer, his friend and teacher, and with his music, seen by Adorno as the most successful in conciliating the objectivity of the constructive method to the inventive subjectivity of the artist. Our work develops in three stages – always relating Adorno's theorizations to Berg's music – which are: the discussion about musical language within the compositional landscape of the early 20<sup>th</sup> century; the musical analysis as a legitimate way of aesthetic evaluation, according to Adorno's criteria of *truth content* [*Wahrheitsgehalt*], in replacement to the ancient categories of *beautiful* or *sublime*; and the compositional methods of Alban Berg, the master of minimal link, as its implications along his oeuvre.

Keywords: Musical Aesthetics, Dodecaphonism, Minimal Link

## SUMÁRIO

Introdução	Página 8
Capítulo 1 – Linguagem Musical	Página 22
Capítulo 2 – Análise Musical	Página 32
Capítulo 3 – Berg	Página 54
Capítulo 3.1 – A música de Alban Berg – dissolução e transição mínima	Página 65
Conclusão	Página 108
Referências	Página 111

## Introdução

*(...) and although it need hardly be said I wish to tell you once again that I feel bound to you throughout all that fate brings, that my existence is inseparable from yours, and that, to me, your existence is in fact the measure of my own. (ADORNO; BERG, 2005, p. 84)*

*Descrever o professor é algo difícil para mim, pois o que recebi dele penetrou minha existência musical de tal forma que ainda hoje, depois de quarenta anos, ainda não adquiri o distanciamento necessário.(ADORNO, 2010, p. 88)*

Amor, está na epígrafe; é o que há de fundamental entre o filósofo e o músico que são o mais relevante teórico da música dodecafônica – ou atonal, como para Berg somente seus inimigos e aqueles que não a compreendem podem chamá-la<sup>1</sup> – e o compositor de vida mais breve da Segunda Escola de Viena, cuja obra é notória e eventualmente criticada por seus ocasionais flertes com a linguagem romântica, e com o tonalismo. Além desse sentimento, há uma longa história de desenvolvimento técnico e de linguagem e construção musical compartilhada por ambos. Cada progresso composicional da técnica berguiana foi respaldado pelo comentário estético e técnico, de seu aluno e amigo, que produziu artigos e análises sobre todas as obras do professor.

---

<sup>1</sup> “That would suit the opponents of this new music, because that would justify what they really mean by the word 'atonal', which is something unmusical, ugly, uninspired, bad sounding and destructive”. BERG, 2014, p. 227)

## Adorno e Berg

Alban Berg, em 1925, colhia os frutos de seu primeiro (e inesperado) grande sucesso: a ópera *Wozzeck* Opus 7, apesar da resistência do público mais conservador, arrancava aplausos e convulsionava audiências e espectadores – eventualmente incluindo implicações físicas graves<sup>2</sup> – enquanto ganhava espaço em montagens por grandes palcos europeus habituados ao grande drama wagneriano do fim do século XIX: Viena, Berlim, Praga; sob maior ou menor controvérsia, a ópera que conta a história do soldado raso, não muito brilhante, traído por sua esposa e humilhado por seus superiores e amigos, tomava forçosamente seu espaço na história da música.

Um ano antes, na estreia dos três fragmentos da ópera, (*Drei Bruchstücke für Gesang und Orchester aus Wozzeck – Sem Opus*) havia na plateia um espectador para quem aquela audição seria uma grande descoberta, e não será surpresa que ele era Theodor W. Adorno. Pianista sensível ao esgotamento do modelo tonal de composição, ainda insipiente estudante de composição, Wiesengrund – como o tratava seu mestre e amigo – encontrou na música de Berg algo que estava ainda além da obra do professor deste, Arnold Schönberg, criador do método dodecafônico de composição, utilizado em larga escala por Berg, ora estritamente, ora em combinação com outros recursos composicionais que iremos conhecer, notadamente aquele que dá título a essa pesquisa, qual seja, a transição mínima, que para Adorno era a principal característica da obra de Berg; um recurso que por meio de transformações constantes e mínimas em células temáticas, permite um alinhamento conciliatório entre a

---

<sup>2</sup> Durante a apresentação de 16 de novembro de 1926 um representante do prefeito de Praga teve um ataque e morreu, Seguiu-se a isso grande convulsão entre o público, onde havia muitos espectadores avessos à música nova, o que resultou na proibição da encenação da ópera no Teatro Nacional Tcheco. Outras montagens porém tiveram sucesso. (ADORNO; BERG, 2005, p. 84)

construção dodecafônica e a expressividade da transição wagneriana e mesmo da melodia do período romântico de maneira geral, e proporciona um ponto de intersecção, ou de balanço, entre a objetividade buscada pela vanguarda do início do século XX e a subjetividade que continuaria sendo um elemento fundamental para a composição, pois é nela que reside o que chamaremos aqui livremente de alma da música, mas que para Adorno constitui o *teor de verdade* de uma obra de arte, e que deve ser o que orienta o artista na construção do objeto artístico, e que se for verdadeiro será sentido pelo receptor, o ouvinte.

O que Adorno teria sentido quando daquela audição do *Wozzeck* e depois dela, ao longo dos dez anos pelos quais se estendeu sua relação com Berg, que não por acaso coincidem com o desenvolvimento de seu próprio trabalho de composição, bem como da análise musical<sup>3</sup> e das críticas técnica e filosófica, resgataremos a partir da correspondência (preservada quase na totalidade) que registrou diversos momentos da vida e do pensamento de cada um deles, assim como de seus posicionamentos estéticos sólidos, que por muitas vezes implicaram em problemas diversos, desde a rejeição de publicações até o final banimento da obra de Berg pelo crescente terceiro Reich<sup>4</sup>, e naturalmente o exílio de Adorno.

---

<sup>3</sup> Ao iniciar seus estudos com Berg Adorno já escrevia música e também sobre música, tendo intensificado e aprimorado essa atividade, após conhecer o mestre, também por influência desse junto a editores.

<sup>4</sup> Em 1933 Richard Strauss, herdeiro musical direto do wagnerismo, era o presidente da *Reichsmusikkammer*; “*Führer*” da música alemã, como o tratavam os demais compositores. Berg diz a Adorno que pretende concluir a ópera *Lulu*, mas não sabe se Strauss tolerará a montagem. (ADORNO; BERG, 2005, p. 200)

## Linguagem e tradição – duas frentes para construir uma nova música

Berg tinha especial cuidado com as **obras literárias**, assim como com o caráter literário de sua obra. “*Seu senso literário é perceptível em toda parte, inclusive em sua própria prosa*” (ADORNO, 2010, p. 74). Essa relação com a literatura vem à tona em dois pontos bastante específicos; em primeiro lugar na escolha dos textos operísticos, e na forma como ele alia em suas óperas a palavra cantada às exigências do texto, utilizando-se muito pouco do *recitativo*, e ampliando a técnica schönberguiana de declamação rítmica para as linhas vocais, que conciliava a fala à linha melódica e divisão rítmica; em segundo lugar, na afinidade do compositor com autores que compartilham de sua orientação à margem do belo e do equilibrado, além de sua tendência ao desaparecimento.

*Berg, o vanguardista, foi atraído pela ideia de modernidade que chegou à consciência de si, pela primeira vez, na lírica e nos escritos teóricos do poeta [Baudelaire] (...) Profundamente enraizada na fisionomia de Berg está a vontade baudelairiana de objetivar numa obra as inerções irracionais, inconscientes, com a força racional do Eu.* (ADORNO, 2010, p. 228-9)

Wozzeck, a princípio, construída dos fragmentos do drama de Büchner, já um tanto antigo na década de 1920, mas recuperado por Berg com a mesma intenção com que este se dedica à ópera, ou seja, como um resgate do passado no sentido do futuro, já dá a tônica do som berguiano e de seu sentimento, que é o que se afina com as pessoas que sofrem e não têm redenção. É o da complexidade que só se resolve se embrenhando por mais e mais caminhos harmônicos intrincados e que até aquele momento eram ainda inexplorados; mesmo os

*acordes extraterritoriais*<sup>5</sup> de quarta que Schönberg introduziu com a Noite Transfigurada serão antiquados quando comparados aos hexacordes sobre os quais Berg constrói toda a música da monumental ópera, a saber, apenas dois, dividindo a escala musical igualmente, à moda de Debussy, a partir da escala de tons inteiros, mas inserindo uma inovação harmônica que é a sensação de tonalidades opostas, que no entanto nada têm a ver com as tonalidades tradicionais, mas criam duas áreas tonais utilizadas pelo compositor, uma escura e outra clara, se pode-se usar essa terminologia em música. Veremos esse procedimento construtivo posteriormente.

Baudelaire vai surgir como tema da ária *Der Wein*, já em 1929, porém em tradução para o alemão feita por Stefan George. Berg, que não era exatamente francófono, optou por usar a tradução alemã como base para a música, que no entanto foi escrita prevendo também que pudesse ser cantada em francês. Na correspondência entre Adorno e Berg o nome de Baudelaire é citado por diversas vezes, embora não fique claro qual seria a composição baseada na obra do poeta francês em que Berg estaria trabalhando. Sabemos que a ária *Der Wein* foi construída sobre Baudelaire, claro, mas há indícios de que também a Suíte Lírica, de 1925, teria originalmente uma relação com sua poesia; relação que ficou apenas sugerida nos antigos manuscritos do compositor e que se tornou um dos “programas secretos” dessa obra, dentre os quais está, obviamente, a própria motivação fundamental da peça, qual seja, a dedicação a sua amante, Hanna Fuchs-Robettin. Esconder segredos e anagramas em sua música, aliás, se tornou um hábito de Berg, além de um de seus fundamentos de composição, que por tão diversificados levam a obra desse compositor a um patamar diferente dos

---

<sup>5</sup> (ADORNO; 2002, p. 119)

trabalhos de Schönberg e Webern, inclusive no que diz respeito à extensão das peças, já que a aplicação pura da técnica dodecafônica tende a soar monótona e de certa forma cíclica, uma vez que a intenção é minimizada em favor da construção, desfavorecendo as grandes formas; isso porém não acontece em Berg, que se permite flexibilizar regras, ou criar suas próprias regras ao longo da música, e para cada momento particular, e se assim a sensação da música o pedir, abolir qualquer regra. Veremos no exemplo da própria Suíte Lírica como a forma construtiva se alterna a critério do compositor, não porém sem seguir um procedimento e um plano, que em geral são traçados aliando arquitetura musical e melodia; nas palavras do próprio Berg: *“This concluding scene of the opera [Wozzeck] is also in accordance with rules and principles of regularity – rules that here, as in so many other instances, I established first and then followed.”* (BERG, 2014, p. 258)

Frank Wedekind, tem duas peças<sup>6</sup> teatrais musicadas pelo mestre da transição mínima e convertidas em uma grandiosa ópera em três atos com cinco cenas cada um (além é claro dos *intermezzi*). Lulu é uma história onde a morte tem papel fundamental, do princípio ao fim; sua orquestração<sup>7</sup> foi tragicamente interrompida devido a uma banal picada de inseto que resultou em septicemia e causou a morte do compositor, em 1935, aos 55 anos. Talvez estrague a surpresa ao leitor mais curioso saber que todos os principais personagens morrem, alguns ainda no primeiro ato. Lulu pelas mãos de Jack, o estripador. Também é interessante como Berg se insere na ópera, transformando o personagem Alwa, que originalmente era um escritor, em um compositor, e assim se atribuindo um grau de comentário autoral também como personagem, pela forma da música associada a ele.

---

<sup>6</sup> Erdrgeist (1895) e Pandora's Box (1904)

<sup>7</sup> Berg havia concluído a composição inicial (Particell) sem porém ter orquestrado o terceiro ato.

Berg tem afinidade com a morte – dirá Adorno, com aquilo que tende ao desaparecimento; seria possível que essa tendência fosse constituinte de sua música? Vejamos um breve exemplo: ao longo do desenvolvimento da ópera *Wozzeck*, ora dodecafônico, ora livre de tonalidade, acontece, repetidamente, uma construção tonal simples, o acorde Ebm7+ (Mi bemol menor com sétima aumentada; muito comum aliás na música popular brasileira) associado à palavra sangue em sua primeira aparição na partitura. Sigamos passo a passo essa associação para entender de ela onde surge e no que ela resulta.



A série utilizada nesse trecho é resultante da divisão pela escala de tons inteiros:

Dos seis tons obtidos nessa divisão, Berg extrai um motivo mínimo, de quatro notas, sobre o qual ele dispõe a frase “*Wir, arme Leut!*” [*Nós pobre povo!*]:



O pequeno motivo, em sua configuração vertical, ou seja, empilhando-se as notas para obter o acompanhamento harmônico, produz o acorde já citado (com a devida transposição tonal correspondente ao trecho musical – as transposições são utilizadas frequentemente por Berg, contra a rigidez da série) Ebm7+ (Mi bemol menor com sétima aumentada), construção harmônica comum à tradição triádica:



Esse acorde surge quando o personagem *Idiota*, diz a *Wozzeck* “*Ich riech Blut*”<sup>8</sup>, mais especificamente como harmonia de suporte à última palavra; o acorde então adquire um caráter premonitório como a frase textual. Revendo brevemente as etapas: chegando a um acorde menor por meio de uma série dodecafônica baseada na escala de tons inteiros dividida ao meio, da qual foram pinçadas notas para uma frase melódica, Berg constrói uma inserção harmônica tonal na música dodecafônica, e a associa diretamente ao sangue, assim, nas demais aparições do sangue na ópera, estará lá o *Blood chord*<sup>9</sup>, um tipo de *Leitmotif* particular a esse compositor, que também estendeu o uso desses motivos às divisões rítmicas. Além do acorde ele próprio, surgirão suas variações horizontais e transposições, que produzirão linhas melódicas.<sup>10</sup>

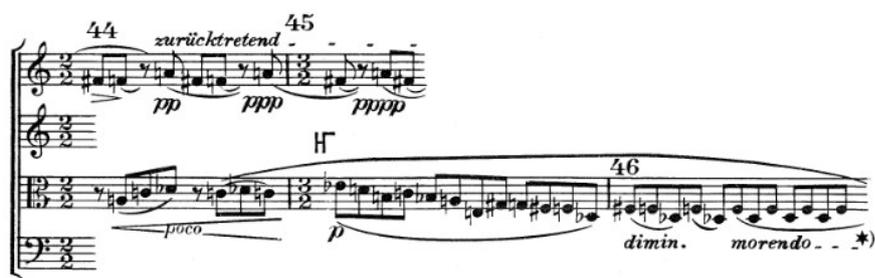
A saúde frágil do compositor, asmático, indica a presença sombria da morte ao longo de toda a sua vida, e a ironia, constante em sua obra, parece demonstrar a falta de medo dela, ou senão tanto, a compreensão da inevitabilidade. Essa ironia está em *Wozzeck*, especialmente na marcha militar do primeiro ato, está em *Lulu*, na cena burguesa do salão de baile, e parece que ela aparece em sua obra por que é uma constante na própria vida de Berg, como conta

<sup>8</sup> “Sinto cheiro de sangue” Tradução nossa.

<sup>9</sup> Termo utilizado por Jarman.

<sup>10</sup> (JARMAN, 1985, p. 54-5) Deste ponto em diante, surgirão exemplos musicais. Aqueles que não estiverem atribuídos aos autores consultados são de autoria própria; nesse caso constará a peça musical e a página da partitura.

Adorno: já próximo ao fim de seus dias, tendo sabido que receberia sangue de um conhecido, também músico vienense, ele teria dito que aceitaria a transfusão de bom grado, desde que isso não o tornasse um compositor de operetas, como era o doador (ADORNO, 2010, p. 48). Essa tendência à dissolução e convivência com a ideia da morte que está na obra literária que inspirou parte da música desse compositor será um dos pilares do método construtivo de Berg, que simplificadamente poderia ser entendido como um desenvolvimento ao contrário – uma expansão rumo à simplificação – atingindo por fim, uma resolução muito diferente de seu conceito habitual na música tonal tradicional, tendendo ao desaparecimento pela redução temática que resulta da transição mínima, e eventualmente concluindo sem outra resolução que não o desvanecimento, como na Suíte Lírica.



Compassos finais da Suíte Lírica, indicando a gradual morte do tema <sup>11</sup>

**A relação de Berg com o passado** é mais um aspecto muito importante na crítica e análise adornianas. Recordando aquela importante audição de 1924, quando conheceu o professor, Adorno diz: “os fragmentos do *Wozzeck*, sobretudo a introdução à *Marcha* e, em seguida, a própria *Marcha*, pareceram-me como se fossem Schönberg e Mahler simultaneamente, e isso soou, então, como a verdadeira Nova Música” (ADORNO, 2010, p. 55). Revelando em outro

<sup>11</sup> (BERG, A. *Lyrische Suite* Pág. 83)

momento ter compartilhado essa impressão com o mestre, Adorno recebera dele um sorriso afirmativo e cúmplice, como quem dissesse que era assim mesmo que deveria soar ao ouvinte a versão reduzida da ópera. Essa comparação nos conduz diretamente à questão da relação de Alban Berg com a tradição musical, e especificamente à herança que este se atribui da longa história da música da qual ele é continuador e página importante. Wagner era ainda onipresente, especialmente no que diz respeito à ópera, e como vimos, sua herança direta foi preservada devido à grande influência e forte papel político de Richard Strauss, o *Führer*. De Wagner vem o método de transição contínua, é verdade, mas na obra de Berg essa transição é transformada de tal forma que pouco se relaciona com o cromatismo wagneriano (embora tenha traços dele em sua obra de juventude, especialmente na *Sonata para piano Opus 1*). A transição em Berg se dá no espaço micro, ela é percebida no coração de cada compasso, ou ainda em espaços menores, como em uma semicolcheia. Muitas vezes Berg tem como estrutura temática uma única nota, ou sua duração; um exemplo notável é a cena 2 do terceiro ato do *Wozzeck*, definida como *invenção sobre uma nota*. Temos com isso uma clara rejeição por parte de Berg à herança de Richard Wagner, assim como à linguagem musical e operística construídas por ele. Mahler, no entanto, que estava mais fortemente enraizado no tonalismo, é para Berg uma referência muito mais concreta em seu senso melódico, uma vez que ele também se orientava no sentido de motivos menores, construções harmônicas mais dinâmicas, que por sua vez oferecem mais autonomia ao conteúdo musical. Ainda assim estava ali a tonalidade, impondo suas restrições devidas à rigidez da forma e das suas estruturas arcaicas, como por outro lado suas soluções lindas e harmoniosas.

Mas sobre herança, porém, não se pode falar sem citar a relação de Berg com Arnold

Schönberg:

## Credo

“... one of the greatest masters of all times, one of those who cannot be surpassed because they embody the musical ability and sensibility of an epoch. But he has attained a special significance, an unparalleled greatness, by bringing the stylistic genres of two different periods to a higher level, so that he stands between these two like a mighty landmark, looming like a Titan over both. He belongs with equal justification to the previous

*period of polyphonic music, of contrapuntal, imitative style, as well as to the period of harmonic music*

*period of harmonic style, as well as to the period of polyphonic music, of contrapuntal, imitative style, which returned with him,*

and its system, appearing for the first time fully developed, of

*modern tonalities (which take the place of church modes).*

*twelve-tone rows (which take the place of major and minor keys).*

His lifetime coincides with a period of transition, i.e., with a time in which the old style was not yet exhausted and the new was still in its early and immature stages. His genius brings together the characteristics of both stylistic genres. As a vocal as well as instrumental composer, he is heir to centuries of artistic legacy, which he brings to completion and from which he distills all harmonic functions, with the most precise insight, that have been brought forward from the period of polyphony in large and small form. His melody is so fundamentally sound and inexhaustible, his rhythm so diverse and pulsing with life, his harmony so powerful—bold but also clear and pellucid—that his works are not just objects of admiration but will remain models for the most assiduous study and imitation.”

*Riemann on J. S. Bach*<sup>76</sup>

*Alban Berg on Schoenberg*

<sup>12</sup> (BERG, 2014, p. 260)

Bastante clara, segundo essa adaptação do texto original de Riemann sobre J. S. Bach, a importância que Berg atribui a Schönberg. A mesma relação que Bach teria no imenso salto técnico que representa o sistema tonal em relação ao sistema modal anterior ao barroco seria atribuída ao velho Schönberg em relação ao sistema tonal. Isso significa, dentre outras coisas, a liberdade de construção harmônica além do modelo triádico; a ausência de modelos construtivos sequenciais baseados em harmonia funcional, como o modelo I-IV-V, ou a progressão pelas quintas, utilizada desde o barroco até o romântico (e até os dias de hoje); a substituição das escalas maiores e menores pelas séries dodecafônicas e por fim, a primazia pela construção musical.

O que resulta desse processo de amplificação do espectro composicional, por assim dizer, é o que veremos se desenvolver ao longo da obra de Alban Berg. Adorno, por meio da análise, traça um caminho, desde os *Lieder* da juventude até suas obras de maturidade, que se orienta no sentido da desconstrução da música tradicional feita com cuidado; não uma demolição à *ball and chain*, mas um processo mais próximo de uma desmontagem cuidadosa e uma nova ordenação das peças que já existiam em adição às tantas outras que foram descobertas pela técnica dodecafônica, pela progressão por desenvolvimento e pela expansão dos métodos seriais aplicados também aos ritmos, além dos princípios de combinação vertical e horizontal que se tornaram ferramentas para que esse desenvolvimento atingisse na obra de Berg a liberdade e autonomia para proporcionar unidade e compreensibilidade a peças como suas duas óperas, colossal tratamento de pequenos personagens.

Essas duas relações primordiais, com a literatura e linguagem e com a tradição musical, darão origem à primeira parte desse estudo, em seus dois primeiros capítulos. A segunda parte será dedicada mais especificamente ao método composicional.

No **capítulo 1, Linguagem Musical**, abordaremos a relação da música com a linguagem significativa segundo textos de Adorno, e encontraremos o que há na obra de Berg que constitui significativa ruptura em relação aos cânones linguísticos musicais consolidados desde o século XVII, assim como em que pontos pode haver relativa conciliação. O objetivo desse capítulo é oferecer um panorama do desafio que enfrentou Berg ao tomar parte em uma escola de composição como a segunda escola de Viena, que abriu mão dos princípios funcionais harmônicos consolidados há séculos por Rameau<sup>13</sup>, e que teve de lidar, portanto, com a ausência de todos os signos associados à música como ela era feita até então, necessitando, portanto criar uma *linguagem* completamente nova para suplantar a compreensibilidade que se havia edificado devido à *segunda natureza da música*. Toda a maneira de ouvir e apreender os acontecimentos musicais haveria de ser modificada com isso.

O **capítulo 2, Análise Musical**, trata do mesmo tipo de ruptura, embora sobre outro aspecto, qual seja, o construtivo e técnico da composição; este, por sua vez, tem uma implicação mais profunda, que é o esgotamento do modelo estético de julgamento ou avaliação da obra musical. Nesse capítulo veremos como a música moderna de Berg implode

---

<sup>13</sup> **Jean Phillippe Rameau** (1683-1764) Teórico e compositor francês do período barroco, criador do sistema de harmonia funcional.

não só as formas tradicionais de compor como também a tradicional apreciação musical, o que exige a instauração de novos critérios para um juízo formal e de conteúdo adequados. Adorno defenderá que somente uma compreensão ampla da obra de arte é capaz de desvelar seus conteúdos, uma vez que o gosto mais não constitui referência segura. Essa compreensão e a apreciação adequada só são possíveis por meio da análise.

Por fim, o **capítulo 3, Alban Berg e a transição mínima**, mete-se totalmente na música. Estudaremos exemplos extraídos de Adorno, Redlich, Jarman, e sobretudo do próprio Berg, que trarão para o plano real a discussão estética a respeito desse método composicional. O que faremos nesse trecho será estudar a produção musical do compositor sob a orientação da estética adorniana e de suas análises, e, a exemplo do que está pouco acima na breve imersão que fizemos em apenas uma estrutura da ópera *Wozzeck*, buscar uma via de acesso a essa complexa música nova e controvertida, que ainda nos dias de hoje, mais de oitenta anos após a morte do compositor, encontra resistência à apreciação, e especialmente por que, como veremos, apreciá-la em sua magnitude exige um processo de compreensão de uma linguagem não muito simples, porém certamente acessível a toda sensibilidade intelectual e musical.

## Capítulo 1. Linguagem Musical

*Music suffers from its similarity to language and cannot escape from it. Hence, it cannot stop with the abstract negation of its similarity to language. The fact that music, as language, imitates – that on the strength of its similarity to language it constantly poses a riddle, and yet, as non-signifying language, never answers it – must, nevertheless, not mislead us into erasing that element as a mere illusion. This quality of being a riddle, of saying something that the listener understands and yet does not understand is something it shares with all art. (ADORNO, 2002, p. 122)*

*Berg, ao que parece, traçou a linha de ligação entre a linguagem musical schönberguiana e a linguagem musical precedente, assegurando, por meio do contato com o passado, os resultados alcançados pela vanguarda. Mas como consequência de seu próprio desenvolvimento, essa linha retrogressiva se prolonga em direção ao futuro. (...) Com acordes complexos e com o atrito de inúmeras vozes simultâneas, ele supera com um prazer selvagem todos os desafios postos anteriormente pela modernidade. O instante da virada na história do estilo de Berg é, ao mesmo tempo, seu momento máximo de choque (ADORNO, 2010, p. 161)*

A similaridade da música com a linguagem é uma de suas características inegáveis e indissociáveis. Por determinista que pareça a frase anterior, é a essa conclusão que nos levará Adorno após um estudo sobre tal semelhança. Podemos ler assim a primeira epígrafe desse capítulo e teremos o problema da linguagem musical se apresentando. Vamos ver quais são seus aspectos principais e sobretudo por que essa similaridade, segundo Adorno, constitui um

problema sobre o qual a Segunda Escola e Berg irão se debruçar em busca de emancipação da composição.

Assim como a linguagem significativa, a música consiste em um sistema organizado de sons que se desenrola ao longo do tempo, de maneira lógica, coerente e que, principalmente, diz algo, *geralmente algo humano* (ADORNO, 2002, p. 113). A semelhança não se esgota no que diz respeito à questão do desenvolvimento ao longo do tempo, como também envolve elementos que a linguagem musical toma de empréstimo da linguagem falada, como frases, perguntas, respostas etc. O primeiro problema surge já nesse ponto: tendo já no período barroco sido consolidadas as funções harmônicas relativas aos tons da escala, conforme os princípios da harmonia funcional de Rameau, surgiu daí uma invariância que não diz respeito somente à aplicação dos princípios harmônicos, mas principalmente a sua *significação abstrata*, ou melhor dizendo, a linguagem musical que a princípio se distingue da linguagem significativa por não poder ser traduzível em conceitos, passou a ter vocábulos constituídos pelos elementos formais da tonalidade que por sua vez passaram a apontar para *conceitos musicais* (ADORNO, 2002, p. 114); considerando que por não ser a música um sistema de signos que pretende compor um sentido textual a ser interpretado, retomamos a primeira epígrafe e temos que sua natureza é dizer algo de forma oculta, ou apenas dar uma pista, uma sugestão, como aliás é o modo geral da obra de arte; essa associação direta e sempre constante, sempre utilizada com a mesma *intenção*, aponta justamente no sentido contrário, qual seja, aquele em que se direcionava a obra wagneriana, de associar os eventos musicais a um significado textual ou a um acontecimento operístico, como a entrada de uma personagem ou uma sensação qualquer, por exemplo. A isso Adorno chama *segunda natureza* (ADORNO,

2002, p. 114) da música. O papel da tonalidade aqui não poderia ser mais desfavorável: tudo o que se construiu como recurso composicional desde o século XVII se tornou significado implícito da música, ou do que é música, o que justifica a imensa resistência da *consciência em se separar da tonalidade* (ADORNO, 2002, p. 114). Existe ainda um aspecto sobre o qual vale lançar um pouco de luz, que é a intuitividade na percepção da música tonal que é decorrência direta de sua construção pelo uso dos intervalos consonantes, de forma que mesmo o ouvinte leigo é apto a sentir tal harmonia musical confortavelmente, ainda que sem conhecer os fenômenos harmônicos envolvidos; o uso de fórmulas de compasso definidas sempre em múltiplos de três ou quatro tempos é mais um dos elementos que foram naturalizados pelo emprego metódico, e que quando começaram a ser utilizadas de maneiras diversificadas causaram um estranhamento semelhante ao que se sentiu diante das primeiras obras dodecafônicas em relação à dissonância; esse fundamento, aliás, se torna mais simples de ser contornado e passa a ser até exageradamente utilizado na música do século XX, pela combinação de compassos ímpares e pares, que resulta em compassos de sete ou onze tempos, por exemplo, e é muito utilizado por compositores que não romperam com a tonalidade mas inseriram em suas obras elementos vanguardistas, como Stravinsky, ou Hindemith, posteriormente, ou mesmo Shostakovich.

Retomemos nosso elo com Berg e a Segunda Escola de Viena: a revolta desses compositores não é propriamente contra o aspecto linguístico da música; suas obras são permeadas por elementos de linguagem, assim como mantém o caráter narrativo que faz parte da tradição, especialmente na ópera, claro; a rejeição é à versão reificada dessa linguagem, ou seja, o uso mecânico dos fundamentos composicionais como fórmula, a prevalência da forma,

o esquematismo composicional tradicional – veremos mais adiante como Berg, logo no início na Suíte Lírica, implode a *forma-sonata*<sup>14</sup>, simplesmente removendo dela a seção do desenvolvimento, e assim dialeticamente aceita e rejeita a forma, contrapondo ao esquematismo sua autenticidade.

*Berg never, except in the two operas, used a traditional sonata structure in any of the works written after the Op. 3 Quartet. Thus, the opening movement of the Lyric Suite has the general of a sonata structure, in that the first half of the movement follows the usual thematic lay-out of an exposition section and this exposition is then recapitulated in the second half, but the movement has no development section and, as in the Piano Sonata [Op.1], thematic distinctions between the different subject groups are undermined by the presence of many common melodic and rhythmic elements. (JARMAN, 1985, p. 177)*

Existe ainda uma forma composicional que se apresentou como alternativa drástica ao caráter linguístico da música, qual seja, aquele que seria composta segundo princípios puramente musicais, ou seja, de combinação dos sons segundo leis de associação diversas, de forma a suprimir a semelhança com a linguagem. A ideia aqui é a objetividade plena, e a composição a partir apenas das relações que as notas mantém entre si. Há, porém uma característica fundamental da música que se perde nessa maneira de composição, qual seja, a intenção.

*Music without any signification, the mere phenomenological coherence of tones, would resemble an acoustic kaleidoscope. As absolute signification, on the other hand, it would cease to be music and pass, falsely, into language. Intentions are essential to it, but they appear only intermittently. (ADORNO, 2002, p. 114)*

---

<sup>14</sup> Fórmula consolidada no século XVIII para construção musical que determina ordem de seções que devem compor uma peça musical, tais como exposição, variação, reexposição etc.

A intenção surge na composição como um elemento que dá à obra musical sua alma, por assim dizer, e nos diz Adorno, atua na peça musical de forma dialética: sendo muito explícita a intenção, a música mais uma vez se torna linguagem e se perde nessa semelhança; onde no entanto não há intenção, a composição é desprovida de sentido e conteúdo musical. A intenção leva diretamente à questão da interpretação, pois diferentemente do que ocorre com a linguagem significativa, interpretar a música não é compreendê-la e sim fazê-la.

*Com efeito, todo intérprete musical sério e comprometido com a coisa vive em si a experiência de que ele não possui nenhuma outra possibilidade de representar autenticamente textura, economia, estratificação, coerência, senão por intermédio da análise preliminar. A desconfiança com relação à análise – e já, na maioria da vezes, como se viu a respeito de Freud, contra a própria palavra – alia-se não apenas a uma visão irracionalista e não crítica da obra de arte, mas a uma posição reacionária em geral. Erroneamente, ela supõe que toda a substância é ameaçada pelo conhecimento. (ADORNO, 2010, p. 96)*

É uma linguagem, portanto, que não busca ser decodificada porém mimetizada. A intenção é um elemento interno à obra musical, ela está orientando todo o processo composicional e sugerindo a todo momento significados abstratos; esses significados se realizam na interpretação; da mesma forma como não correspondem a objetos específicos e determinados, são também indeterminadamente interpretados, pois não constituem elemento de mediação, já que referem-se a si mesmos. A relação da linguagem musical com o absoluto é feita sem a mediação do conceito, que é a maneira da linguagem significativa, então, enquanto essa busca

o absoluto por sua mediação e nunca consegue atingi-lo, embora seja capaz de criar para esse ideias conceituais, a música toca diretamente o absoluto, porém não permite que essa experiência se consolide em conceitos. “*Music reaches the absolute immediately, but in the same instant it darkens, as when a strong light blinds the eye, which can no longer see things that are quite visible*”. (ADORNO, 2002, p. 114)

Seguindo pelo caminho que trouxe a composição do barroco até o século XX, chegamos, grosseiramente, a duas formas composicionais predominantes que se instauraram como princípios estéticos musicais, quais sejam, a estética da forma e a estética da expressão. Cada uma delas com seu ponto fraco, por assim dizer; a primeira com sua tendência ao superficial devido ao exagero com a preocupação formal; a segunda correndo ao risco de perda da unidade devido ao desenvolvimento das partes particulares, como no caso de Wagner, por exemplo. Schönberg, no entanto, surge nesse horizonte com uma concepção que se oferece como alternativa para os modelos antigos – que não mais comportavam a música em sua complexidade técnica e construtiva – e em sua nova orientação que recusava a forma de melodia acompanhada, por exemplo, além de outros elementos consolidados pela tradição, sedimenta a ideia de *conteúdo musical*, que será tão cara a Alban Berg quanto a Adorno.

Ao invés de partir de elementos como temas ou frases melódicas, acontece aqui um desenrolar autônomo da música. A unidade que era encontrada anteriormente em um fundamento que orientava a obra em suas diversas seções, e que de maneira geral era uma combinação entre tonalidade e tempo, agora será obtida na maneira como cada momento musical irá conduzir ao seu próximo, e essa relação contínua seguirá construindo a sintaxe da música. Como uma ideia abstrata, o conteúdo musical é aquilo que ocorre sob a estrutura da

música, e que depende dela própria para se desenvolver; em uma relação recíproca, o conteúdo dá a música, que dá o conteúdo. Assim, temos por exemplo o primeiro movimento do Quarteto de Cordas número 3, Opus 30 de Schönberg, que tem início com uma série relativamente simples de notas repetidas duas a duas pelo violino, esse elemento formativo vai sendo desenvolvido ao longo da peça, enquanto incorpora outros elementos, é modificado por eles, e continua seu desenvolvimento não mais vinculado a uma concepção de temas, mas baseado em si mesmo e no seu desenrolar.

### III. Streichquartett

Alle Rechte vorbehalten  
All rights reserved

I

Arnold Schoenberg, Op. 30  
(1874 - 1951)

Moderato  $\text{♩} = 100$

1 2 3 4

I. Geige

II. Geige

Bratsche

Violoncello

15

Berg utiliza-se do mesmo método, partindo de séries dodecafônicas ou de figuras específicas, como conjuntos de notas, a exemplo do que ocorre no *Wozzeck*, onde a partir dos hexacordes obtidos pela escala de tons inteiros, como já citamos, o compositor recolhe 4 notas e mais uma estranha, fora da série, e as organiza verticalmente para a harmonia e horizontalmente, para construir a melodia. O método berguiano, porém se orienta no sentido

<sup>15</sup> SCHÖNBERG, A. Streichquartett Opus 30. Pág 3

retroativo, removendo elementos que lá estão em um processo simplificante, que tende à extinção dos temas e núcleos motivicos. Sobre o conteúdo musical, leiamos mais um trecho:

*But in truth, the musical content is the wealth of all those things underlying the musical grammar and syntax. Every phenomenon points beyond itself, on the strength of what it recalls, from what it distinguishes itself, by what means it awakens expectation. The essence of such transcendence of the individual musical event is the “content”: what happens in music (...) Music may be said to make sense the more perfectly it determines its destiny in this way, not only when its individual elements express something symbolically. Its similarity to language is fulfilled as it distances itself from language.* (ADORNO, 2002, p. 117)

É assim que se introduz no horizonte composicional do início do século XX a técnica dodecafônica de Schönberg e seus alunos, como uma “*neve musical recém-caída na qual o sujeito ainda não deixou pegadas*” (ADORNO, 2002, p. 119). Adorno usa essa figura para se referir aos acordes *extraterritoriais* utilizados por Schönberg na Noite Transfigurada, onde o desenvolvimento é essencialmente cromático<sup>16</sup>, mas esse uso inusitado de intervalos até então não previstos na harmonia tradicional (como o intervalo de quarta, no caso dos acorde schönberguianos) foi o grande passo dessa escola, que rompendo com o tonalismo ampliou significativamente o vocabulário da linguagem musical, enquanto buscava se afastar dela. A subjetividade, tão demarcada no modo de compor do romantismo, dá lugar a uma objetividade que não é aquela arquitetônica como na forma composicional de Stravinsky, mas combina o método construtivo objetivo à intenção subjetiva do compositor, que atua no desenvolvimento

---

<sup>16</sup> A Noite Transfigurada foi composta em 1899, a técnica dodecafônica surge em 1921.

do conteúdo musical em relação recíproca com o material musical, que por sua vez adquire autonomia.

Temos então, nesse percurso da linguagem musical, três importantíssimos pontos de ruptura que podemos apontar sucintamente. Beethoven, no sentido da expressividade, tentando conciliar as intenções incontáveis com a forma tradicional e com as limitações do tonalismo, estética ainda imperante; Wagner, munido dessa expressividade e de um ferramental harmônico ainda não explorado baseado no cromatismo, levando a música a uma similaridade tão explícita quanto já foi possível com a linguagem significativa, o que por sua vez gerou a *alergia* geral ao elemento linguístico na música e possibilitou o trabalho de Schönberg, que na rejeição da linguagem e na emancipação da dissonância permitiu a prevalência do objeto sobre o sujeito, ou a autonomia do conteúdo musical. Com essa linha sucessória atingimos por fim nosso objeto principal.

*Let us recall the operas of Alban Berg. In them, autonomous musical logic reins side by side with the element of Wagnerian musical language. But the two principles generate each other in alternation. The purely musical articulation, the dialectical, sonata-like form through which Berg retrieves those very elements – present in Viennese Classicism and sacrificed by Wagner – succeeds precisely on the strength of the ruthless immersion of music in language, both literally and figuratively (...) Berg's music, as distinguished from the leveling tendencies that can be observed in the most diverse regions of the new music, insistently maintained the variety of individual musical contents that renders that unity a result, and substantial, then the sole reason is because his music obeys text's intentions in every single of its motions in order to tear the music loose from then once more through the organization of its coherence. In this way, it gains a kind of intervention, something like a process involving contending elements, and this is what constitutes its seriousness. (ADORNO, 2002, p. 123-4)*

Como vemos, o esgotamento dos caracteres de linguagem na música ocasionou a chamada alergia dos compositores da nova música, mas para Adorno acontece na obra de Berg uma grande emancipação, que é o equilíbrio entre a autonomia musical, a semelhança com a linguagem e o rigor construtivo, o que propicia a obtenção de uma música sem concessões à aparência e ainda assim plena de expressividade.

## Capítulo 2. Análise Musical

*One will encounter this antipathy again and again, above all in the rationalization represented by that absurd through utterly inextinguishable question: “Yes, everything you say is all very well and good, but did the composer himself know all this – was the composer conscious of all these things?” (ADORNO, 2002, p. 162)*

*De acordo com a concepção da Escola de Schönberg acerca da qualidade e dos critérios objetivos da obra composta, a análise, fortalecida em seu próprio esforço autocrítico, não abandona a compreensão musical àquele tipo de sentimento, que frequentemente nada mais é do que uma vaga mistura de modos de reação inadequados ao objeto. Em um processo composicional por assim dizer inverso, desenvolvido a partir do resultado, trata-se de tentar dar conta do nível objetivo das composições por meio da imersão em seu todo e em sua microestrutura. (ADORNO, 2010, p. 96)*

Para que cheguemos à questão da análise musical como ferramenta de avaliação crítica do método composicional assim como obviamente do objeto da composição, devemos primeiramente fazer uma breve digressão a respeito da transformação, ou melhor dizendo, da obsolescência e conseqüente inadequação das categorias estéticas que podem ser evocadas para a atribuição de determinados valores a uma obra de arte, ou a um estilo ou movimento artístico, de maneira mais abrangente, ou a uma composição ou estilo musical de forma mais específica. Se tomarmos as categorias tradicionais, aplicáveis sem muitas grandes dificuldades até o período romântico, temos *grosso modo* um método para julgar um produto de arte adequado ou não a um modelo formal de construção, basicamente avaliando elementos

constitutivos da obra de arte segundo parâmetros a serem atingidos de acordo com o modelo estético em que a obra se insere, tais como organização, correção técnica (que no caso da música pode ser mais bem sentida no uso da harmonia funcional, por exemplo), equilíbrio timbrístico etc. Vejamos o que diz Hanslick sobre isso.

*Melody, unexhausted, nay, inexhaustible, is pre-eminently the source of musical beauty. Harmony with its countless modes of transforming, inverting, and intensifying, offers the material for constantly new developments; while rhythm, the main artery of the musical organism, is the regulator of both, and enhances the charms of the 'timbre' in its rich varieties* (HANSLICK, 1891, p. 67)

Não se trata de uma simplificação, ou que se possa mensurar elementos musicais em uma escala de perfeição; o próprio Hanslick mais adiante no mesmo capítulo de seu livro rejeita o rigor matemático, ou melhor dizendo, a simetria e regularidade existentes em cada composição especificamente, como critério de avaliação estético, dizendo que mesmo uma tema inóspito e sem qualquer qualidade melódica pode ser construído de acordo com rígidos padrões de organização estrutural. O que então seria critério estético suficiente para avaliar uma obra de arte segundo os modelos aplicados até o período romântico? Hanslick propõe então um tipo de coexistência entre parâmetros de certa maneira passíveis de avaliação objetiva, que são esses que dizem respeito à construção tonal da música, e parâmetros subjetivos, a saber, fundamentalmente o gênio do compositor cuja imaginação é capaz de criar elementos que contém beleza, e que além disso estejam em acordo com o momento do desenvolvimento musical de sua época; é bastante curioso observar que a obsolescência da forma é considerada por Hanslick um processo natural que faz com que, após um determinado

período – que ele chega inclusive a estimar que dure cerca de trinta anos – o trabalho temático de um compositor se torne esgotado, devendo ser portanto reestruturado a partir de uma nova fraseologia musical<sup>17</sup>. Essa é uma estética musical até certo ponto progressista, pois insere os fatores técnicos e a própria análise, embora ainda de maneira insipiente, como índice de adequação composicional e portanto de conformidade com o belo musical, em oposição a ideias mais antigas e simples, como por exemplo de que a música teria como objetivo a expressão dos sentimentos humanos e portanto seria mais ou menos bela de acordo com seu sucesso em traduzir tais sentimentos para a abstrata linguagem musical. Muito embora seja uma via rica em formas de manifestar a complexidade do espírito e os sentimentos, já em Hanslick está exposta a vulnerabilidade desse critério, pois é claro que estando essas associações entre música e sentimentos vinculadas exclusivamente a sensações e interpretações particulares e que se realizam somente no sujeito passivo da arte, ou seja no ouvinte, não se pode atribuir valor qualquer que não seja contestável segundo qualquer outro ouvinte.

Muito embora a argumentação teórica desse autor esteja permeada de elementos subjetivos que levam em consideração a intelectualidade do compositor e seu caráter individual, está claro o esforço em conciliar a inventividade particular aos cânones aceitos como padrão construtivo para a época, como lemos no trecho abaixo, no qual também se destaca uma forte fundamentação metafísica como justificação para o processo composicional, o balanço entre o

---

<sup>17</sup> (cf. HANSLICK, 1891, p. 81) “*There is no art which, like music, uses up so quickly such a variety of forms. Modulations, cadences, intervals and harmonious progressions become so hackneyed within fifty, nay, thirty years, that a truly original composer cannot well employ them any longer, and is thus compelled to think of a new musical phraseology.*”

elemento intuitivo e o racional e técnico forneceria assim a condição ótima para a realização do trabalho dos grandes compositores.

*Thanks to that primitive and mysterious power, whose mode of action will forever be hidden from us, a theme, a melody flashes on the composer's mind. The origin of this first germ cannot be explained, but must simply be accepted as a fact. When once it has taken root in the composer's imagination, it forthwith begins to grow and develop; the principal theme being the centre round which the branches group themselves in all conceivable ways, though always unmistakably related to it. (HANSLICK, 1891, p. 73)*

Aqui encontramos o ponto para relacionar essa teorização musical proposta após o período romântico porém com vistas ao modelo clássico<sup>18</sup>, à Crítica da Faculdade do Juízo de Kant, onde o processo criativo estaria baseado em um jogo entre as faculdades imaginativa e racional do compositor, agindo da mesma forma sobre o ouvinte, ou seja, incitando o jogo de relações entre suas faculdades, e assim realizando o processo da realização da obra de arte entre criador e receptor. Muito embora a concepção kantiana de gênio como *favori de la nature* não apareça explicitamente na obra de Hanslick, notamos que para ele a habilidade para a composição da grande música é algo que ocorre a alguns poucos privilegiados, como em Kant, que combinam técnica e intuição de maneira a trazer à tona a obra de arte musical, que seria como um tipo de revelação apresentada ao mundo pela peculiar capacidade do compositor, entendido aqui como *medium* entre o mundo da arte, de acesso restrito e seletivo, e o mundo empírico, comum ao todo da humanidade; quase um platonismo.

---

<sup>18</sup> Embora o trabalho de Hanslick leve em consideração avanços técnicos como o cromatismo presente na obra de Richard Wagner, o autor se volta ao passado ao considerar Mozart o maior gênio musical que o mundo já conheceu, pois “transformou em música tudo o que tocou.” (HANSLICK, 1891, p. 83)

Pois bem; muito embora tenha havido movimentos composicionais comprometidos com um tipo de restauração que seguiu apontando no sentido desses mesmos ideais de configuração estética e de adequação ao chamado belo musical, é claro que a produção das vanguardas emancipatórias do início do século XX não mais admitiria um enquadramento acrítico nessas categorias estéticas. Se há uma boa frase adorniana provocativa sobre a obsolescência desse julgamento estético, pode ser a seguinte: “*Hegel e Kant foram os últimos que, para falar francamente, puderam escrever uma grande estética, sem da arte compreenderem coisa alguma*” (ADORNO, 2011, p. 506). Esse conflito entre o que nos pensadores do passado estava essencialmente associado ao gosto, assim como a uma concepção que buscava uma correspondência na natureza para o belo artístico e notadamente o belo na produção composicional e que no modelo adorniano será ampliado e enriquecido por uma fundamentação que embora seja sólida tecnicamente transcende o tecnicismo ao contemplar com a mesma importância e o mesmo rigor elementos subjetivos e objetivos, nos levará à questão da análise e, fazendo já uma antecipação, ao teor de verdade, *Wahrheitsgehalt*, que se apresentará por fim como alternativa àqueles pobres valores estéticos que Adorno desconsidera por serem superficiais e banais; *a experiência artística só é autônoma quando se desembaraça do gosto da fruição* (ADORNO, 2011, p. 28). O que Adorno propõe é uma nova relação entre a arte e a sua apreciação, falando de maneira simples, mas o que isso quer dizer é que o espírito contemplativo que era a maneira considerada adequada para a apreciação da obra de arte, que por sua vez causaria um jogo entre as faculdades do receptor, aqui é substituído por um exercício crítico e de excitação fundamentalmente da

intelectualidade, sem que se abandone no entanto a percepção sensível e principalmente o alcance que a arte possui para ter contato direto com o absoluto, sem porém transformá-lo em conceito, como vimos no capítulo anterior; o apreço pela bela forma assim como o deleite que ele causa, deixam de ser o fundamento da relação de apreciação artística e mesmo da criação das obras; assim como para a estética de Hanslick a transmissão dos sentimentos havia deixado de ser considerada uma função da música e um critério plausível para o julgamento do belo musical, Adorno rejeita a beleza obtida pelas melodias sensíveis e acompanhamentos bem arranjados, ainda que com o uso do contraponto ou progressões harmônicas sofisticadíssimas à maneira de Wagner, por exemplo; o que surge em substituição é algo muito mais complexo:

*O conceito de construção, que pertence ao estrato fundamental do moderno, implica sempre o primado dos procedimentos construtivos em relação à imaginação subjetiva. A construção impõe soluções que o ouvido ou o olho que as representam não têm imediatamente presentes em toda a claridade. (ADORNO, 2011, p. 45)*

O que vemos na citação acima é um dos fundamentos da produção musical moderna da Segunda Escola de Viena, assim como do próprio Adorno em sua breve obra como compositor, e obviamente de Berg. O processo criativo que era como um tipo de iluminação que ocorria ao compositor, se modifica adquirindo um caráter construtivo, embora mantenha sua intuitividade original de determinada forma; o que em um movimento dialético dá autonomia à obra de arte e às relações puramente musicais ao mesmo tempo em que se funda na subjetividade do compositor. Temos no processo criativo originário desse método

construtivo cada compasso como consequência do anterior, e como dirá Adorno sobre Berg e seu método de decomposição temática, no limite poderemos considerar que cada uma das notas na partitura ocorre em função não somente de sua anterior mas do acontecimento desta no contexto musical, e de sua relação com todas as anteriores e as que estão por vir, assim como as construções harmônicas passam a ser regidas pelo mesmo tipo de relações e deixam de ser utilizadas segundo os princípios de funcionalidade que vinham sendo empregados desde o período barroco. Veremos um pouco adiante como já no *Wozzeck* a técnica de Berg estava a tal ponto avançada para trabalhar com material selecionado (nesse caso séries de quatro notas) de forma tão amplamente diversificada a ponto de construir uma ópera.

*Each work of art creates afresh the compositional context within which it operates, a context which becomes clear only as the piece itself progresses. Any aspect of the music – from a traditionally shaped melodic pattern to a tiny intervallic cell, a rhythmic figure or harmonic formation, a timbre or single pitch – may act as a cohesive element if the composer chooses to assert it in a way that enables it to operate as such. (JARMAN, 1985, p. 22-3)*

Uma pergunta que surge como consequência natural desse desenvolvimento: se não existem mais nessa música alguns fundamentos que eram básicos para que ela fosse bela, tais como as resoluções, as tensões entre tônica e quinta, as modulações e o encadeamento e desenvolvimento de temas em suas exposições ordenadas, o que poderá oferecer critério consistente para avaliar criticamente esse tipo de composição? Outra: uma vez que se rompeu com as estruturas “figurativas” correspondentes ao belo natural na música – ou

especificamente com o tonalismo e as consonâncias entre intervalos – que se haverá de encontrar em uma obra de arte que seja objeto de apreciação estética? A resposta para a primeira questão é a análise musical; enquanto para a segunda é a emancipação da música em relação ao belo formal. Vamos ler um trecho para cada uma dessas proposições antes de prosseguir com esse desenvolvimento:

*Dissonância é o termo técnico para a recepção através da arte daquilo que tanto a estética quanto a ingenuidade chamam feio (ADORNO, 2011, p. 77)*

*A análise da música de Berg encontra sua legitimação no fato de que nela é possível e previsível o que, em segredo, constitui seguramente a ideia de análise musical em geral: a saber, apreender nas circunstâncias técnicas a essência artística da música, sua eloquência, seu nome. (ADORNO, 2010, p. 103)*

A primeira citação nos leva diretamente ao que significa a apreciação artística orientada pelo simples gosto. Essa busca por correspondência entre beleza natural e artística cria, no caso da música, aquele tipo de apreciação baseada em uma audição que tinha consolidado como base para o julgamento estético o modelo de Hanslick – que mesmo tendo se desvencilhado das sensações suscitadas pela audição que poderiam estar associadas ao bem-estar, felicidade, angústia ou outras assim que seriam então constituintes da qualidade da obra de arte musical em questão, ainda está fortemente apegada à forma e à figuração, assim como ao uso de elementos decorativos e ornamentais, o que na música pode se ocorrer sob diversas formas, associadas aos mais diversos recursos, como é muito comum em peças virtuosísticas e na música moderna está onipresentemente na obra dos neoclássicos franceses. O uso dos

harmônicos simples da harmonia consonante tradicional, o *conforto triádico*, garantiria as sensações associadas à beleza, criando algo como uma sensação de contemplação semelhante àquela apreciação romântica pelo bucolismo, por exemplo, como se pode notar ao longo de toda a sexta sinfonia de Beethoven, também chamada pastoral; este por sua vez é um sentimento contraposto ao que está presente na sinfonia precedente, a tão conhecida quinta, com seu tom trágico ditado pelo destino batendo à porta e seu desenvolvimento muito mais associável à categoria do sublime conforme o modelo kantiano. O Dó menor da quinta sinfonia é consideravelmente contrastante com o Fá maior da sexta sinfonia, e essa correspondência, por assim dizer, harmônica, com caracteres naturais por um lado e sentimentos mais ou menos complexos por outro, faz com que a *contaminação* da música pelos sentidos mais ou menos explícitos que foram se acumulando devido a sua longa associação com a linguagem, como vimos no capítulo anterior, configure também um índice de beleza na obra musical, ou seja, se a beleza musical pode ser acessada pelos sentidos assim como a natural, o gosto então se identifica com aquela experiência transmitida pela música, e a apreciação acontece. Música bonita, diz a si o ouvinte. Música triste, sobre outra.

O uso da dissonância, por sua vez, surge como uma rejeição dessas associações, e quando a dissonância vem a se tornar a principal estrutura no desenvolvimento do conteúdo musical, então a recepção desse tipo de composição passou a ser imediatamente associada ao feio, ou melhor dizendo, à ausência de beleza, como notamos nesse comentário de época a respeito da estreia da ópera *Wozzeck*, de Berg:

*Na Staatsoper tive a impressão de estar em um hospício público, e não em uma*

*instituição artística pública: em cena, na orquestra, na plateia: loucos varridos... 'Wozzeck' de Alban Berg, era a palavra de ordem, a obra de um chinês de Viena. Sim, porque esses amontoados de surtos e convulsões de instrumentos não têm mais nada a ver com a música europeia nem com o desenvolvimento da música ocidental [...] ele zomba de todas as formas e leis, ele despreza os grandes mestres [...] Na música de Berg não há o menor traço de melodias [...] Considero Alban Berg um charlatão musical e um compositor perigoso para a comunidade. Sim, deve-se levantar seriamente a questão de até que ponto é possível ser criminoso ao se lidar com a música (ZSORLICH, P. apud ALMEIDA, 2007, p. 197-8)*

Esse é o ponto para iniciarmos a abordagem da análise musical, e especificamente nas obras de Alban Berg, retomando a segunda citação, pouco acima. Essa superficial identificação com o feio se dá, segundo Adorno, justamente por que o acesso ao conteúdo musical contido nessas obras está vedado ao ouvinte habituado à audição confortável da música tonal, e mais ainda ao ouvinte a quem falta a habilidade para leitura e interpretação musical. É até constrangedora a quantidade de textos que Adorno e Berg produziram na necessidade de defender não só o compositor e suas peças, mas a *nossa Escola* – como os dodecafonistas chamavam-na entre si – contra críticos que simplesmente não haviam entendido nada do que estava na música.

O desvelamento desse conteúdo musical, que ocorre sob a música e ao redor de sua estrutura, só pode se dar a partir da análise; somente por esse processo é possível apreender todas as relações que estão contidas na partitura e que tornam possível a adequada interpretação da peça musical, assim como sua adequada audição. O primeiro momento da análise musical, portanto, se dá na execução, ou melhor dizendo, na preparação para a execução de uma obra. O músico pode ler sua parte e fazer sua execução de forma

competente, mais ou menos brilhante, ou inversamente, mais ou menos burocrática, mas se seu envolvimento com a partitura for profundo como propõe a análise adorniana, então ele deverá estudar também, em primeiro lugar, as partes dos demais instrumentos, assim como as complexas relações entre as diversas vozes, e as não menos complexas relações internas de cada linha instrumental. O resultado disso na dimensão filosófica propriamente dita é a apreensão da totalidade da obra e de seus significados abstratos pelo executante, e assim a reprodução dessa obra, obviamente reinterpretada, mas ainda provida de seu teor de verdade; o resultado na dimensão prática é mais simples, a execução de memória, ou podemos aqui preferir dizer como se diz em inglês, *by heart*; é um tanto mais frugal, de certa forma, mas demonstra o real envolvimento do músico com a verdade da obra que ele executa, e além disso contempla também a dimensão do sentimento que permanece contida nessa música, e não é em nada reduzida por seu método construtivo e sua rejeição à forma tradicional, embora seja muito mais abrangente do que aquela relação de correspondência com sentimentos já há muito ultrapassada como propriedade estética. A análise da obra de Berg como Adorno propõe não consiste em amontoar séries e intervalos, mas encontrar o que esses fenômenos musicais estão carregando consigo a cada interpretação. Não é atingir o osso e sim a carne. É isso que nos diz Adorno quando propõe que o método para análise é imanente, ou seja, ele está na própria obra e vai se oferecendo ao conhecimento conforme se vai aprofundando nas relações da composição em suas particularidades. Diferentemente da fria racionalização que a análise possa parecer a seus críticos, ou que esteja distanciada dos objetivos que poderia ter em mente o compositor, como lemos na epígrafe desse capítulo, para Adorno a análise não compromete a relação sensível com a música, mas ao invés disso a enriquece pela amplitude

da compreensão, tornando mais completa a realização da obra de arte no receptor, ou seja, sendo a única via real de acesso pleno à música. Entraremos no particular método de composição de Alban Berg por meio da análise musical tendo por norte mais um trecho:

*Ela [a análise dos Träumerei, feita por Berg] está entre os poucos textos que respondem de maneira conclusiva (..) à pergunta por que uma determinada obra de arte deve ser, com fundamento, denominada bela. De acordo com a concepção da Escola de Schönberg acerca da qualidade e dos critérios objetivos da obra composta, a análise, fortalecida em seu próprio esforço autocrítico, não abandona a compreensão musical àquele tipo de sentimento, que frequentemente nada mais é do que uma vaga mistura de modos de reação inadequados ao objeto. Em um processo composicional por assim dizer inverso, desenvolvido a partir do resultado, trata-se de tentar dar conta do nível objetivo das composições por meio da imersão em seu todo e em sua microestrutura. (ADORNO, 2010, p. 95-6)*

A análise deve, em primeiro lugar, ser entendida não como uma tentativa de compreender as intenções do compositor; é por esse motivo que Adorno considera ridículo o questionamento feito pelos críticos do método analítico sobre se as descobertas obtidas por esse estudo aprofundado diriam respeito a construções conscientemente determinadas no momento da composição. A questão não é pertinente pois como vimos no processo de composição da música dodecafônica existe uma reciprocidade entre sujeito e objeto, ou seja, a própria obra de arte impõe ao compositor por seu desenvolvimento um particular desenrolar; *“quanto mais completamente o artista se abandonar ao seu tema, tanto melhor será a obra. 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). Como lemos nesse

trecho, existe mesmo uma supremacia da obra em relação à intenção do compositor, de maneira que analisar uma peça musical traz resultados muito diferentes e mais complexos do que simplesmente questionar ao compositor qual era o sentimento que ele desejaria expressar com determinada modulação, por exemplo, ou sobre quaisquer outros aspectos formais da obra que ele próprio tenha estruturado, planejado, sequenciado e orquestrado daquela maneira específica; não se trata, no entanto, de desejar conhecer a obra melhor do que seu próprio autor, e sim de mergulhar naquilo que a composição tem de autônoma e que ao compositor aparece mais como intuição do que como ideia consciente; não à toa o autor usa os termos descoberta e desvelamento.

Verdade que o processo de análise musical não é invenção adorniana ou tampouco uma novidade da escola composicional de Schönberg; esse processo é utilizado por compositores desde o barroco, assim como se diz que Beethoven trazia consigo um exemplar do Cravo bem Temperado<sup>19</sup> por onde fosse, e como diz Adorno, a economia motívica do Brahms tardio só foi possível pela análise da obra do gênio de Leipzig (ADORNO, 2002, p. 163). A principal questão aqui é a inadequação de um modelo analítico para música que vá além de seu domínio ou abrangência, como acontece com as análises de Schenker a respeito de Beethoven, que o próprio Adorno considera bastante adequadas, mas que perdem completamente sua aplicabilidade fora da especificidade desse compositor; assim Schenker acusa Debussy pela destruição da linha fundamental, o que é nada além da melodia principal, que em Beethoven permanecia como importante elemento construtivo, justamente por que seu método analítico o impedia de relacionar a música do francês à crise na composição motívico-

---

<sup>19</sup> Conjunto de estudos em todas as tonalidades escrito por J. S. Bach.

temática<sup>20</sup>; Debussy espalhou a melodia por toda a instrumentação, e no que diz respeito à intenção, pode-se dizer que sua orientação melódica era muito mais reticente do que as melodias afirmativas do período romântico. Assim como a análise de Hanslick falhava ao apontar para o classicismo, a de Schenker se torna frágil por mirar o romantismo, e o próprio Beethoven, e ser incapaz de ir além daí.

### **Dois momentos analíticos da ópera *Wozzeck***

*If I may speak from my own experience for a second: I hit upon the necessity for extensive modifications to the concept of analysis through the study of the music of my teacher, Alban Berg. The Berg analyses I wrote some thirty years ago, directly after his death, were traditional analyses of the kind which brings the “whole” down to the smallest possible number of what one calls germinal cells and then shows how the music develops out of them. (ADORNO, 2002, p. 176)*

A primeira análise adorniana a respeito da ópera *Wozzeck* foi escrita em 1929. Nesse texto ele recorre frequentemente a associações psicológicas que remetem explicitamente a sentimentos; isso, no entanto, nada tem a ver com aquela predominância que havia na análise de Hanslick sobre a sentimentalidade, pois logo no momento seguinte o autor retorna à questão da construção como forma de contornar essa subjetividade.<sup>21</sup> Ainda que recheado de considerações apaixonadas, o texto não é, no entanto, um devaneio sentimental do autor, mas

---

<sup>20</sup> (cf. ADORNO, 2002, p. 166)

<sup>21</sup> “His [*Wozzeck's*] dominant emotion, fear, is at the same time the foundational emotion of the opera. (...) The construction of *Wozzeck*, however is only the means of grasping this dream material before it dissolves into the atmosphere and drifts away in moods”. (cf. ADORNO, 2002, p. 623)

um momento mais geral e ensaístico; aqui surge o objeto central de nossa pesquisa, qual seja, a transição mínima. Vejamos como ela aparece associada diretamente à análise técnica da construção operística:

*(...) the music [Wozzeck] is as wholly constructed as any by Stravinsky or Hindemith from this period – only richer by all the layers of the depth dimension. Its construction originates in motif-cells, as the contents of the work al cell-like. The way these cells develop out of each other binds them to the psychological process that they ultimately destroy. The means of their transition is that of the infinitely small. The motifs transform seamlessly into each other; each new one retains elements of the old, as its residue. (ADORNO, 2002, p. 624)*

A segunda análise, da década de 1950, é bastante mais apurada técnica e filosoficamente, embora mantenha seu caráter apaixonado:

*A música de Berg, em sua totalidade, opera nessa tensão entre as afluências do inconsciente e um senso arquitetônico quase visual para a coesão das superfícies. Ele mesmo dizia que Wozzeck era uma ópera mantida num nível de intensidade “piano”, com explosões [ocasionais]. Somente a partir do momento que a partitura impressa passa a ser amplamente acessível, é que se pode avaliar completamente o quanto isso é verdadeiro. (ADORNO, 2010, p. 181)*

Dois pontos são fundamentais para Adorno para a grandiosa qualidade da música construída por Berg em Wozzeck; são eles a correspondência entre os acontecimentos musicais e o texto dramático de Büchner e a forma construtiva da ópera. Vejamos.

É antiga a questão operística que se coloca como o dilema entre a predominância da música ou da palavra, ou seja, se a música deve ter autonomia ou se deve estar subordinada à palavra poética; um problema surge de cada uma das situações; sendo a música predominante, a palavra adquire um papel secundário, o que é obviamente indesejável ao caráter narrativo da ópera. É o caso de Wagner, por exemplo, como *“aquelas músicas de ópera que se emancipam da cena e se desenvolvem sem controle, justamente por isso são ameaçadas pela monotonia e pelo tédio”* (ADORNO, 2010, p. 185). Em *Wozzeck*, assim como posteriormente acontecerá também na *Lulu*, esse dilema não existe; enquanto compositores como Stravinsky e Hindemith buscavam libertar a música da palavra para dar a ela autonomia, o processo de Berg obtém-na inversamente, por meio de *“uma imersão incondicional no texto.”* (idem) Como isso pode se dar? Adorno diz que devido ao seu processo inexaurível de desdobramento. Esse desenvolvimento que independe de esquemas formais pode permitir que a cada momento, a cada inflexão textual ou poética ou dramática, também a orquestração ou quaisquer outros elementos da música possam acontecer em justa concordância.

*Este é, talvez o mais profundo paradoxo da partitura de Wozzeck, a saber: que ela obtém uma autonomia musical, não ao se contrapor à palavra, mas, sim, seguindo-a obedientemente, como sua salvadora. A exigência de Wagner, segundo a qual a orquestra deveria participar do drama até as últimas ramificações e, com isso, tornar-se sinfonia, é realizada pelo Wozzeck, e isso finalmente elimina a aparente ausência de forma no drama musical. O segundo ato é literalmente, uma sinfonia, com toda a tensão e toda a unidade da forma; e todavia, ele é tão operístico em cada instante, que o ouvinte que ignorar aquele fato jamais irá pensar em uma sinfonia. (Ibidem)*

E para aquela principal argumentação dos críticos da análise, sobre se o compositor saberia ou não o que está fazendo ao compor, vejamos o que diz Berg sobre a relação da palavra com a música nessa ópera:

*Critics have repeatedly asserted that this is no bel canto opera. And it really isn't! (...) virtually no recitative is found in my opera. I believe that I have richly compensated for its absence by being the first and for a long time the only one to use the so-called rhythmic declamation that Schönberg introduced some twenty years ago into the speaking choruses of die glückliche Hand and his Pierrot melodramas, and to accord it so large a place. (BERG, 2014, p. 239)*

Assim como o segundo ato de Wozzeck tem caráter sinfônico, para Adorno a Suíte Lírica é uma *ópera latente* (ADORNO, 2010, p. 213). Vemos portanto como a forma na música berguiana expande-se para além da organização dos movimentos e se flexibiliza por vezes até o ponto de eventualmente se tornar irreconhecível. No entanto, apesar de toda essa flexibilidade formal, Berg é um compositor afeito a aspectos matemáticos (há em suas obras diversas relações referentes ao número 23, considerado “seu número” pelo compositor, que tinha suas idiossincrasias e superstições); a peça mais rica em relações dos mais diversos tipos é sem dúvida a Suíte Lírica, como veremos no capítulo sobre o método de composição.

Retornando ao Wozzeck, observemos mais um dos paradoxos da obra de Berg: um esquema formal construtivo.

<b>Drama</b>		<b>Music</b>
--------------	--	--------------

<i>expositions</i>	<i>Act I</i>	<i>five character pieces</i>
Wozzeck and the Captain	scene I	Suite
Wozzeck and Andres	scene II	Rhapsody
Marie and Wozzeck	scene III	Military march and lullaby
Wozzeck and the Doctor	scene IV	Passacaglia
Marie and the Drum Major	scene V	Andante affetuoso (quasi Rondo)
<i>dramatic development</i>	<i>Act II</i>	<i>Symphony in five movements</i>
Marie and her child, later Wozzeck	scene I	Sonata movement
The Captain and the Doctor, later Wozzeck	scene II	Fantasia and Fugue
Marie and Wozzeck	scene III	Largo
garden of a tavern	scene IV	Scherzo
guard room in the barracks	scene V	Rondo com introduzione
<i>catastrophe and epilogue</i>	<i>Act III</i>	<i>six inventions</i>
Marie and the child	scene I	invention on a theme
Marie and Wozzeck	scene II	invention on a note
tavern	scene III	invention on a rhythm
death of Wozzeck	scene IV	invention on a hexacord

	interlude	invention on a tonality
children playing	scene V	invention on a regular quaver movement

A tabela acima foi elaborada por Fritz Mahler<sup>22</sup>, aluno de Berg, e se tornou centro de discussões diversas a respeito da organização da ópera e da efetividade e reconhecimento das formas empregadas em cada um dos atos. Vejamos um comentário do crítico vienense Emil Petschnig, a respeito da forma Suíte, empregada na primeira cena do ato I:

*Apart from a few bars of chromatic passagework in 3/8 time (...) which are supposed to represent a Gigue, a section in 2/4 about morality representing the Gavotte and its two Doubles (...) and a section in 3/2 to which, out of much good will, one might apply the term 'Air', I was unable to discover anything that resembled a Suite or even to discover any of those features that immediately differentiate the old dance forms from one another (PETSCHNIG, E. apud POPLE, 1997, p. 149)*

A resposta de Berg, como poderia se esperar, veio repleta de ironia.

*This is (...) a fully closed piece in which free variations upon a succession of three chords, which act as a theme, underlie the entire structure of the scene. (...) The rhythm penetrates throughout the entire harmonic, thematic and vocally melodic action of the scene. To see this – and much more – would not be hard. In addition to good will, it would take a certain degree of judgement, which in musical and also in other areas appears not to be present. (BERG, 2014, p. 182-3)*

<sup>22</sup> (apud POPLE, 1997, p. 148)

O que temos, que Petschnig não teria entendido, é um uso paradoxal de um esquema formal antiquado; a Suíte antiga, composta por diversas danças encadeadas de maneira nítida e sequencial, aqui tem motivos nucleares tão pequenos que a mudança de um momento para o outro se dá mais conceitual do que formalmente, o que também tem relação direta com a pequena dimensão dos textos fragmentários de Büchner que deram origem às cenas da ópera. As antigas formas de danças da Suíte são então comprimidas em um trecho de duração muito curta em relação ao que se daria tradicionalmente, e consiste mais em uma estilização do que no emprego explícito da linguagem comum a essas formas. “(...) *In other words, the use of the form is not straightforward antiquarianism, but rather gives scope for an additional level of authorial comment on Berg's part*” (POPLE, 1997, p. 149). Assim, temos a forma antiga que aparece nesse trecho de apresentação dos personagens Wozzeck e o Capitão associada ao conservadorismo e valores retrógrados que este segundo representa na história, embora a Suíte ela própria seja construída segundo a técnica particular do compositor, o que a tornava, para alguns ouvintes, irreconhecível; somente a análise revela esse elemento irônico, por exemplo, que é fruto da crítica berguiana à “tradicional, antiquada e burguesa posição moral do Capitão” (JARMAN, D. apud POPLE, 1997, p. 149 - *tradução nossa*). Seguindo a mesma orientação temos a estilização da forma rapsódica na cena 2, do diálogo entre Wozzeck e Andres, quando o primeiro relata ao amigo que vem sendo vítima de pensamentos estranhos, obsessivos e temerosos. Não é de surpreender que para a quinta cena desse ato, quando Marie – a esposa de Wozzeck – começa a ceder às investidas do Major, Berg construa um Andante affetuoso (quasi Rondo); aliás, em sua *lecture* sobre a ópera, Berg ressalta que a

ópera toda pode ser considerada um grande Rondó, já que o compasso final poderia ser unido ao inicial, representando a eterna continuação do drama de *Wozzeck* como drama comum à vida humana, repetindo-se indefinidamente por seguidas gerações.

Isso tudo pode remeter obviamente à estrutura já conhecida do poema sinfônico de Richard Strauss, que por sua vez já seguia relações de correspondência formal e de conteúdo mais ou menos consolidadas desde Rimsky-Korsakov, mas como vemos, o uso dos elementos formais por Berg é essencialmente metafórico, uma vez que a composição tem sua autonomia assegurada pelo processo composicional, e garante uma diferenciação e caracterização de cada cena mantendo ainda a unidade do todo; falando de forma mais simples, o termo que encontramos na tabela aplicado a todas as cenas do terceiro ato: *invenção*, poderia se aplicar a todas as demais cenas, já que a rigor Berg não segue fielmente modelos para construir sua música, ou quando os segue é sempre de forma a desconstruí-los, mas essa esquematização formal segue a tensão narrativa do libreto e dá coerência interna a cada movimento e à obra final. Assim temos o primeiro ato construído como peças características, onde se apresentam as personagens; no segundo ato a forma é de sinfonia, porém em cinco movimentos ao invés dos canônicos quatro, e assim como o modelo sinfônico tradicional, apresenta um desenvolvimento narrativo; o terceiro e trágico ato é aquele caracterizado como a sequência de invenções, e aqui temos a técnica dodecafônica desenvolvendo a cada momento um elemento construtivo musical, como um tema, uma nota, um ritmo etc. Para termos mais clareza sobre os critérios construtivos e narrativos que conduziram a essa estruturação formal ao mesmo tempo rígida e permissiva, leiamos novamente Berg, sobre o movimento sonata que dá início ao segundo ato:

*The second act (...) has, as its first musical form, a sonata movement. It is not, perhaps, an accident that the three figures appearing in this scene, Marie, her child and Wozzeck, form the basis of the three thematic groups of the musical exposition – the first subject, second subject and coda – of a strict sonata structure. Indeed the whole of the dramatic development of this jewel scene, the twofold repetitions of certain situations and the confrontation of the main characters, lends itself to a strict musical articulation with an exposition, a first reprise, development and finally a recapitulation. (BERG, 2014, p. 243)*

Vimos, nesse capítulo, como a análise musical desdobra características das peças que estavam ocultas sob a simples aparência, por meio de significações mais ou menos abstratas, mas que de maneira geral só podem ser inferidas da própria obra. Aqui está o salto qualitativo do método imanente adorniano. O teor de verdade, ao invés do belo, do sublime ou do sensível, será obtido da própria obra de arte enquanto sistema fechado. Sua coerência, adequação técnica, riqueza formal e de conteúdo não estão mais sujeitas a enquadramento e avaliação diante de modelos; ao contrário disso, quanto mais uma obra for capaz de se apresentar como múltipla e complexa, sem que isso se converta em tecnicismo sem alma e sem cor, mais próxima ela estará de trazer em si uma experiência e de realizar portanto a comunicação da enigmática linguagem musical.

### Capítulo 3. Berg e a transição mínima

*O desvanecedor, o que desmente a própria existência [Dasein] não é, em Berg, um material expressivo, não é um objeto alegórico da música, mas, sim, uma lei à qual a música se submete. (ADORNO, 2010, p. 34)*

*(...) a obra de Berg 'participa da verdade' porque reconquista a *Verbindlichkeit* [comprometimento da arte com a sociedade e história, em tradução livre] perdida (em todos os sentidos da palavra) sem jamais ceder ao 'enfeite', ou seja, sem jamais introduzir elementos não-consistentes em uma busca pelos vínculos, sociais e estéticos, irremediavelmente deixados para trás pelo desenvolvimento tanto da sociedade quanto das formas. (ALMEIDA, 2007, p. 196)*

Berg não é um continuador dos métodos de progressão harmônica que vinham se desenvolvendo, por assim dizer, cumulativa e progressivamente, desde a remota modulação pela quinta no *Cravo Bem Temperado* de Bach; tampouco sua música abre mão da expressividade em favor do método construtivo, embora ela utilize diversos métodos construtivos próprios<sup>23</sup>, e nem mesmo de recursos da tonalidade, sem contudo fazer concessão à aparência. Sua relação com o dodecafonismo não consistia principalmente em manipular os intervalos e séries segundo fórmulas de ordenamento, como era mais comum na música de Webern e principalmente Schönberg, de quem Adorno diz que, em dado momento, as análises

---

<sup>23</sup> Sobre o uso que Berg faz da técnica Adorno diz “(...) o que significa em sua obra o fato de ele ter manejado a técnica dodecafônica até o ponto em que, por assim dizer, ela se tornasse imperceptível.” (cf. ADORNO, 2010, p. 63)

de seus alunos sobre suas novas obras se resumiam a tentar localizar as séries cada vez mais complexas escondidas pelo compositor. A “fórmula” de Berg para a construção musical é uma combinação riquíssima de elementos ora formais ora disruptivos, alguns tradicionais como outros altamente iconoclásticos, numéricos, geométricos (especialmente no que diz respeito a construções palindrômicas, simetrias e inversões), linguísticos e anagramáticos. O encadeamento desses acontecimentos musicais é dado em um movimento dialético entre o desenvolvimento do conteúdo musical (ou também textual, no caso das óperas) e os acontecimentos construtivos que se dão na partitura – daí a paradoxal situação sobre a dificuldade de conclusão da ópera *Lulu* após a morte do compositor, e por outro lado sua possibilidade de ser concluída por outro compositor: o trabalho seria, em um aspecto técnico, baseado na partitura reduzida já escrita por Berg – o terceiro ato já existia em *Particell* – e deveria buscar mimetizar a sua maneira comum de dividir vozes e instrumentar, dentre outras coisas; no que diz respeito porém ao modo filosófico de pensar a continuidade de uma obra interrompida pela morte do autor, seria necessário uma continuidade baseada na apreensão do *teor de verdade* que esteve orientando todo o desenvolvimento da música até então escrita. Isso é uma ideia abstrata, mas indica que o trabalho artístico já desenvolvido irá se tornar critério para o trabalho a ser concluído, podendo inclusive apontar erros de orquestração ou harmonia, por exemplo, o que é a dimensão objetiva dessa abstração.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Schönberg e Webern recusaram a tarefa de concluir a orquestração da *Lulu*, deixada incompleta pela morte prematura de Berg, embora o compositor tenha deixado esboços da partitura reduzida com indicações de orquestração. “Webern, provavelmente, evitou tanto a responsabilidade como também o fardo que teria que assumir. Quando lhe sugeriram – depois do genial arranjo da Fuga (*Ricercata*) – que completasse e instrumentasse a *Arte da Fuga*, ele respondeu que, neste caso, seria obrigado a renunciar à composição pelo resto de sua vida; no caso de *Lulu*, ele não deve ter pensado diversamente.” A(cf. ADORNO, 2010, p. 265) A sugestão de Adorno à época era que o trabalho fosse feito em conjunto por pessoas próximas a Berg. A instrumentação foi

Também em sua obra não há recusa explícita por elementos formais, de maneira que ouvimos na Lulu, por exemplo, *scherzi* nas cenas de flerte e recitativos e adágios em cenas dramáticas; o uso de *Leitmotive* (como o tema insinuativo da sedução de Lulu, recorrente ao longo da ópera embora reinterpretado a cada momento pela condição da personagem); ou trechos com construções baseadas no tonalismo; ou o emprego de estruturas que estavam presentes já na ópera do classicismo, e que haviam sido deixadas de lado pelo próprio Wagner, como a forma-sonata<sup>25</sup>. Isso, longe de significar um retrocesso ou um apreço pela tradição, é pelo contrário a capacidade de resgate que Berg ofereceu à ópera<sup>26</sup> após a grandiosidade e busca por correspondência com a linguagem construídas por Wagner e Richard Strauss, a quem no entanto, faltava coesão artística<sup>27</sup> devido ao fato de suas composições necessitarem de um fundamento mais profundo e rico como princípio orientador estético do que somente a alternância entre tonalismo e cromatismo, e a expressividade do compositor transformada em linhas melódicas decorrentes de construções harmônicas cada vez mais complexas, como acontece na obra tardia de ambos os compositores; há também uma questão de dimensão heroica nessa música, o caminho desses dois compositores – especialmente Wagner em busca da *Gesamtkunstwerk*<sup>28</sup> – é orientado por um modelo opulento, tanto em seus temas que remontam à antiguidade clássica quanto em sua

---

completada por Friedrich Cerha, e a ópera estreou completa em 1979, quase 44 anos após a morte de Berg, sob a regência de Pierre Boulez.

<sup>25</sup> (cf. ADORNO, 2002, p. 124)

<sup>26</sup> “*Wozzeck não é a aplicação virtuosística das novas conquistas do gênero – há muito tempo suspeito – da grande ópera, mas, sim, o primeiro modelo de uma música do real humanismo.*” (ADORNO, 2010, p. 43)

<sup>27</sup> “*This [alternating diatonic and chromatic complexes] results in discontinuities like the one between the wildness of most of Strauss's music in Elektra and its blissfully triadic conclusion.*” (ADORNO, 2002, p. 119)

<sup>28</sup> Obra de arte total.

orquestração suntuosa, suas transições e modulações contínuas que vão se encadeando de forma rapsódica até conduzirem ao *crescendo*, e mais uma vez uma preparação vem colocar o tema principal, *tutti, fortissimo*, e – como no *Lohengrin* – ele se reapresenta à exaustão, em orquestrações variadas, pratos e tímpanos, em uma música construída segundo uma “metafísica da repetição”<sup>29</sup>. Em Berg, pelo contrário, a busca é pelo pequeno, pelo que se desfaz e perece, como sua música em seu processo de simplificação temática; ao invés de mitos e deuses, pessoas comuns e seu sofrimento, como Lulu, mulher que não tem família, cuja vida é cheia de segredos e cujo meio para sobreviver e triunfar é sua beleza e poder de sedução, que por fim se revelam também o caminho para sua decadência. “*A irresistibilidade de Lulu e a sua natureza inumana, pré-humana, são uma coisa só.*” (ADORNO, 2010, p. 259)

Adorno diz que a afinidade de Berg com o perdedor, com o que sofre, é decorrência de sua humanidade, assim como de sua frágil saúde; tudo em sua obra aponta para o desaparecimento.

*Olhando retrospectivamente para a produção de Alban Berg, (...) parece que a totalidade de sua obra desejaria recuperar aquela intenção relampejante de Haydn, de transformar a própria música em imagem do desaparecer e, com ela, despedir-se da vida. Cumplicidade com a morte, urbana gentileza para com o seu próprio extinguir-se são características de sua obra* (ADORNO, 2010, p. 33)

---

<sup>29</sup> *Wagner's aesthetic weaknesses spring from the metaphysics of repetition, from the idea that “This is the way things are, and always will be; you don't escape, there's no way to escape.”* (ADORNO, 2002, p. 599)

A peça de Haydn citada por Adorno no trecho acima, se chama *Sinfonia do Adeus*, em que o compositor prevê, ao final, o progressivo silenciamento dos instrumentos, um após o outro, e orienta que da mesma forma como as notas se retiram da partitura também os músicos vão se levantando e retirando do palco, o que ao final resulta em uma imagem visual do fenômeno sonoro do desaparecimento da música.

É bastante exemplar desse desvanecimento na música de Berg, assim como da recusa em construir temas que se estendam em frases melódicas, uma passagem em particular, o terceiro movimento das *Três Peças para Orquestra Opus 6, Marsch*.

*In both their textural density and their handling of thematic development, the op. 6 Orchestral Pieces, and specially the final Marsch, are, perhaps, the most complex music in Berg's output. Berg himself said that the Marsch should sound as if Schönberg's [Five] Orchestral Pieces and Mahler's Ninth Symphony were played together. (...) The Marsch in particular presents só many variants of its basic material, and such an overwhelming number of apparently new themes, that the recurring themes (...) act merely as recognizable signposts to which the ear clings amidst the unrelenting flow of thematic variation. Large sections of the Marsch derive their sense of forward movement from the momentum generated by the constant presentation of new material. (JARMAN, 1985, p. 42)*

Berg constrói uma música que vai se orientando por uma tensão ocasionalmente aliviada por momentos de relaxamento orquestral, a exemplo do que já fazia Beethoven para criar uma expectativa que vai levar ao grande tema romântico e que foi recurso que em Wagner se utilizou à exaustão, embora a incidência de novos pequenos temas, como lemos na citação, seja particularmente rica e peculiar em Berg; acontece porém o inesperado, pois assim que a

preparação *crescendo* introduz o tema *fortissimo* apresentado pelos metais, (*à la* Wagner, aliás), em alguns compassos ele se extingue, perdendo sua força e o que se poderia chamar de intenção melódica pelo caminho.

The image displays two pages of a musical score for a brass and woodwind ensemble. The top page features five staves: 6 Horns (Hr.) in F, 3 Trumpets (Trp.) in F, 3 Trombones (Pos.) in 3rd position, and 2 Tubas (Kb.). The music begins with a *crescendo* leading to a *fortissimo* (ff) theme marked "(marziale) sempre ff". Performance instructions include "a 4 mit gehobenem Schalltrichter" and "Hr. 2". The bottom page continues the theme, with dynamics ranging from *mf* to *fff*. It includes the instruction "nehmen Dpf." and "sempre ff". The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.



No exemplo acima, temos dois aspectos fundamentais da transição mínima acontecendo – no trecho musical cuja audição motivou essa pesquisa e que para esse autor é o mais exemplar das questões composicionais que vimos abordando na obra de Berg – quais sejam, um motivo mínimo (a nota repetida em tercinas) e um tema que se desenvolve no sentido retroativo, se recolhendo. Foram extraídas da partitura apenas as partes dos metais.

Vemos no fim do compasso 148 (o segundo a aparecer na primeira grade), o conjunto de tercinas que é a característica quase caricatural da marcha e núcleo motivico mínimo, como já dissemos; o compasso seguinte tem a indicação *marziale*, e a dinâmica *sempre ff* (sempre forte, quase fortíssimo). Os dois compassos posteriores repetem a preparação e o *crescendo*, até que o tema explode no compasso 151, para ser novamente implodido logo no seguinte, com os dois grupos de tercinas que em apenas dois tempos crescem e diminuem em intensidade, além de avançar e retroceder na tessitura (compasso 152). Os dois compassos seguintes somente recolhem os restos temáticos em uma repetição sem convicção, e no 155 o motivo já foi completamente aniquilado, terminando em uma nota isolada. Berg utiliza formas comuns à marcha; utiliza divisões e intervalos habituais a essa forma também, inclusive de maneira caricatural, assim como seu desenvolvimento se dá mais ou menos como faziam os grandes compositores anteriormente, por tensionamento e relaxamento, mas a conclusão que se esperava de toda essa preparação nunca chega, e o núcleo motivico que se coloca como tema não realiza a longa e meticulosamente construída preparação, ou ao menos não realiza o que consciência habituada à segunda natureza da música almeja, que é uma frase para cantar repetidas vezes, resolvida em um acorde perfeito maior.

*Se Freud designou a matéria do seu conhecimento como “o resíduo do mundo da aparência”, Berg reconhece a aparência das ferramentas musicais tradicionais como sendo tal resíduo, o qual ele destrói fielmente. Esse resíduo é o “nada” que se dissipa completamente nas relações; ele é o algo que a aparência estética ainda consome de maneira ardente, na radical integralidade da construção. Isso se torna perceptível no início da terceira peça, onde quatro fórmulas de marcha antiquadas e dilaceradas são remendadas, e a partir das quais a forma é reconstituída com a mesma violência que se tinha desintegrado aquelas fórmulas. A forma se constitui sem fraturas a partir da visão dos átomos motivicos contidos nesses fragmentos. (ADORNO, 2010, p. 163)*

Essa dissolução musical parece apontar para a vanidade da própria vida humana; todos os elementos da música estão ali para conduzir aos próximos ou ao nada, e não para se fixar. O conteúdo musical adquire autonomia em relação ao texto na obra operística porque a forma rapsódica se esvai, já que a narrativa musical é disruptiva e mantida em constante desenvolvimento a partir de elementos pequenos, ou em sua direção; isso no entanto não desfaz sua unidade como contexto narrativo, pois cada um dos momentos musicais é solidamente apoiado sobre um desenvolvimento anterior. Na *Marsch* mostrada acima, por exemplo, o acontecimento musical do desvanecimento que foi ilustrado já resulta, no compasso 156, em um novo desenrolar motivico, que toca a marcha adiante, por assim dizer. É interessante também notar a dimensão que essa ideia adquire quando se abre mão da noção de conclusão de frase melódica ou resolução harmônica.

*My earlier remarks on the harmonic and formal aspects of this opera will suffice to explain the closure of the music in the large dimension. This closure, as I said at the outset, was obtained without the means of tonality and without its inherent capacity to*

*create form.* (BERG, 2014, p. 234)

A música construída sob essa perspectiva *recolhe e homogeneíza*<sup>31</sup> a experiência da busca sempre constante e sempre frustrante, repleta do sentimento niilista da época do compositor e do dele próprio particularmente. Em contraste com a atitude musical de seus predecessores, cuja obra parecia a todo momento querer afirmar “*that's the way it is*” (ADORNO, 2002, p. 115), a música de Berg parece acercar-se de seu objeto e vê-lo escapar ou desvanecer, e assim passa a buscar um novo objeto, e dele novamente se aparta, no que poderíamos parafrasear Adorno chamando de *metafísica do objeto inacessível*. Leiamos Adorno sobre essa distinção:

*The degenerate, addicted aspect of Berg's music is not a feature of his own ego. It does not aim at narcissistic self glorification. (...) The two great operas, Wozzeck and Lulu, contain nothing heroic, and in them spirit puts no airs. Instead their enslaved and lethal love attaches itself to the lower depths, to lost-souls (...)*

*In Wagner, the end of the world was the triumphant consummation of the destructive impulse, transposed into the supreme, unconstrained fantasy of power. In Berg this is translated into a kind of abdication, as if the living subject felt something of injustice that arises simply because his life depends on stealing a place from someone else, and who would rather give up life than continue to benefit from the theft.* (ADORNO, 1999, p. 72-3)

*Em Wozzeck o poder de empatia é tão ilimitado como talvez jamais o tenha sido na ópera: como se no lugar usurpado em Wagner pela glorificação dos personagens dramáticos por meio da música, houvesse agora apenas a compaixão por eles.* (ADORNO, 2010, p. 42)

---

<sup>31</sup> Homogeneização de elementos da experiência pela obra de arte é uma ideia lukacsiana que está na *Heidelberger Ästhetik*, e nos parece adequada ao modo de comunicação e linguagem da música de Berg, embora não pretendamos desenvolver essa relação aqui.

Para Adorno, a relação de Berg com as qualidades humanas é diametralmente oposta àquela de Wagner, pois enquanto este buscava o aspecto glorioso, que segundo o filósofo dizia respeito a seu próprio ego, aquele se afinava com o sentimento das vítimas da história, ou da sociedade, ou simplesmente do destino; ainda que sua música nada tenha de panfletária, ela está ao lado do pequeno e desdenha o forte, seja com seu conteúdo explícito operístico, seja com sua linguagem refinada e delicada. Essas características da pessoa do compositor, para o filósofo, assim como no caso de Mahler<sup>32</sup>, são componentes diretas da obra de Berg, assim como ao longo de sua vida, acontecimentos, homenagens e citações foram sendo eternizados em suas partituras, ora explicitamente, ora em segredo. No trecho seguinte, que é o final dessa dissertação, entraremos, guiados por Adorno, no universo musical berguiano e buscaremos em sua obra o que na prática significa o que tratamos até agora teoricamente, e como esse processo todo de emancipação, autonomia, objetividade, tradição, inovação, dodecafonismo e transição mínima acontece e se apresenta como música moderna.

---

<sup>32</sup> “*His ambivalent relationship to the folk song, in which his identification with the victims assume musical shape, would be unthinkable without Mahler whose marches resonate with sorrow for the deserter.* (ADORNO, 1999, p. 77)

### 3.1 A música de Alban Berg – dissolução e transição mínima

*Molto: \*) Aller guten Dinge...  
Langsame J.*

Viol. *f fp*

Horn(F) *Klingt wie nahert mit Dpf. p*

Klavier *mf mfp verklingen lassen*

33

*Sua música cultiva um procedimento predileto, provavelmente originário da época de aprendizado. De cada tema ele conserva um resto, que vai se tornando cada vez menor, até que por fim, se conserva um vestígio muitíssimo pequeno, pelo qual não apenas o tema se declara como nada, mas, ao mesmo tempo, as relações formais entre as partes sucessivas são tecidas de maneira infinitamente estreita. (ADORNO, 2010, p. 37)*

Berg, bastante ironicamente, é verdade, dizia a Adorno que admirava Paul Hindemith<sup>34</sup>, pela fluência com que sua música se desenrolava. Há na correspondência entre eles diversas ocasiões em que o mestre confessa estar emperrado em algum desenvolvimento, ou ter descoberto no meio do caminho que a música se tornara mais complexa do que ele próprio pensava que ela seria, exigindo entrega total que nem sempre Berg podia dedicar a sua obra

<sup>33</sup> BERG, A. Primeiros compassos do Concerto de Câmara, com citação cifrada a Schönberg, Webern e Berg.

<sup>34</sup> (cf. ADORNO, 2010, p. 73) – Paul Hindemith (1895-1963), considerado compositor comprometido com a manutenção, em 1935 disse: “a tonalidade é uma força da natureza, como a gravidade.”

como ela exigia dele. Por conta desse desenrolar penoso que se devia não só à complexidade do método que o compositor criava enquanto compunha como a diversos outros fatores, especialmente sua saúde frágil sujeita a constantes ataques de asma, Berg produziu um número relativamente pequeno de obras; é verdade que entre elas estão dois colossos, que são suas óperas, tendo ficado a última incompleta, além da Suíte Lírica, que como vimos é uma “ópera latente”, mas na catalogação aceita contam-se apenas 13 peças. Começamos pelas canções de juventude, das quais apenas algumas foram publicadas.

### **Die Jugend Lieder (1900-1908)**

*Eles [Lieder] pertencem a diferentes esferas estilísticas e materiais. Alguns, como o sonhador Nachtigall, remetem sem inibições ao alto romantismo de Schumann e Brahms; a Liebesode possui já o pesado aroma do Opus 2 [4 Lieder]; Nacht fala o idioma impressionista; Sommertage, e mais ainda, a composição sobre o poema de Rilke, Das war der Tag der weissen Chrysanthenen, assemelham-se – em seu confronto com a Sinfonia de Câmara de Schönberg – a estudos preparatórios bastante avançados para a Sonata [para piano Op. 1]. (ADORNO, 2010, p. 120)*

O trabalho composicional de Alban Berg tem início ainda no século XIX.<sup>35</sup> As peças com número de Opus tem início com a Sonata para Piano Op. 1, de 1907/08; porém antes disso existe sua obra de juventude: algumas canções de menor destaque foram catalogadas por Redlich, datando as mais antigas de 1900, como as canções do primeiro conjunto *Schliesse*

---

<sup>35</sup> Recordemos que em 1900 ele tinha 15 anos de idade, e começou a estudar com Schönberg em 1904.

*mir die Augen* beide, peça mais antiga a sobreviver na obra de Berg, tendo sido editadas em 1930, juntamente ao segundo conjunto; A canção *Leukon* de 1908 e as *Sieben Frühe Lieder*, compostas entre 1905 e 1908 são os mais importantes registros do período inicial da obra de Berg, ainda anterior ao uso da técnica dodecafônica. Dentre as que o compositor manteve, rearranjou ou simplesmente deixou de lado, contam-se 88 peças (REDLICH, 1957, p. 37).

## 23. Leukon

1908

(Johann Wilhelm Ludwig Gleim)

Leicht bewegt

Ro - sen pfü - cke, Ro - sen blü - hen, mor - gen ist nicht

heut! Kei - ne Stun - de laß ent - fliehn, flüch - tig ist die

As primeiras canções de Berg configuram um curioso paradoxo em sua obra. Tendo sido escritas (entre 1905 e 1908) foram orquestradas apenas em 1928. Vejamos o que se dá devido a isso. Abaixo está um fragmento inicial da canção *Leukon*: O que temos aqui é a estrutura

comum ao *Liede* romântico, na tonalidade de Mi menor, bem à forma de Mahler, mas o que mais chama nossa atenção não é o início da partitura, e sim seu encerramento.

The image shows a musical score for a song. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a dynamic marking of *f* and includes measure numbers 20, 21, 22, and 23. The lyrics are: "Hur - tig la - - - ben ist mein Rat. Fluch - - - tig ist die Zeit." The piano accompaniment features a descending melodic line in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamic markings include *f* and *ff*.

36

Ao longo das duas páginas dessa canção encontramos o que temos nas *Sieben Frühe Lieder* de maneira geral: construções tonais, divisões rítmicas simples, intervalos triádicos consonantes por todos os lados, progressões por tensão entre tônica e quinta e finalmente a resolução, como apontamos na partitura acima, conseqüente de um preparação bastante comum e uma frase melódica descendente. Esse conjunto de *Lieder* será considerado em nosso trabalho como um obra de formação do compositor, como aliás considera o próprio Adorno, mas é importante tê-lo aqui como referência para quando chegarmos à análise dos 4 *Lieder Op.2* (1909 – 10), onde surgirá pela primeira vez uma canção sem indicação de armadura de clave (como se tornou característica da Segunda Escola de Viena) e dos *Altenberg Lieder Op. 4*, (1912), onde aparece pela primeira vez uma linha melódica de doze tons. Por ora temos um forte senso melódico que estrutura todo o desenvolvimento da peça. O

<sup>36</sup> BERG, A. *Leukon*. In *Alban Berg Jugendlieder – vol 2* Págs. 48-9

caráter tonal é sólido e definitivo, as armaduras de clave estão lá, como na tradição, embora já nas canções 1 e 2 (*Nacht* e *Schilflied*) estejam presentes desde o primeiro compasso os elementos dissonantes. O desenvolvimento caminha para a resolução, como já vimos, mas ao longo das peças Berg já demonstra uma preocupação harmônica tendendo à variabilidade, ou seja, o encadeamento de acordes é bastante rico e a sensação reticente que será uma característica de sua obra de maturidade começa a se desenhar aqui. O lirismo romântico no entanto é inegável, mas quando inserido no contexto amplo da obra do compositor pode ser entendido como o germe daquela habilidade conciliatória entre objetividade e delicadeza, de que já falamos. Vejamos o que a canção de número sete (*Sommertage*) tem a nos mostrar em seu encerramento:

70

allargando - - - - - *ff* - - - - - a tempo

ca 1' 20''

37

O compasso final não tem nada de especial em relação à canção Leukon, mas a preparação dessa resolução é relativamente diferente em dois aspectos técnicos fundamentais, a grande incidência de acidentes, e as tercinas na preparação, que começam a sugerir a liberdade rítmica e a importância dessa variabilidade nas obras futuras do compositor. Mesmo a escala antecedente que resulta no acorde final é baseada em uma progressão muito mais rica do que naquela canção que vimos antes; uma vez que tem como referência construtiva a escala de

<sup>37</sup> BERG, A. *Sommertage*. In *Alban Berg Sieben Frühere Lieder – vol 2* Pág. 31



influência de seu professor, que eventualmente tomou o lugar de sua própria linguagem e inventividade? Berg é um moderno ou um romântico pintado de moderno por Schönberg?

Como dissemos há algumas páginas, as canções de juventude abrem uma análise particular sobre a obra de Berg devido a sua instrumentação ter sido realizada já posteriormente ao *Wozzeck*. O simples fato de o compositor não ter renegado obras que são anteriores à consolidação de sua linguagem particular implica, segundo Adorno, uma capacidade para reconstruir esse material a partir de novos elementos incorporados à própria estrutura fundamental da composição, por primária que ela pudesse parecer ao Berg maduro. Nesses *Lieder*, esse salto se dá na orquestração, de maneira que, claro, as melodias tradicionais e acompanhamentos triádicos não abandonaram a partitura, mas foram totalmente redesenhados pela técnica da transição mínima aplicada também à instrumentação.

*This structuring principle now becomes the principle of orchestration. It replaces the sequence of abruptly contrasting and heterogeneous sounds with a succession of blending sounds. (...) Berg constantly changes the sonorities by preserving "remnants" of the preceding sonorities in the succeeding ones, thereby developing the new fluctuating sonority in an imperceptible transition from the previous one. This functional method of orchestration keeps the movement of sound in a constant flow. (ADORNO, 1999, p. 82-3)*

Como se faz isso? Da mesma forma que com os restos temáticos ou harmônicos, a instrumentação vai se reduzindo; ou então em um exemplo melhor, um timbre, como o das cordas, vai se dissipando ao longo da melodia romântica, e quando desse timbre também resta apenas um traço Berg coloca outro em seu lugar, madeiras, digamos, e assim a pequena transição consegue tornar moderna, para Adorno, mesmo a obra inicial do mestre.

*Tais modificações construtivas, resultantes das exigências composicionais da música, acabam por abolir [aufheben] o seu próprio estilo romântico. Primeiramente com a crítica da sonoridade “tutti”, que na orquestra romântica procura sempre reunir numa simplicidade compacta todas as fraturas harmônico-melódicas, e que relaciona cada detalhe a uma infinidade fictícia – a do horizonte aberto pela perspectiva criada pelo “tutti das cordas”. Berg não admite mais nenhuma ficção desse tipo; os acontecimentos singulares têm a sua sonoridade singular, independentemente de uma totalidade preconcebida; onde resulta uma sonoridade total, esta é produzida necessariamente por aqueles acontecimentos – e, portanto, pelo desenho musical. Isso significa ainda, dessubstancialização da sonoridade. (ADORNO, 2010, p. 125)*

As canções nos colocam já de antemão frente à complexidade do trabalho de análise, assim como nos mostram a maneira pela qual o conteúdo de uma obra musical se desvela e se desenvolve de acordo com suas relações fundamentais, dentre as quais a maneira de sua instrumentação. No caso em questão, a forma sofre alteração estrutural, embora a música permaneça a mesma no sentido do discurso melódico, mas todo o contexto é flexionado pelo rearranjo determinado pela orquestração, e assim o conteúdo também se reformula devido ao tensionamento de suas relações internas. Diferentemente de uma canção popular interpretada de forma alternativa por dois cantores, por exemplo, onde a forma se configura como a principal modificação, aqui forma e conteúdo são transformados reciprocamente. Em defesa da música popular, porém, deve-se dizer que o mesmo fenômeno é possível, qual seja, de uma música adquirir um caráter absolutamente novo, e acontece sempre que uma composição é reestruturada nesse nível de profundidade.

## Sonate für Klavier Opus 1 (1907/08)

*Ele adota sem reserva os novos meios, sem jamais privá-los do sentido formal e das exigências da forma por intermédio de um jogo cômodo. Não os mistura com o tradicional; mas desenvolve-os a partir destes, como mestre da transição mínima, mediando não entre estilos, mas entre o novo material e aquele já dado; não como alguém moderadamente moderno e que prudentemente olha para trás – isso ele nunca foi – mas preservando a linha de continuidade histórica e frequentemente reconstituindo-a. Schönberg inventou utopicamente os acordes de quartas; Berg com o longo e velado olhar da recordação, mergulhou-os no passado a respeito do qual sua música, mesmo no momento mais audaz, não se esquece de zelar. (ADORNO, 2010, p. 107)*

A Sonata para Piano Opus 1 (1907/08) é, segundo Adorno, a peça que conclui a fase de aprendizado de Alban Berg. Muito embora siga o esquema tradicional da sonata, no que diz respeito à apresentação, desenvolvimento, reapresentação, coda, ela tem um único movimento, ao invés dos três comuns ao modelo canônico. Redlich conta que Berg teria reclamado a Schönberg sobre a dificuldade de levar adiante a peça, escrevendo um segundo lento e um terceiro *allegro*, ao que o professor o teria aconselhado a simplesmente dar a peça por concluída. Talvez aqui Berg sentisse a dificuldade em manter a unidade em formas maiores, que depois veio a vencer com seus métodos construtivos. Uma característica que surge já nos primeiros compassos é a tonalidade de Si menor sem qualquer traço de ambiguidade, e sua conciliação à harmonia de Schönberg.

## SONATE.

Mäßig bewegt. Alban Berg, Op. 1.

41

No primeiro compasso está o intervalo de quarta schönberguiano, dando início a um tema que porém aponta para a sétima maior, (sol, dó, fa#). Esse intervalo de sétima maior será mais importante ao longo da sonata do que o anterior, o que significa um uso da dissonância mais radical ainda como passagem; esse intervalo só será usado com função harmônica no compasso 26; além disso, logo nos compassos 3 e 4, temos uma cadência tonal, (preparação na quinta, resolução na tônica). Vamos ver, no entanto, como já nessa obra a transição mínima opera desenvolvendo pequenos núcleos temáticos. A frase melódica principal, apresentada acima nos quatro primeiros compassos da Sonata, é dividida em três núcleos motivicos menores:

42

<sup>41</sup> BERG, A. *Sonate für Klavier Op.1* Pág. 3

<sup>42</sup> (ADORNO, 2010, p. 107)

A partir desses pequenos elementos, o compositor passa a fazer combinações, ora invertendo a ordem das notas, ora usando o trecho final como anacruse para o início de um novo trecho, que por sua vez pode gerar novos fragmentos.

Temos portanto uma linguagem que ainda não dispõe de toda a complexidade que irá em breve adquirir, mas já tem consolidada sua maneira principal de articular os fragmentos que a música gera nesse processo de desenvolvimento por simplificação. Adorno ressalta que, diferentemente de Webern, que em sua primeira obra já tinha consolidada a sua forma composicional, Berg a desenvolve ao longo de sua vida, apresentando a cada momento novas implementações, sempre no sentido de buscar em sua inventividade um caminho mais largo para o desenvolvimento musical, mesmo já em sua primeira sonata, que, diz Adorno, “*bem se poderia imaginar que ela tenha nascido de uma tarefa dada: movimento de sonata.*” (ADORNO, 2010, p. 105) O que está prenunciado aí, porém, terá um rápido avanço técnico nas próximas peças do compositor.

*Quem procura penetrar seriamente na música de Berg fará bem em ocupar-se a fundo com as onze páginas da Sonata para Piano. Sob o fino e trêmulo invólucro da forma preestabelecida encontra-se pronta toda a violência dinâmica de sua música, com todos os seus correlatos técnicos; e aquele que conseguir compreender sua relação dialética com a tradição não será arrastado ao caos acústico quando, mais tarde, essa música – liberada de todos os vínculos – produzir a verdadeira forma a partir de si mesma.* (ADORNO, 2010, p. 115)

### **Vier Lieder nach Hebbel und Mombert Opus 2 (1909/10)**

*Berg não renegou o passado romântico. Ele se torna senhor desse passado mediante a interpretação, ao revelar finalmente o seu conteúdo como miséria da alienação [Not dem Entfremdung], mestre da transição mínima até no próprio conteúdo. (ADORNO, 2010, p. 117)*

De maneira geral, esses *Lieder* ainda estão inseridos no contexto que já tratamos, qual seja, das canções de juventude; isso inclui também os *Altenberg Lieder Opus 4*, mas é sempre importante ressaltar os procedimentos que foram sendo assimilados pela técnica composicional de Berg para que sua obra atingisse por fim a grandeza e autonomia que Adorno atribui a ela. Também é curioso que o compositor tenha abandonado a canção definitivamente após o Opus 4 (senão pela orquestração tardia de que já tratamos), e o que se extrai disso, segundo Adorno, é a adequação do desenvolvimento musical à grande forma, decorrente da ampliação das possibilidades composicionais que Berg foi acumulando e combinando da forma dinâmica e livre que era sua característica.

As duas primeiras canções tem referência tonal mais sólida, a exemplo da sonata para piano, a terceira tem uma harmonia que tende ao cromatismo, e apresenta pela primeira vez um capricho que Berg manteria ao longo de sua vida:

*As palavras “an einer weissen Märchenhand” [guiado por uma branca mão de fada] são acompanhadas por uma sucessão das notas lá, si bemol, si natural [em alemão: a, b, h]: como iniciais dos nomes Alban/Berg/Helene. (ADORNO, 2010, p. 119)*

Se tomarmos de volta a questão da linguagem na música, temos aqui uma nova dimensão figurativa, por assim dizer, onde o compositor dispõe de um significado textual que pode ser acoplado a um significado abstrato melódico. No primeiro surgimento desse recurso composicional Berg associa a mágica da fada a seu amor por sua esposa, e assim a seu senso melódico se acopla um novo critério criativo, que ainda é pequeno nessa canção, mas no Concerto de Câmara e na Suíte Lírica terão sido desenvolvidos até que possam se tornar elementos construtivos centrais de peças de grande forma.

A quarta canção sobre textos de Hebbel e Mombert é a primeira grande ruptura fundamental e duradoura na obra de Berg:

6

III.

Alban Berg, Op. 2. Nº 4.

Langsam.

Warm die Lüf - te, es sprießt Gras auf son-ni-gen Wie - - sen, Horch!  
nicht zunehmen

*p* *sehr zart* *espr: ma dolce*

43

Essa é a primeira composição a não trazer indicação de armadura de clave, como viria a ser a maneira característica de escrita da escola dodecafônica, que consiste em indicar a cada nota seu grau de alteração (sustenido, bemol ou bequadro); isso mais do que uma implicação

<sup>43</sup> BERG, A. *Vier Lieder für Eine Singstimm mit Klavier Op. 2* Pág. 6

O número 3 no alto da partitura se refere à terceira canção sobre textos de Mombert; sendo a primeira sobre texto de Hebbel. Por isso essa é a de número 4.

teórica e de notação musical, implica o primeiro grande passo para a emancipação da linguagem de Berg em relação à tonalidade, “*não obstante, as tendências de dominante e sensível predominam*”. Um passo ainda mais ousado estaria para acontecer na peça seguinte.

### **Streichquartett Opus 3 (1910)**

*O quarteto se define como uma peça de caráter genuinamente dialético, pois sua arquitetura resulta da crítica fiel daquilo que até então era obrigatório na música de câmara. (ADORNO, 2010, p. 128)*

# Streichquartett

Aufführungsrecht vorbehalten  
Droits d'exécution réservés

## I.

Alban Berg Op. 3

Langsam. ♩ (Tempo I.)

1. Geige.

2. Geige.

Bratsche.

Violoncello.

44

Esse início impetuoso, embora lento, dá forma musical ao impacto que essa peça causa na obra de Berg, sob diversos aspectos; em primeiro lugar, é a primeira vez que o princípio da transição mínima se alia ao desenvolvimento temático de uma maneira menos esquemática do que acontecera na sonata para piano, onde os conjuntos de motivos mínimos eram mais facilmente reconhecíveis em suas rerepresentações em configurações variadas, de forma que as citações e repetições ficam cada vez mais tênues e discretas, ao mesmo tempo em que a forma-sonata, ainda base originária para essa composição, é mais duramente golpeada do que somente com a redução a um movimento como acontecera no Opus 1. O que desmorona dessa vez na estrutura preexistente é o próprio elemento fundamental da sonata, qual seja, a primeira exposição do tema.

*Nesse quarteto, ao menos no segundo movimento, não há mais “temas” no antigo*

<sup>44</sup> BERG, A. *Streichquartett Op.3* Pág. 3

*sentido de um tema estático. A transição permanente torna mais flexível a forma sólida, abrindo-a para aquilo que a precede e para o que se segue, mantendo-a num fluxo incessante de variantes, submetendo-a ao primado do todo. Os modelos temáticos se contraem, reduzem-se a unidades motivicas mínimas.* (ADORNO, 2010, p. 129)

Está praticamente consolidado o estilo composicional de Berg. O quarteto Opus 3, escrito aos 25 anos do compositor, contém os principais elementos que farão parte de seu ferramental de maturidade, embora até aqui a técnica dodecafônica não tenha sido ainda utilizada. O que acontece de realmente significativo, além da questão já exposta de tratamento mínimo dos núcleos temáticos em constante transição é a aquisição da desenvoltura necessária para que o compositor se sinta à vontade para flutuar entre a livre atonalidade e a ideia de *centro tonal*, que terá muita importância na interação musical entre tonalidade, atonalidade livre e dodecafonismo que constituirão a música de sua maturidade. Mais um elemento de que já falamos surge aqui pela primeira vez:

*Although Berg's Quartet seems rooted in the polarized conflict between the tonal centres of F and D, their natural affinities are neglected or deliberately ignored. Although, for instance, the coda of Berg's first movement (after bar 160) develops in the direction of a clear F major, with all its dominant implications (bars 165-168), the movement ends with an unresolved dissonance:*



Se recordarmos o momento do texto em que falamos em *metafísica do objeto inacessível*, parece ser nesse ponto do trabalho do compositor que essa ideia adquiriu uma de suas maneiras de acontecer na música. O próprio trabalho de desenvolvimento é evitado, e quando ele acontece é somente para conduzir a um objetivo final que lhe é negado. A ideia de centro tonal funciona portanto como uma referência ampla e um limite elástico de acontecimentos musicais que se envolvem com a tonalidade, como as tríades, principalmente, mas as cadências harmônicas são evitadas, assim como a função de dominante e principalmente a resolução, de forma que a música se acerca da tonalidade mas não se delimita em seus princípios, a construção harmônica é consequência direta do desenvolvimento motivico, que eventualmente se aproxima dessas áreas tonais. Adorno diz: *"no Quarteto, a tristeza e a paixão são do homem real, e não meramente a antecipação ornamental dessas emoções"* (ADORNO, 2010, p. 126). Então recordamos aquele ponto sobre a estética da sentimentalidade e da beleza da música associados à capacidade de apreender sentimentos e observamos como essa habilidade particular dessa arte imaterial se modificou desde a "música triste", construída em tom menor e usando os demais artefatos tonais ligados à tristeza, e esse quarteto, que para o filósofo, contém em si o próprio sentimento de tristeza, ao invés de tentar desenhá-lo

---

<sup>45</sup> (REDLICH, 1957, p. 52-3)

sonoramente. Eis a transformação na linguagem musical obtida pelo desenvolvimento da técnica composicional de Alban Berg.

### **Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Altenberg Opus 4 (1912)**

*A primeira peça obedece de modo rudimentar a uma lei que Berg seguirá depois com bastante frequência: as composições são constantemente conduzidas do amorfo ao articulado, ao mesmo tempo que ocorre uma intensificação dinâmica. Depois disso, e às vezes com ações de destruição, elas são novamente conduzidas ao indeterminado.* (ADORNO, 2010, p. 144)

Primeira peça orquestral de Berg, as cinco canções demonstram, segundo Adorno, um controle notável sobre o equilíbrio da sonoridade da orquestra, além de imensa facilidade para integração dos recursos inovadores que já se tinham incorporado ao som do compositor, tais como os *glissandi nos harmônicos nos instrumentos de cordas, assim como nos trombones.*(ADORNO, 2010, p. 142) Também é notável nos que diz respeito à orquestração dessas canções o fato de Berg não usar a sonoridade *tutti*, da mesma forma como na orquestração das canções antigas, mas preferir sempre uma sonoridade reduzida, mesmo de cada instrumento particularmente. Mesmo a linha vocal muitas vezes é reduzida a somente um sussurro. No *Liede* número 3 tem lugar pela primeira vez uma construção baseada em uma sequência de doze notas, como está abaixo:

Ges.  $\frac{3}{4}$  *pp* *p* *poco rit.*

Ü - ber die Gren - zen des All blick - - - test du sin - - - - - nend hin - aus;

46

O frase melódica baseada em doze notas se repete no encerramento da canção, e indica uma tendência que se consolidaria no método do compositor, qual seja, a alternância entre a construção serial e a liberdade tonal: “A tolerância de Berg na dimensão da série abre espaço para a extrema diferenciação em todas as outras dimensões” (ADORNO, 2010, p. 149). Aqui ainda a linha de doze notas não constitui um uso serial, ou seja, não dá origem a um desenvolvimento, mas fica já estabelecida a flexibilidade do material que o compositor se permite utilizar, que cria a riqueza melódica e construtiva que Adorno vê em sua obra.

### Vier Stücke für Klarinette und Klavier Opus 5 (1913)

*De tudo o que Berg escreveu, as peças para clarinete são as que se comportam de modo mais schönberguiano; por isso elas se esforçam também por alcançar um ideal de pureza estilística que, de outra forma, Berg tenderia antes a suspender suavemente, em vez de reforçá-lo. Elas são rigorosamente atonais; não há aqui nenhum daqueles complexos tonais habitualmente incorporados por Berg. Um acorde fragmentado em primeira inversão, uma tríade aumentada ou uma escala de tons inteiros – estes são os únicos elementos que remetem ao passado, e nada mais (ADORNO, 2010, p. 151).*

<sup>46</sup> BERG, A. *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Altenberg Op 4* Pág. 15

Dedicadas a Schönberg, as quatro peças para clarinete e piano representam uma frente de resistência às gigantescas partituras do início do século. Conforme lemos em Redlich: “*each one of the compositions dedicated to Schönberg marks the beginning of a new creative period for Berg*” (REDLICH, 1957, p. 55)<sup>47</sup>. Essas peças, muito embora tragam muito da forma de Schönberg na sua estrutura, podem ser consideradas a primeira composição de maturidade de Berg, ou como diz Adorno, um ponto de mudança importante no desenvolvimento de sua linguagem composicional: “*a virada de Berg torna-se possível somente por meio da universalidade da transição mínima*” (ADORNO, 2010, p. 152). Isso significa que, mesmo aqui em uma forma miniaturizada, a forma de compor que até há pouco operava com fragmentos temáticos, a princípio de forma mais esquemática como na sonata para piano e depois de maneira mais livre como acontece no quarteto, aqui praticamente abre mão de qualquer configuração temática; “*exagerando-se poder-se-ia dizer que essas peças são uma música feita a partir do nada*” (Idem).

A redução cada vez mais intensa dos núcleos motivicos leva a música de Berg a adquirir um caráter altamente dinâmico, pois o movimento causado pela transição é constante. A forma é ora dissolvida, ora retomada, especialmente pela harmonia. A peça três é um scherzo, relativamente mais formal que as demais, mas a dissolução aqui se aplica ao ritmo, que mal começa a surgir e se desfaz, a exemplar dos cinco compassos iniciais da peça, sugerem o scherzo e já o eliminam antes que um tema possa ter sido construído, até por que, como vemos na partitura, a melodia se desenvolve por subtração.

---

<sup>47</sup> Outras peças dedicadas a Schönberg foram as Três Peças para Orquestra, Op. 6, o Concerto de Câmara e Lulu.

6

## III.

Sehr rasch. (♩. = ca. 72)

Klarinette in B

Klavier

*pp*

*pp*

*dimin.*

*poco rit.* - - - *a tempo*

*poco rit.* - - - *a tempo*

*pp*

*poco cresc.* - - - - *(p)*

5

Etwas langsamer, aber immer

48

A retração é notável não só na linha melódica do clarinete como na divisão rítmica do piano, e com isso o aspecto *scherzando* se sustenta apenas por alguns segundos, dando lugar a um lento e retomando o controle formal pela harmonia do piano, até que ela se dissolva novamente.

<sup>48</sup> BERG, A. *Vier Stücke für Klarinette und Klavier Opus 5*. Pág. 6

### **Drei Orchesterstücke Opus 6 (1914 revisadas em 1930)**

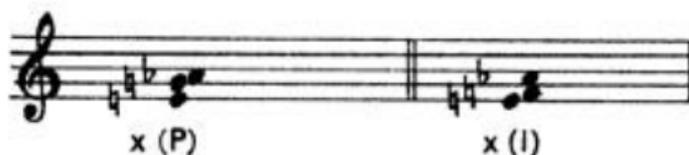
*Com as Peças para Orquestra, a escola de Schönberg – num percurso retilíneo e rigoroso – desemboca no movimento estilístico de seu tempo, ou melhor, revela-se como a instância que objetivamente define o estilo – instância que, na verdade, estava legitimada desde a sua evolução: não uma seita esotérica com um idioma privado e convicções conspiratórias, mas, sim, um avançado instrumento para a efetivação do conhecimento musical. Nela leva-se às últimas consequências aquilo que estava latente nas forças mais avançadas da composição contemporânea.*(ADORNO, 2010, p. 160)

Essa é mais uma peça que para Adorno representa uma virada na obra de Alban Berg; dessa vez em direção ao caos. A ruptura proposta por Berg aqui é tão grande e radical que o próprio “*primado de pensamento harmônico desaparece totalmente*” (ADORNO, 2010, p. 161). A técnica obtida pelo compositor, além da liberdade de desenvolvimento e dinamismo oferecidos pela sua transição mínima direcionam, finalmente, a obra de Berg à grande forma, e ele não se acovarda diante dessa perspectiva e nessa obra se torna mais ousado no sentido da harmonia e da instrumentação. Nenhum choque é evitado, mas nenhum deles surge como simples provocação. Cada momento de choque é um momento de contestação musical, embora nessa peça, segundo Adorno, esteja evidente a proximidade da música de Berg com a música de fora de seu círculo: Mahler e Debussy, não no sentido de se relacionar com o passado como esses o faziam, mas como se lê na epígrafe, reivindicando para sua escola composicional uma legitimidade estilística, obtida devido à unidade e consistência da peça musical. Também há, no terceiro movimento, *Marsch*, (já utilizado como exemplo anteriormente) uma citação explícita a Mahler, qual seja, a queda do martelo, como o

compositor alemão utilizou em sua sexta sinfonia. Aqui a violência que a marcha adquire e a reticência e recorrência de seus temas sem resolução culminam nesse golpe, reforçando a tendência da música de Berg à dissolução e, por assim dizer, aos golpes do destino.

A parte dessas questões, existe uma nova forma de construção surgindo nessa obra que será como a espinha dorsal da seguinte, o uso de células de notas que se desdobram melódica e harmonicamente:

*The motivic complexity of Berg's music reaches its height in the Three Orchestral Pieces op. 6, and particularly in the last piece, "Marsch". The three pieces are related to one another by a number of integrative melodic and harmonic cells and by certain recurring themes to which these cells give rise.*



A célula x, basicamente um conjunto de 3 notas (mi, sol, lá bemol), aparece aqui em duas formas: a principal (P) e a invertida (I). Vejamos um desdobramento disso:<sup>49</sup>



<sup>49</sup> (JARMAN, 1985, p. 37-8)

Aí estão, desdobramentos horizontais simultâneos das duas células acontecendo no oboé e trompete, e assim temos um exemplo de como o desenvolvimento motivico de Berg dá origem a grandes formas, mantendo uma unidade estrutural e uma coesão musical, embora muitas vezes esse método gere intervalos indesejados, que eventualmente são corrigidos pelo compositor pela transposição, ou mesmo pela intenção melódica, que como já vimos, nunca assustou o ímpeto construtivo de Alban Berg.

Essa impactante marcha de Berg, que caminha em direção ao nada, coincide, como podemos observar, com o primeiro ano da grande guerra. Três anos se passariam até que o compositor viesse a trabalhar em sua próxima peça, e sete anos até que ela fosse completada e encenada, para pela primeira vez estender a técnica berguiana também ao âmbito da lírica.

### **Wozzeck Opus 7 (1917/1921)**

*Wir, arme Leut!*<sup>50</sup>

Adorno, como já vimos, considera essa a primeira ópera do real humanismo. Para Redlich, Wozzeck também é a primeira de um tipo: *“An artist of more profound feeling and a musician endowed with the gift of structural integration was needed for the creation of a new archetypal species of opera: the opera of social protest and compassion”* (REDLICH, 1957, p.

---

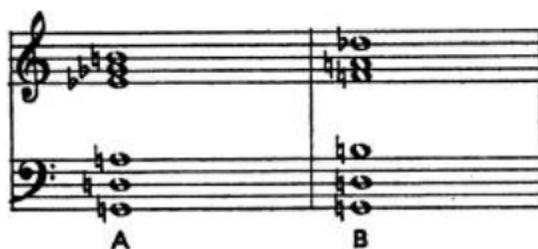
<sup>50</sup> “Nós, pobre povo.” Trecho da primeira cena de Wozzeck.

76-7). Vamos portanto observar mais de perto os diversos elementos que compõem essa grande ópera. A começar pelo problema da unidade, como colocado pelo compositor:

*When I decided to compose an opera lasting an entire evening, I faced a new challenge, at least in the harmonic dimension. How could I obtain the same closure, the same forceful musical unity, without this formative element – a closure not only on the small scale of the scene and entrance (...) but, what was more difficult still, a unity in the large dimension of individual acts, indeed, in the total structure of the whole work?*  
(BERG, 2014, p. 228)

Sobre aspectos construtivos da ópera *Wozzeck* já tratamos um pouco, ainda na introdução; mais um tanto no capítulo sobre análise musical, e há o bastante para que ficássemos por dias expondo, mas vamos nos ater ao que de novo aparece nessa obra na técnica composicional de Berg e sobre como isso impacta no processo de desenvolvimento da música moderna segundo a crítica adorniana.

Em *Wozzeck* temos o princípio da construção dodecafônica, já bastante maduro e próximo do que viria a ser o estilo tardio de Berg, e prenunciando muito do que viria a surgir na *Lulu*, mais de dez anos depois. Há porém aqui uma técnica construtiva, que é um refinamento do que acabamos de ver nas *Três Peças para Orquestra*, conjuntos de notas que compõem harmonia e melodia, a isso se adiciona nessa ópera a ideia de *tonalidade escura* e *tonalidade clara*, alternando-se como princípio de desenvolvimento harmônico e de encadeamento sem intenção de resolução. Expliquemos:



51

No exemplo acima temos os dois acordes cadenciais utilizados por Berg para o desenvolvimento da maior parte do material musical da ópera. Cada um deles define uma área harmônica, eventualmente tendendo a uma consequente tonal, como no caso do acorde de sangue, que é consequente de uma transposição do acorde B, que aliás é o mais importante pois aparece com essa configuração ao final de cada ato da ópera. As três notas que eles têm em comum (sol, ré e lá) ocasionalmente têm a função de fazer a intermediação entre um campo e outro, criando mais um recurso de transição quase imperceptível que atua também como princípio unificador formal. As séries desenvolvidas pelas distribuições horizontais dessas notas, por sua vez, originarão não só os motivos referentes aos personagens como também serão base, naturalmente, para a harmonia: *“This sort of reinforcement could be obtained by steering each act of this opera toward one and the same final chord, on which it rests like a tonic, creating a quasi cadence”* (BERG, 2014, p. 228).

O mesmo procedimento gera, ou por combinação ou por transposição, uma sequência de três acordes que na cena da taberna, onde a orquestra imita a música popular, substitui a cadência I-IV-V, tão comum, usada aqui ironicamente pelo compositor. Obviamente a

---

<sup>51</sup> (JARMAN, 1985, p. 47)

sensação do encadeamento desses acordes é totalmente diversa do esquema: apresentação, desenvolvimento, tensionamento, resolução; e isso causa que esse elemento formal aconteça nessa ópera sem mesmo ser percebido, senão pela análise, assim como vimos anteriormente na tabela a organização dos atos em suíte, sinfonia (em 5 movimentos) e invenções. A liberdade que a forma adquire no trabalho composicional de Berg a transforma em referência construtiva; mas não se pode dizer que isso seja pouco, já que pela inventividade do compositor os limites formais são rompidos e redesenhados, permitindo a reconfiguração da forma composicional e das possibilidades da música.

Há mais um recurso harmônico sobre o qual vale tratar, ainda que brevemente:

**Ganz langsam** 405

410 415

*These empty fifths (together with other returning motives and musical shapes) are*

*characteristic of Marie: I would say that this harmonic resting point depicts her aimless waiting, a waiting for happiness that never comes and stands unfulfilled even up to the moment of her death, where we again hear these fifths. This musical idea is repeated several times, like a leitmotif.* (BERG, 2014, p. 240)

O trecho acima nos mostra o tema da espera de Marie; muito embora a melodia seja construída basicamente sobre intervalos de quarta, a harmonia apresenta uma construção tonal apenas parcial, qual seja, o uso da tônica e da quinta, sem a terça que caracterizaria o acorde menor ou maior. A isso Berg chama quintas vazias, e desse fenômeno musical associado às cenas em que ele ocorre obtemos mais uma significação abstrata, qual seja, do vazio que permeia a vida das próprias personagens. A harmonia não sustenta e nem mesmo orienta a pobre Marie, ou o pobre Wozzeck, e o nada sobre o qual suas vidas são construídas vem à tona sob a forma musical de acordes vazios, nem maiores nem menores, como uma espera que nunca acontece.

Como eventualmente aproveitamos para recolher os avanços composicionais de Berg e extrapolar suas consequências, seria interessante citar que desde cerca dos anos 1970 até os dias atuais, essas quintas vazias, combinadas sob a cadência I-IV-V, são um habitual recurso harmônico do *Rock and Roll* norte-americano, e de suas diversas variantes, especialmente as chamadas “mais pesadas”.

Vamos novamente para um pouco além da técnica, para sondar como, segundo Adorno, se dá a relação entre as linguagens que se combinam nessa obra.

*O apaixonado cuidado com o qual a composição, em sua textura, reflete sobre o texto quase até a última vírgula, revela até que ponto, em Büchner, a estrutura aberta está fechada, até que ponto o inacabado está acabado. Esta é a sua função, e não a de fornecer um mero fundo musical psicológico, um estado de ânimo ou uma impressão (...) Ela não expõe meramente os sentimentos dos personagens, mas aspira recuperar, pelos seus próprios meios, aquilo que esses cem anos fizeram das cenas de Büchner, transformando um esboço realista em algo crepitante em seus significados ocultos, no qual toda lacuna deixada pelas palavras assegura um ganho de conteúdo. Revelar esse ganho de conteúdo, essa lacuna entre as palavras – esta é a função da música no Wozzeck. (ADORNO, 2010, p. 180)*

Da mesma forma como a instrumentação das canções de juventude as trouxe do romantismo à modernidade, também para Adorno, Berg recupera não somente o texto fragmentado de Büchner, como a própria ópera como forma, que após a investida wagneriana havia adquirido um caráter de suntuosidade que agora Berg viria fazer desmoronar. A dimensão psicológica e de terror do texto se sente a cada compasso da música; desde a primeira linha vocal “*Langsam Wozzeck, langsam!*”, passando pela canção de ninar de Marie, até os acordes de doze tons nas cenas de morte do ato final, a tristeza é perene. Mesmo nas cenas da taverna, no simulacro que Berg faz da música popular e dos motivos melódicos militares, a densidade que a harmonia atinge não se dissipa em nenhum ponto da ópera, e as linhas melódicas tampouco oferecem alívio a essa tensão, uma vez que a transição não permite que os temas se fixem, e a resolução harmônica, como vimos há pouco, é mais estrutural que sonora. Berg construiu a ópera de forma que o compasso final pudesse ser ligado ao inicial (era essa aliás uma de suas premissas) como se todo o conjunto constituísse um único (e gigantesco) Rondó. Isso poderia se aplicar como extensão do drama de Wozzeck

ao drama humano, destinado a se repetir indefinidamente. A música apresenta as personagens na suíte do primeiro ato, o desenrolar é sinfônico no segundo, e as invenções são a música da tragédia no terceiro ato, até que os acordes impossíveis da morte de Marie e de Wozzeck dão lugar a um encerramento quase delicado, enquanto em cena está a criança, agora órfã; o compasso final da vida de Wozzeck, após a tragédia, se une ao compasso inicial da vida de seu filho, sozinho no mundo diante da desgraça de seus pais. *“A estrutura é tão perfeita que ela só requer do ouvinte uma tensa disposição para acolher aquilo ela dá prodigamente. O ouvinte não deve intimidar-se diante de um amor que, sem reservas, procura os homens onde elas estão mais necessitados”* (ADORNO, 2010, p. 187)

A partir da ópera Wozzeck, Berg abandonou o uso de número de opus, e isso não por seus caprichos numéricos, mas por um motivo muito mais simples, como nos conta Adorno: *“(…) he no longer added any more opus numbers, because, as he told me once, he was embarrassed that the opus numbers of the more than forty-year-old composer were so low”* (ADORNO, 2002, p. 655). Muito embora o compositor não tenha produzido muitas obras, a partir de seu Opus 7 seu estilo e linguagem composicionais já estavam firmados e haviam se consolidado independentemente de seu mestre. Respondendo àquela pergunta que fizemos anteriormente, Berg saíra definitivamente da sombra de Schönberg, embora ambos tenham sido próximos ao longo de toda a vida de Berg. Não se pode dizer, no entanto, que fossem propriamente amigos, uma vez que só após muitos anos o professor deu ao pupilo a liberdade do tratamento *Du*, além do que, nos diz Adorno, tanto Berg quanto Webern só se dirigiam a Schönberg em tom interrogativo.

Estando solidificada a técnica madura de composição berguiana após *Wozzeck*, estudaremos mais brevemente alguns momentos posteriores de muita importância, que nos mostram como a forma composicional de Berg jamais deixou de incorporar novos elementos e flexibilizar suas regras, até que a fatalidade o impedisse de concluir sua segunda ópera.



de desafiar as habilidades do instrumentista viesse a trazer à tona a complexidade do trabalho do compositor.

Um aspecto que a princípio pode parecer frugal, mas que dá origem a toda a estrutura serial da peça, é aquele recurso que Berg já havia usado nas canções opus 2, tomando como princípio construtivo as letras de seu nome e do nome de sua esposa. (A, B, H). Agora, esse princípio atinge um nível muito mais complexo, uma vez que a construção temática da peça tem por fundamento os nomes dos compositores da Segunda Escola de Viena. Arnold Schönberg dá início à música, em uma frase de piano solene e reticente. Webern, em um violino, parece ter uma entonação ao mesmo tempo desafiadora e convidativa, enquanto Alban Berg surge na terceira frase, em metal, com uma frase titubeante, como quem vai e vem.

O trecho da partitura acima mostra os primeiros compassos, convertendo na medida do possível os nomes dos compositores em notação musical; esse processo dá origem às séries de notas que se desdobrarão segundo a técnica dodecafônica, conforme figura abaixo:

I. 8 tone row  
A r n o l D S (Es) C H ö n B E r G

II. 4 tone row  
A n t o n w E B E m

III. 6 tone row  
A l B A n B E r G

53

Os três nomes tem início pela letra A (Arnold, Anton, Alban) de forma que Berg estabelece como centro tonal a nota Lá, além disso, os temas referentes a Berg e Webern se desenvolvem dentro do tema de Schönberg, uma vez que a série desse contém as séries dos anteriores.

No concerto de câmara, além dessas referências textuais, o senso de organização da música é levado ao extremo, aliando rigor matemático, desenvolvimento serial e os centros tonais. Vejamos a organização formal da peça.

---

<sup>53</sup> (REDLICH, 1957, p. 119)

CHAMBER CONCERTO				TABULATED SURVEY				number of bars:		
Theme in its basic shape (Exposition)	Var. I (1st recapitulation)	Var. II in retrograde motion	Var. III in inversion	Var. IV retrograde motion of the in version	Var. V basic shape (2nd recapitulation)					
I Tema con Variazioni			(Development section)							
Number of bars: 30	30	60	30	30	60		240			
II Adagio	Tripartite A1 B A2 (Inversion of A1)			Its retrograde motion A2 B A1 (mirror reflection of the preceding B)				480		
bars: 30	12	36	12	30	30	12	36	12	30	240
III (= I + II) Rondo ritmico con Introduzione	Introduction (Cadenza for violin and piano)	Exposition (da capo)		Development		2nd recapitulation resp. coda				
bars: 54	96		79		76		305	480	960	
	repeat:		175				175			

54

Percebemos como o planejamento arquitetônico tem papel fundamental na música, e como em cada seção as formas composicionais vão se alternando. O uso de formas retrógradas que já era comum passa a ter um emprego mais sistemático, prenunciando o que acontecerá em grande escala na ópera Lulu. A transição mínima continua operando tanto no desenvolvimento melódico, em conjunção com as construções dodecafônicas, inversões e retrogradações, quanto na instrumentação. E como é característico do compositor, a resolução se dá pela redução das vozes e dos temas. *“Por meio de fermatas cada vez mais longas,*

<sup>54</sup> (REDLICH, 1957, p. 124-5)

*separam, após cada compasso, os fragmentos melódicos – os quais são divididos uns dos outros, tornando-se cada vez mais curtos, até reduzirem-se a nada.”*<sup>55</sup>

## A Suíte Lírica

*Sie hat mir, meine Hanna, auch noch andere Freiheiten gelassen! Z. Bsp. Die, in dieser Musik immer wieder unser Buchstaben, H, F und A, B hineinzugeheimnissen; jeden Satz und Satzteil in Beziehung zu unseren Zahlen 10 und 23 zu bringen.*

*Ich habe dies und vieles andere Beziehungvolle für Dich (für die allein --- trotz umtehender offizieller Widmung --- ja jede Note dieses Werks geschrieben ist) in diese Partitur hineingeschrieben.*

*Möge sie so ein kleines Denkmal sein einer grossen Lieb* (BERG, A. apud PERLE, 2010, p. 83)

*Na qualidade de ópera latente, a Suíte possui o caráter de acompanhamento de um percurso que, por assim dizer, é deixado em branco.* (ADORNO, 2010, p. 213)

A Suíte Lírica tem por principal aspecto seu conteúdo secreto, qual seja, a relação de Berg com sua amante Hanna Fuchs-Robettin. A ideia de ópera latente se deixa perceber nos títulos que o compositor dá aos movimentos, quais sejam: 1. Allegro gioviale; 2. Andante amoroso; 3. Allegro misterioso; 4. Adagio appassionato; 5. Presto delirando e 6. Largo desolato. À parte essa sequência que a exemplo do que acontece na música é em si uma história de amor

---

<sup>55</sup> (ADORNO, 2010, p. 210)

frustrado, há também uma relação de amizade, uma vez que a Suíte Lírica, em seu programa explícito, faz homenagem a Alexander von Zemlinsky e sua Sinfonia Lírica, essa própria uma obra menor e muito mais conciliatória do que a de Berg.

O plano dessa peça persiste na constante destruição da forma sonata, sua organização em seis movimentos, alternando entre a técnica dodecafônica estrita, a livre atonalidade e a tendência aos centros harmônicos constitui, para Adorno, uma “*obra prima do desespero*”<sup>56</sup>. O trabalho de composição adquire uma liberdade tamanha que mesmo nos trechos que são rigidamente construídos há uma sensualidade permeando a estrutura harmônica, que deixa de ser rígida como no *Wozzeck*, ao contrário, ela se espalha pela instrumentação seguindo aquele princípio de constante transição, com o qual Berg faz com que sua música pareça constantemente se ausentando, especialmente aqui onde se trata de uma peça de amor impossível. O interesse de Berg pelos números tem aqui seu ponto máximo, combinando o número 23 que para o compositor tinha significado especial ao número 10, que era especial para Hanna. Os já conhecidos anagramas que Berg utilizava estão presentes ao longo de toda a Suíte Lírica, seja na forma das suas iniciais e das de sua amante, A, B, H, F; seja no tema dedicado à filha de Hanna, Dorothea, cujo apelido era Dodo, e que se caracteriza pela repetição da nota dó. Somente após a morte do compositor essas relações foram desveladas, ora pela análise, ora pelas anotações deixadas por ele próprio. Adorno, cúmplice da história desde o início, trata dela com Helene Berg após a morte de Alban, e talvez tentando minimizar o sofrimento duplo da viúva, argumenta que o compositor mais buscava em Hanna algo para criar a Suíte Lírica do que teria criado a Suíte Lírica para homenagear aquela, que

---

<sup>56</sup> (ADORNO, 2010, p. 211)

era uma pessoa sem formação musical ou mesmo interesse pela música. O fato é que nesse caso a análise da partitura, além do *teor de verdade*, revela também histórias secretas e sentimentos de felicidade e frustração contrastantes como os movimentos da peça.

Como já mostramos em outro ponto deste trabalho, a peça tem seu fim sem terminar, com a indicação “morrendo”, em uma frase que pode ser repetida ainda algumas vezes. “*Um após o outro, os instrumentos se calam. Somente a viola permanece, mas a ela não é permitido extinguir-se: nem mesmo a morte lhe é concedida. Ela deve tocar para sempre; somos apenas nós que não a ouvimos mais*”.<sup>57</sup>

## **Lulu**

*Lulu segue em frente, tal como a vida. Isso pode ser visto de maneira mais profunda por meio daquela indicação de andamento que Berg prescreve para o Lied de Lulu, a saber: "Tempo des Pulsschläges" [tempo da batida do coração]. Em todos os momentos, essa música sente na própria pele qual é a verdadeira situação das coisas. (ADORNO, 2010, p. 246)*

A ópera que Berg deixou incompleta é um mergulho na sensualidade. A personagem principal faz da sedução sua ferramenta e a música se torna capaz de demonstrar esse espírito sem recorrer à aparência ou ao kitsch. Desde o prólogo a tensão dramática lida dialeticamente com a condição quase cômica que se impõe com o trecho do domador, convidando os ouvintes a tomar parte no zoológico para conhecer as naturezas animais indomáveis que irão

---

<sup>57</sup> (ADORNO, 2010, p. 227)

se apresentar. Essa comicidade é ainda mais surpreendente na cena em que os amantes de Lulu, assim como clowns, se escondem atrás dos objetos do cenário e saltam e fogem quando descobertos. Berg se insere na trama transformando o personagem Alwa, originalmente um escritor, em compositor, e usa de sua ironia fazendo com que esse, em determinado momento, se pergunte se aquela trama não poderia render uma ópera. O fato é que todas as demais personagens são apaixonadas por Lulu, e na música isso se dá pelo desenvolvimento das séries. A série principal dá origem ao Lied de Lulu, assim como ao tema insinuativo que funciona como Leitmotif. Depois disso, essa série é variada de diversas formas para originar os temas das demais personagens. A condessa Geschwitz, por exemplo, que tem por Lulu um amor homossexual, tem sua série construída com base em variações pentatônicas dessa série, o que para Redlich, pode ter relação com os modos musicais gregos (que faziam uso desse tipo de escala) e portanto com essa natureza de amor, à época de Berg bastante censurável. Outras variações geram os temas dos demais personagens, que por assim dizer, permanecem à sombra de Lulu.



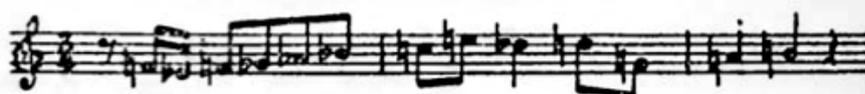
A série dodecafônica principal está acima. Ela está presente em todos os símbolos musicais que envolvem Lulu. A reorganização vertical dessa série produz:



Um conjunto de quatro acordes, que segundo Redlich, representam a essência de Lulu. Eles estão associados ao quadro com o retrato da personagem, que tem papel importante na história e assim como em *Dorian Grey*, acompanha imune a decadência do objeto representado.



Uma nova organização da série baseada nas vozes principais dos acordes produz a nova série que está acima, que por sua vez gera o tema da Lulu bailarina, inerte ao mundo e mais próxima de sua própria natureza:



Em mais um modo de variação serial, Berg repete o tema e toma cada sétima nota dessa repetição:



Obtendo a série que vai gerar o motivo de Alwa, o compositor<sup>58</sup>



Essas são algumas das formas de variações que Berg emprega em seu dodecafonismo tardio, momento em que sua técnica atinge o ponto mais avançado.

A fixação por construções geométricas atinge nessa ópera o ponto máximo e se relaciona diretamente com o conteúdo, de forma que a música até o segundo ato vai se desenrolando em um desenvolvimento serial e em determinado ponto, quando começa o declínio de Lulu pela presença constante da morte em sua vida a música também retorna, e Berg faz uma construção palindrômica levando toda a história no sentido contrário. Os intérpretes que no primeiro ato foram vítimas de Lulu, o médico, o pintor, o doutor Schön, retornam no ato final como seus algozes, assim como seus temas se refletem para a final destruição da beleza e sedução. Lulu ela própria não pretende parecer nada além do que é de fato, assim como sua vida nada pretende significar; *“Ich weiss es nicht!”*, ela responde seguidamente ao pintor, seu segundo marido, quando este a questiona sobre o amor. Lulu não conhece o amor; assim como a música da ópera é sua sensualidade que a leva a seu destino, ora ascendente, ora

<sup>58</sup> (REDLICH, 1957, p. 179-181)

decadente, até seu fim trágico na prostituição, após passar pela prisão, e tendo de sustentar os homens que um dia se odiaram por desejarem seu amor. Por fim, a morte se espalha em cena e na música, trazida pelo aterrorizante acorde de doze tons, assim como acontecera no *Wozzeck*.

## Conclusão

Para bem situar a obra de Berg no caminho da música moderna, desde o início do século XX até a produzida nos dias atuais, é preciso levar em consideração seus críticos. Ao mesmo tempo que sua música sofreu rejeição por ser moderna, também o sofreu por ter traços de romantismo. Sendo atacado por duas frentes, a verdade é que o compositor não se abalou muito em suas convicções estéticas. É claro que após as suas obras terem sido proibidas, a rejeição constituiu um impedimento prático que se refletiu diretamente no modo de vida de Berg, mas até esse ponto o que temos é um artista que não se volta contra suas fontes musicais românticas, como Mahler especialmente, assim como não recusa qualquer ideia de vanguarda musical. Adorno diz que quando perguntou ao professor sobre por que ainda haveria em sua obra traços da tonalidade, esse respondeu apenas que era assim a sua forma de fazer música. *“quando adotou essa técnica [dodecafônica] seu primeiro interesse foi fundi-la, sem rupturas, ao seu próprio som”* (ADORNO, 2010, p. 63). Assim, seu trabalho se insere na tradição musical, com grande poder de inventividade, como elemento de junção entre passado e futuro. Assim como Berg se apropriou do que estava antes de si, também deixou para a posteridade fundamentos que levaram a música nova a grandes avanços técnicos, e que estão presentes no trabalho de compositores posteriores a ele, como Boulez, por exemplo, com seu constante uso de séries rítmicas que foi introduzido à composição serial por Berg, já na ópera *Wozzeck*, que como vimos representa a maturidade composicional do artista. Mais importante do que a técnica serial propriamente dita é a herança de Berg no que diz respeito ao tratamento harmônico e motivico. Sua

transição mínima que conduziu os temas ao quase nada reformou a maneira de compor e representou uma importante alternativa à crise motivico-temática; além disso, sua alternância entre construções baseadas somente em relações entre notas e eventuais desvios rumo a centros tonais humanizaram sua música, trazendo o componente sensível à objetividade da nova música, ao mesmo tempo em que garantiu unidade a peças de longa duração sem que essas se tornassem mecânicas ou repetitivas. Por meio de sua contínua transição, Berg conquistou o dinamismo para sua música, como lemos em Adorno:

*Certamente, a “transição mínima” é um meio [que instaura] dinamismo. Ela transforma as substâncias musicais em funções; transforma todo ente posto em uma continuidade do devir. Mas a coerência de tal transformação conduz a música de Berg ao antigo paradoxo eleático, o qual não se resolve para ela de maneira tão convincente como na lógica – uma vez que tal música, propriamente falando, lida de forma contínua com o infinitamente pequeno, e apenas de maneira figurada com o infinitamente grande. Em cada um de seus momentos, a música – transformada de maneira imperceptível – parece idêntica a si mesma: não permanece portanto imóvel? O dinamismo, privado de todo material sobre o qual poderia afirmar-se como tal, não se transforma em estatismo?* (ADORNO, 2010, p. 152)

Essa é a particularidade da música berguiana, manter-se em constante transformação, relacionando cada momento particular ao todo para obtê-lo como obra de arte fechada e dotada de verdade. Paradoxalmente a transição mínima, pela desvalorização do particular, atinge o geral de maneira ao mesmo tempo intuitiva e técnica, sem concessões à aparência ou aos elementos linguísticos da música, e assim ao contrário do que poderia parecer que ocorreria em uma música que evita os temas, se consolida a identidade do transitório. A rejeição da fixidez não é uma deficiência da música de Berg, e sim uma equivalência estética à própria experiência humana, assim como crítica e resistência à

reificação da música; somente a contínua mudança proposta pela música de Alban Berg pode apreender a multiplicidade de seu espírito criativo e trazer ao ouvinte a experiência da constante transformação, muito embora, esta conduza, como no caso do compositor, à própria dissolução.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia Básica:

ADORNO, Theodor W. **Berg: O mestre da transição mínima**. Tradução: Mario Videira. São Paulo. Unesp. 2010.

\_\_\_\_\_. **Alban Berg** In Sound Figures. Stanford University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. **Descobertas composicionais de Berg** In Quasi una Fantasia. Tradução de Eduardo Socha, 2017.

\_\_\_\_\_. **Essays on Music** / Theodor W. Adorno; selected, with introduction, commentary and notes By Richard Leppert; new translations by Susan H. Gillespie. Berkeley and Los Angeles. University of California Press. 2002

\_\_\_\_\_. **Filosofia da Nova Música**. Tradução: Magda França. São Paulo. Perspectiva. 2007.

\_\_\_\_\_. **Teoria Estética**. Tradução: Artur Mourão. Lisboa. Edições 70. 2011.

\_\_\_\_\_. **The Orchestration of Berg's Early Songs** In Sound Figures. Stanford University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. BERG, Alban. **Correspondence: 1925 – 1935** Edited by Henry Lonitz, Translated by Wieland Hoban. Cambridge. Polity Press. 2005.

BERG, Alban. **Pro Mundo – Pro Domo: The Writings of Alban Berg**. / edited with commentaries by Bryan R. Simms. New York. Oxford University Press. 2014

\_\_\_\_\_. **Jugendlieder vols. I e II**. Viena. Universal Edition. 1901-1908

\_\_\_\_\_. **Sonate für Klavier, op. 1**. Viena. Universal Edition. 1908

\_\_\_\_\_. **Vier Lieder nach Hebbel und Mombert Op. 2.** Viena. Universal Edition.

1910

\_\_\_\_\_. **Streichquartett Op. 3.** Viena. Universal Edition. 1910

\_\_\_\_\_. **Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Altenberg Op 4.**

Viena. Universal Edition. 1912

\_\_\_\_\_. **Vier Stücke für Klarinette und Klavier Op. 5.** Viena. Universal Edition.

1913.

\_\_\_\_\_. **Drei Orchesterstücke Op. 6.** Viena. Universal Edition. 1914.

\_\_\_\_\_. **Wozzeck Op. 7.** Viena. Universal Edition. 1921.

\_\_\_\_\_. **Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern.** Viena. Universal

Edition. 1925.

\_\_\_\_\_. **Lyrische Suite für Streichquartett.** Viena. Universal Edition. 1926.

\_\_\_\_\_. **Lulu.** Viena. Universal Edition. 1935.

HANSLICK, Eduard. **The Beautiful in Music:** A contribution to the revisal of musical aesthetics.

Translated by Gustav Cohen. 1891

JARMAN, Douglas. **The Music of Alban Berg.** Berkeley and Los Angeles. University of California

Press. 1985

REDLICH, Hans F. **Alban Berg** – The Man and his Music. New York. Abelard-Schuman Limited.

1957.

PERLE, George. **The Secret Program of the Lyric Suite** In The Right Notes

POPLE, Anthony. **The Cambridge Companion to Berg.** Cambridge University Press. 1997.

**Bibliografia complementar:**

ALMEIDA, Jorge de. **Crítica dialética em Theodor Adorno** – Música e verdade nos anos 20. São Paulo. Ateliê. 2007.

JARVIS, Simon. **Adorno: A Critical Introduction**. New York. Routledge. 1998.