

Theodor Adorno e a análise do op. 47 de Schönberg

Theodor Adorno and the analysis of Schönberg's op. 47



Braulyo Antonio Silva de Oliveira

Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

braulyoantonio@outlook.com

Resumo: Em “Work Structure and Musical Representation: Reflections on Adorno’s Analyses for Interpretation”, Gianmario Borio afirma que a análise adorniana do op. 47 de Schönberg, fora apenas “parcialmente bem-sucedida”. Os seus problemas decorriam sobretudo do papel central atribuído à forma fantasia e de um certo desconhecimento das possibilidades estruturantes da técnica serial. No presente artigo, faremos uma exegese da análise interpretativa de Adorno do op. 47, a fim de mostrar como o seu mérito e o seu êxito decorrem justamente daquilo que Borio pensava ser a sua fragilidade. O exame da análise adorniana revelará como a incorporação de noções como a de uma *verbindlich Unverbindlichkeit* (itálico) e a de *Störungsfaktoren* (itálico) permitem Adorno escapar de uma análise matemática da peça e alcançar uma objetividade mais matizada, mais viva, do fenômeno musical.

Palavras-chave: análise; Theodor Adorno; Arnold Schönberg; Op. 47; fantasia.

Abstract: In “Work Structure and Musical Representation: Reflections on Adorno’s Analyzes for Interpretation”, Gianmario Borio states that the Adorno’s analysis of Schoenberg’s op. 47, was only “partially successful”. His problems stemmed above all from the central role attributed to the fantasy form and from a certain lack of knowledge of the structuring possibilities of the serial technique.

In this article, we will make an exegesis of Adorno's interpretive analysis of op. 47, in order to show how his merit and success stem precisely from what Borio thought was his weakness. Examining Adorno's analysis will reveal how the incorporation of notions such as *verbindlich Unverbindlichkeit* (itálico) and *Störungsfaktoren* (itálico) allow Adorno to escape from a mathematical analysis of the piece and achieve a more nuanced, more lively objectivity of the musical phenomenon.

Keywords: analysis; Theodor Adorno; Arnold Schönberg; op. 47; fhantasy.

Submetido em: 6 de março de 2023

Aceito em: 5 de maio de 2023

Introdução

Um dos objetivos de Borio (2007) em *Work Structure and Musical Representation: Reflections on Adorno's Analyses for Interpretation* é problematizar a relação entre a estrutura e a representação musical, colocando em discussão a tese adorniana de que a performance (a representação musical) deve fazer audível a estrutura. Borio (2007) aponta para a necessidade de uma interpretação que não recorra à unidade entre a estrutura e as funções formais. Um bom modelo de tal abordagem seria a “teoria da técnica dodecafônica multidimensional” (BORIO, 2007, p. 60), de acordo com a qual o principal regulador de sentido não está na forma, mas é produzido pelos mecanismos subjacentes ou pela interação destes: “Nada contradiz a possibilidade de entender a estrutura como um arcabouço multicamadas, cujas partes constituintes não dependem de um centro organizador” (BORIO, 2007, p. 70).

Aparentemente o tipo de análise que ele tem em mente parece ser a que fora produzida por David Lewin – a quem o artigo é dedicado –, em cuja análise do op. 47 são apresentados vários níveis organizacionais independentes, desde a divisão hexacordal da série, passando pela estruturação em áreas e terminando na sua conseqüente coordenação. Tal análise, segundo Borio (2007), seria mais adequada à complexidade das relações decorrentes do procedimento dodecafônico. Em outras palavras, uma abordagem apropriada de peças dodecafônicas tão substanciais e complexas quanto o op. 47 deveria abandonar a ideia de um núcleo e se apropriar de uma concepção mais multifacetada, na qual o sentido é regulado pelos mecanismos estruturais subjacentes e as interações dos mecanismos estruturais subjacentes.

A nosso ver, o problema da crítica de Borio (2007) dirigida à análise adorniana é que ela não leva em consideração o que fora visto por Adorno como o objetivo da análise – como veremos, não se tratava da estrutura! Ou seja, Borio (2007) não considerou o que, na nossa opinião, representa o seu elemento mais significativo e mais próprio. Será que é possível, a partir de um exame cuidadoso

e da derivação de tal elemento, ainda manter todas as considerações negativas atribuídas à compreensão de Adorno da Fantasia? Para responder a essa questão, gostaríamos de examinar detalhadamente o movimento argumentativo da análise adorniana do op. 47 de Schönberg. Ao derivarmos dela os seus elementos centrais, estaremos numa posição mais apropriada para avaliarmos se a força da análise adorniana não decorre justamente daquilo que Borio (2007) qualificou como fragilidade.

O pano de fundo da análise adorniana do op. 47.

É um fato que Adorno, em suas análises, demonstrava uma verdadeira aversão ao simples ato de “contar” as séries, mas isso não significa que ele desconhecesse ou conhecesse pouco a técnica dodecafônica. Essa hostilidade em relação à técnica dodecafônica recebeu a sua justificativa num texto de 1930, escrito por ocasião da estreia de *Von heute auf morgen*, em Frankfurt: “Alguém espera entender uma peça contando [*mitzählen*] as séries dodecafônicas enquanto a escuta?”; a resposta de Adorno não poderia ser mais reveladora da sua postura: “Entender não significa outra coisa senão compreender [*auffassen*] as configurações musicais, sua função, o arco melódico e a sua imediaticidade acústica” (ADORNO, 2003, p. 377).

Todavia, acentuar exageradamente esse lado pode nos levar a desconsiderar um aspecto essencial. Adorno (2003) pretendia, assim como Lewin, alcançar um nexos [*Sinnzusammenhang*] que estaria situado acima dos princípios puramente dodecafônicos. Contudo, ele não recorria à objetividade da série, e sim aos constituintes plásticos da obra. Isso justifica a necessidade de compreender a análise de Adorno dentro de um quadro próprio de referência, pois conserva as intenções mais fundamentais da abordagem baseada na série ao mesmo tempo em que reconhece a sua estreiteza e a necessidade de se tomar outro caminho. Poder-se-ia caracterizar o empreendimento adorniano como a tentativa de penetrar o subterrâneo com os utensílios fornecidos

pela superfície: cavar um túnel apenas com uma pá. O seu êxito surpreende! Nós podemos verificá-lo, especialmente, na sua análise interpretativa do op. 47.

Nos primeiros parágrafos dessa análise, Adorno (2003) discute a estrutura geral da peça e as suas relações sonoras; posteriormente, ele aborda o “enigmático” [*Hintergründige*] da Fantasia; por último, ele une esses dois momentos anteriores na concretização da análise das conjunturas particulares da peça. Essa disposição faz todo sentido no interior de uma análise mais ampla, que não leva em conta apenas o op. 47, mas também os opera 3, 12 e 7 de Webern e o Violinkonzert de Berg. Ou seja, antes de ter começado a análise do op. 47, Adorno (2003) já desenvolvera uma série de conceitos que são aproveitados na abordagem da Fantasia. Como não pretendemos aprofundar-nos nessas condições que antecedem a análise adorniana do op. 47, procederemos de uma forma mais indutiva. Mas antes, seria importante entendermos a amplitude dessas análises.

O pano de fundo é uma situação que Adorno (2003) chamou de “nominalista”. Como demonstrado por Martin Jay (2016), o nominalismo em Adorno é crítico. Isso é exemplificado num importante trecho do famoso ensaio *Vers une musique informelle*: “O que se propõe aqui é uma música que descarte aquelas formas impostas de maneira externa, abstrata, inflexível” (ADORNO, 2018, p. 379). Adorno toma parte no impulso de todo nominalismo: o ataque à generalidade dos tipos universais. Na música, isso se realizou na revolta contra as formas e os mecanismos organizacionais legados pela tradição. Daí decorre a seguinte problematização: “Na ausência desses resíduos da tradição, a ideia de coerência musical se tornaria quase impossível” (ADORNO, 2018, p. 379). Forma-se assim a contradição que habita no interior dos esforços nominalistas, pois são justamente esses resíduos, “corpos estranhos ao fenômeno” (ADORNO, 2018, p. 380), que impediriam a elaboração integral.

De acordo com Adorno, essa contradição, surgida justamente “num estágio no qual o irrestrito nominalismo composicional” tomava forma, obrigava-o ao reconhecimento dos “seus próprios

limites” (ADORNO, 2018, p. 380). No interior dessas limitações se revelava o aspecto crítico: “No momento em que a música informal renunciar a formas abstratas e à má universalidade das categorias internas da composição, formas universais irão ressurgir no mais íntimo da particularidade e nela irão resplandecer” (ADORNO, 2018, p. 380). Assim, uma das principais tarefas de uma abordagem crítica da música seria “seguir o rastro do universal exatamente lá onde a regra universal cessa, isto é, realizar uma espécie de quebra atômica musical que mostra generalidades onde geralmente não se suspeita delas” (ADORNO, 2014, p. 274).

Já na sua preleção de 1957, em Darmstadt, *Kriterien der neuen Musik*, Adorno havia recorrido a Kant para ilustrar a situação da música após o colapso nominalista, algo aliás que teria tido o seu início com Wagner (ADORNO, 2003, p. 548-549). Ele argumentou que, na Crítica da Faculdade do Juízo, Kant atribuíra ao juízo de gosto o caráter da universalidade, ou seja, o juízo estético reivindicava para si uma certa necessidade. No entanto, essa lei de acordo com a qual o pensamento julga não nos seria dada: “Essa regra nos é desconhecida, e nós sempre julgamos, por assim dizer, no escuro com a consciência de uma objetividade [...] sem que a regra como tal estivesse presente para nós” (ADORNO, 2014, p. 243).

Tendo em vista essa situação, Adorno estabeleceu como prioridade “investigar essa vida oculta do universal [*Allgemein*]” (ADORNO, 2014, p. 244). Em outras palavras, ele pretendia, a partir da obra mesma, adquirir pistas que permitissem clarificar o escuro no qual nos encontramos no ato de julgar. Essa imagem é bem adequada para descrever a própria Fantasia, já que Schönberg pretendia desvinculá-la de qualquer teoria formal. Portanto, cabe perguntar: o que significa procurar o *Allgemein* numa peça como o op. 47? Não seria um esforço em vão? Não seria fazer justamente aquilo que Borio condenou: estabelecer um centro regulador?

Em busca de um ponto de partida

Mas, por onde começar a investigação? O título da peça ofereceu uma boa indicação para Adorno: *Phantasy for Violin with Piano*

Accompaniment. Isso trouxe-lhe à mente o livro de Schönberg que, naquela ocasião, havia sido recentemente traduzido por Erwin Stein, *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*.¹ Adorno parece aludir ao comentário de Schönberg no capítulo XI, mais especificamente no tópico *As chamadas formas livres*. Schönberg explica que a posição dos teóricos antigos quando consideraram “livres” certas estruturas tais como a introdução, o prelúdio, a fantasia, a rapsódia, o recitativo etc., estivera ligada à crença de que tais formas fossem amorfas e sem organização. Com relação à fantasia, o compositor menciona três que seriam de alto valor artístico: *Fantasia cromática e fuga*, de Bach; *Fantasia em dó menor*, de Mozart; *Fantasia*, op. 77, de Beethoven. Na de Bach, são destacadas a sua errância e a não formulação de um tema; na de Mozart, o movimento modulatório e a conexão das regiões por segmentos errantes; na de Beethoven, Schönberg chama a atenção para a independência e riqueza dos temas.

Para Adorno, a *Fantasia* de Schönberg se enquadrava nessa tradição e havia se orientado por esses modelos: “Como essas, a sua fantasia é composta de seções, evitando estritamente o desenvolvimento contínuo próprio da sonata” (ADORNO, 2003, p. 313). É exatamente naquilo que o op. 47 tem de semelhança com as fantasias dos três grandes compositores mencionados que Adorno acopla a sua interpretação: se a peça é composta de seções [*Abschnitten*], então o ponto de partida de uma apresentação apropriada deve estar nelas, isto é, o exame das suas características, das suas posições no todo, e as proporções existentes entre as seções. Por outro lado, se ela evita o desenvolvimento típico da sonata, então o seu desdobramento ocorre, por assim dizer, nos bastidores, sendo determinado pelo tratamento das partes e pela relação entre elas.

Só por esse breve comentário é possível perceber o lugar especial ocupado pela *Fantasia* na obra de Schönberg, pois é sabido que uma das figuras mais determinantes no seu trabalho compositivo é a variação continuada [*entwickelnde Variation*]. Mas, como no op.

¹ O livro em questão foi publicado primeiramente em 1954 – três anos após a morte de Schönberg – sob o título: *Structural Functions of Harmony*. A versão alemã mencionada por Adorno é de 1957.

47, semelhantemente ao que ocorre na *Fantasia cromática* de Bach, não se estabelece um tema, ou seja, ela não possui algo fixo que deve ser exposto ao desenvolvimento, a variação continuada não era viável para ser o princípio a coordenar a progressão do decurso musical. Schönberg rompe assim não só com ele mesmo, mas também com uma tendência herdada do classicismo vienense. O op. 47 fornece uma imagem muito menos conservadora do que a tradicionalmente atribuída ao compositor, e é por isso que, numa outra ocasião, Adorno vira nele um “manifesto” para o desenvolvimento da forma na Música Nova (ADORNO, 2003, p. 123).

O comentário de Schönberg sobre a *Fantasia*, op. 77, de Beethoven, ajuda a entender a disposição e a organização da sua própria. A peça de Beethoven de 239 compassos foi dividida por ele em dois grupos: o primeiro abrangendo os 156 compassos iniciais, considerados como uma introdução, e o segundo, formado pelos últimos 83 compassos, “um tema com sete variações e uma coda em Si Maior” (SCHÖNBERG, 2004, p. 208). Semelhantemente, o op. 47 possui uma primeira parte composta de seções contendo os mais diferentes ajustes que desaguam numa seção mais estável, o *scherzo*.

Embora Adorno tenha destacado primeiramente a forma seccionada do op. 47, não deixou de mencionar os seus momentos de unidade. Fora aquele que é fornecido pela série, são significativos os momentos em que o andamento que marca a seção inicial *grave* reaparece na peça. Além dos primeiros compassos, ele retorna nos compassos 64 e 154 sob a rubrica *tempo I*. É curioso que Adorno tenha visto no retorno do *grave* um momento de unidade, pois, se é verdade que no compasso 154 ele aparece como uma coda, retomando as características motivicas do *grave* inicial, o mesmo não ocorre no compasso 64. A seção que começa ali conserva muito pouco da inicial, somente o “tempo grave e o caráter patético” (ADORNO, 2003, p. 314), sendo que esse, no que diz respeito ao seu conteúdo temático, se diferencia consideravelmente daquele. Atua aqui, portanto, uma unidade alcançada por uma lembrança forte, como é o caso do compasso 154, cuja referência

aos compassos iniciais é indiscutível, e outra fraca, cuja ligação se realiza por traços bem sutis. A mera repetição do tempo inicial age como um unificador da forma a despeito da heterogeneidade do conteúdo harmônico, melódico e rítmico.

Além dessas três seções que se associam pela lembrança (forte ou fraca), ainda existem outras três mais autônomas, chamadas de *Hauptabschnitt*, *Hauptabsatz* ou *Hauptteil*: o *scherzando*, o *lento* e o *grazioso*. É importante ressaltar que o *scherzando* abrange tudo o que ocorre entre os compassos 85 e 153; semelhantemente, o *lento* não se refere apenas àquilo que se inicia no compasso 40, mas ao que começa no compasso 34 com o *meno mosso* e termina no 53, um compasso antes de se iniciar o *grazioso*. A divisão da peça, então, seria a seguinte: 1ª seção principal (*grave*, *piú mosso*, *poco meno mosso*): 1-33; 2ª (*meno mosso*, *lento*): 34-52; 3ª (*grazioso*): 53-63; 4ª (*tempo I*, *piú mosso*): 64-84; 5ª (*scherzando*, *poco tranquillo*, *scherzando*, *meno mosso*): 85-153; 6ª - Coda (*tempo I*): 154-166. Não podemos nos esquecer, no entanto, que essa divisão fora comparada à fantasia de Beethoven, isto é, essas seis seções devem ser vistas como pertencentes a uma disposição mais geral: à primeira parte de formações mais ricas (1-84) segue-se uma segunda com um caráter mais firme, o *scherzo*, (85-153).

Apesar dessa classificação em seis seções principais, Adorno (Ibidem, p. 315) deixa claro que elas, no decurso da peça, “perdem os seus contornos fixos através de transições e campos de resolução”. Isso justificaria a sua disposição tão variada. Por outro lado, lembra também que, diferentemente de outras peças de Schönberg, a unidade do op. 47 não está nos seus contornos gerais, e sim na sua composição interna. Em outras palavras, poder-se-ia dizer que o *Allgemein* da peça em questão não aparece na sua externalidade, mas surge no desenrolar dos seus momentos, ou seja, ele não é dado *a priori*, e sim no desenvolvimento da sua estrutura interna.

Dessa observação, a crítica de Borio de uma suposta centralidade da forma fantasia se mostra demasiadamente apressada. A consideração de que as seções perdem os seus contornos fixos

serve como uma importante indicação da abordagem, pois sinaliza que o que está em questão é a *dissolução* e a *perda* dos delineamentos que poderiam servir como definidores. Logo, a pergunta pelo limite das seções abandona o seu sentido positivo, impositivo e, talvez, “nuclear” (BORIO, 2007), para então se referir a uma incapacidade, à impossibilidade congênita do auto definir-se das seções. O acento recai sobre a perda, a dissolução das fronteiras e não sobre o êxito do seu estabelecimento.

A partir dessa inversão, se abre para Adorno um novo horizonte interpretativo que o diferenciará substancialmente de outros intérpretes, pois, em sua maioria, se esforçam para fixar o lugar em que se começa e termina cada seção, que coincide normalmente com o início ou o fim de uma série. Para Adorno, a questão é outra: trata-se de saber o que impossibilita a sua inequívoca efetivação.

As entonações do op. 47

Um conceito que aparece ao longo da análise e que tem um importante papel é o de “entonação”, cuja origem é atribuída a Bartók. Mas, como relembra Borio (2007, p. 55) na análise do op. 47 não é a primeira vez que ele ocorre na obra de Adorno. Os ensaios *Kriterien der neuen Musik* (1957) e *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren* (1956) juntamente com o sexto capítulo do livro escrito juntamente com Eisler, *Komposition für den Film* (1944), – todos anteriores à análise da *Fantasia* – são exemplos de outras incidências. Enquanto que nos dois primeiros ensaios, a preocupação está ligada às justificativas materiais que levaram a uma composição baseada em seções, no último, “entonação” surge num contexto muito semelhante à discussão de Schönberg (2004) das formas livres.

Adorno, assim como o compositor vienense, menciona a existência de formas não esquemáticas na música tradicional: a rapsódia e a fantasia, por exemplo. Embora alerte para a existência de fantasias que são, na verdade, sonatas disfarçadas, ele

menciona obras que fazem jus à sua liberdade: as fantasias de Mozart em dó menor e em ré menor, cujo princípio formal – e aí aparece a expressão – seria o da seção [*Abschnitt*] ou da entonação [*Intonation*]. O mais interessante, no entanto, é a maneira como tal princípio é descrito:

Elas [as fantasias de Mozart] são compostas de uma série de seções autônomas, relativamente fechadas, de diferentes tempos e tonalidades, geralmente formadas a partir de um único modelo temático. A arte consiste muito menos na transformação [*Verarbeitung*] e no desenvolvimento de uma totalidade uniformemente contínua do que no equilíbrio das seções postas umas contra as outras por meio da semelhança e do contraste, de proporções cuidadosas, da coordenação de caracteres, e através de uma certa frouxidão no interior das seções, que muitas vezes tendem a romper-se de repente (ADORNO; EISLER, 2006, p. 96).

Adorno (2003) ainda acrescenta que quanto menos essas seções forem fortemente marcadas e determinadas, mais fácil será tanto a sua fusão numa outra quanto a sua posterior continuação. Seja como for, fica claro que, para Adorno, entonação se refere a um princípio formal alternativo ao modelo sinfônico, no qual a composição, para prosseguir, recebe o impulso da universalidade do desenvolvimento.

A primeira seção [*Hauptabsatz*], de acordo com Adorno, consiste em quatro entonações, sendo que a primeira termina no compasso 6, a segundo, no 9, a terceira, no 24 e a quarta, no 33. Embora a delimitação da *Hauptabsatz* entre os compassos 1 e 33 possa ser justificada sem muitas dificuldades, a sua divisão interna em quatro entonações parece, a princípio, ser um exagero. Sem recorrer aos dispositivos do cálculo musical – a contagem das séries –, ele se apoia, nesse caso, na *dinâmica*, caracterizando o primeiro grupo, chamado de antecedente, pela presença do fortíssimo enquanto que o segundo, o conseqüente, pela do piano.

Se é verdade que essa consideração justifica a organização interna da primeira entonação, deve-se admitir que ela nos diz pouco sobre a necessidade de se estabelecer aqui uma divisão, deixando em aberto os motivos que levaram Adorno a isso. Esse ponto fica mais claro se observarmos que, além da dinâmica em piano, o consequente é sinalizado com um *ritardando*, cuja presença diferencia-o substancialmente do antecedente e, mais ainda, do início da segunda entonação, que retoma o *tempo primo*. Mas o que contribui definitivamente para a divisão proposta é a aparição do *stentato*. Independentemente do sentido expressivista que esse termo havia adquirido principalmente na música Barroca, é utilizado aqui num registro especial.

Nas suas preleções de 1956 em Kranichstein a respeito do contraponto na obra de Schönberg, Adorno, ao abordar o *Primeiro quarteto de cordas*, op. 7, também se referiu ao *stentato*. Nessa ocasião, ele aparece em companhia de outros dois termos. Observemos essas duas passagens:

Segue-se então, novamente, um tipo de reprise relativamente fiel da primeira parte [...] que tira todas as consequências do que anteriormente ocorreu de forma contrapontística, colocando um dos principais meios contrapontísticos previamente desenvolvido e empregado, a expansão [*Vergrößerung*], a serviço do *stentato* – do paralisar [*Stehenbleiben*] – e, conseqüentemente, do efeito conclusivo [*Schlusswirkung*] do tema.

Essa passagem em contraponto triplo continua estritamente por oito compassos [...]. Então ele não pode continuar, pois a ideia *stentato* – o paralisar [*das Stehenbleiben*] – que criou um efeito conclusivo tão forte no primeiro tema entre os compassos 9 e 13, não pode ser repetida dessa forma (ADORNO, 2014, p. 182-183).

Os termos que acompanham a palavra *stentato* são: o paralisar e o efeito conclusivo. O primeiro serve como sinônimo e o outro, como consequência. Pode-se dizer, então, que, para Adorno, *stentato* é o mesmo que o ato de paralisar, vinculado, frequentemente a algum momento de conclusão. Levando-se isso em consideração, não é de se surpreender que a aparição de um *stentato* na primeira entonação também fosse indicativo da sua conclusão. Mas, no nosso caso, a que se refere esse *Stehenbleiben*?

Se olharmos com atenção o acompanhamento, não será difícil perceber três grupos bastante distintos. Nos primeiros dois compassos, o piano executa uma figura caracterizada por um movimento rápido; no terceiro e no primeiro tempo do quarto, ele apresenta um conjunto de quiálteras. Contudo, o terceiro grupo, que em quantidade de tempos é igual ao primeiro (9 tempos), mas que, devido ao *ritardando*, se prolonga temporalmente, apresenta ao longo de toda a sua extensão um acorde formado por sol#, ré e fá# interrompido ocasionalmente por um formado por mi, dó e mib. Ou seja, enquanto que o antecedente é provido com uma maior diversidade de configurações no acompanhamento, o consequente é marcado pela repetição de um único conteúdo. Situação semelhante é a que ocorre no violino. O consequente é dominado pela reincidência de sol, fá e si.

Comparado ao antecedente, que em dois compassos apresenta todo o conteúdo serial, o consequente não alcança mais do que três notas. O paralisar significa, portanto, um não avançar, a recusa ao desenvolvimento. Por isso, a ausência de continuidade indica o fim da primeira entonação.

Além do *stentato*, o que serve de indício de que no compasso 7 se inicia algo novo é a coloração. “A segunda entonação da primeira seção principal contrasta acentuadamente com a primeira através da dissolução e do som imaginário” (ADORNO, 2003, p. 322). O som imaginário se refere às diferentes técnicas empregadas por Schönberg no trecho: o *glissando* e os harmônicos, no violino, o som abafado e o trêmulo, no piano. A aparição desses elementos promove uma paisagem sonora completamente nova

que é interpretada do ponto de vista funcional, isto é, desempenha um papel estrutural: “A partir do sétimo compasso, o som do violino tem que mudar completamente” (ADORNO, 2003, p. 323). Assim, a exigência de uma completa transformação sonora se relaciona tanto à compreensão de um novo acontecimento como também à sua consolidação.

A demarcação entre a primeira entonação e a segunda ainda pode ser justificada a partir de outra perspectiva. Como nós vimos, a estruturação da primeira entonação é coordenada principalmente pela dinâmica. A saída do forte inicial para um pianíssimo lhe confere o aspecto de algo que se perde e, em seguida, se enfraquece. De forma alguma esse é o caso da segunda. Se um intérprete desejasse tocá-la imbuído do mesmo espírito com o qual tocou a primeira, o resultado dificilmente seria produtivo. A riqueza da sua coloração sonora e a presteza com a qual transita entre os seus grupos lhe faz aproximar da articulação aforismática. A diferença entre a primeira e a segunda entonações é semelhante à existente entre o loquaz constrangido ao silêncio e o ineloquente coagido a falar.

Se a diferença da primeira entonação para a segunda é bem acentuada, a da segunda para terceira é menos nítida. Aqui as demarcações claras parecem mais apagadas. É por isso que Adorno já a apresenta sob uma condição: “É possível iniciar a terceira entonação no compasso 10, desde que não seja tomada em conjunto com os três compassos anteriores, com os quais está intimamente entrelaçada” (Ibidem). Se é assim, então porque Adorno não considerou a segunda e a terceira uma mesma entonação? Essa questão adquire ainda mais corpo, se considerarmos que a terceira entonação não só reparte a dimensão colorística da segunda como também a amplia através do emprego do *pizzicato*. Mais à frente é dito que a terceira entonação é a mais extensa, abarcando 15 compassos com subdivisões nos compassos 14 e 17. Ora, poderíamos também questionar: por que Adorno não considerou essas subdivisões novas entonações? Nos perguntamos então: 1) por aquilo que diferencia a terceira entonação da segunda e 2) por aquilo que unifica as subdivisões propostas por Adorno.

Para responder a primeira questão seria importante levarmos em consideração a presença do *a tempo* precedido de um *ritardando*. Assim como ocorreu com a estrutura mais ampla da peça na qual o retorno do *tempo l* era um claro indício do início ou fim de uma *Hauptabschnitt*, o *a tempo* parece definitivamente indicar para Adorno o início e o fim de uma entonação. Mas há também outro motivo até mais convincente. Novamente, os nossos ouvidos devem se dirigir para o acompanhamento.

Além da considerável mudança na paisagem sonora do piano promovida pelo fim do trêmulo e do som abafado, a partir do compasso 10, ele é apresentado em pequenos apartes que Adorno compara a interjeições, pois se interpõem entre os espaços deixados pelos acontecimentos melódicos no violino. Ora, esse tipo de disposição confere a essa entonação o aspecto de um recitativo. Logo, por mais que a segunda entonação se assemelhe à terceira, a aspiração ao recitativo contida nela, a impede de se unir sem mais àquela. A alteração na estrutura do acompanhamento é um sintoma da mudança de perfil da passagem.

Com isso, a segunda pergunta também é respondida. Pois, o aspecto unificador dessa entonação está justamente em ser – independentemente das suas subdivisões – um pronunciado recitativo, caracterizado por essas inserções interjetivas do piano. Como já mencionamos, a primeira parte dessa terceira entonação vai até o compasso 13.

O que suporta essa primeira divisão é a presença de uma curiosa sequência de um *glissando* em *pizzicato* seguido pela indicação do arco. No entanto, a partir do compasso 14 essa configuração que marca tão veementemente o início dessa entonação, assim como o *glissando* e o *stacatto*, desaparece. Adorno interpreta isso como um sinal de fim, sendo que ele não poderia ser o da entonação, uma vez que o caráter recitativo ainda se mantém. A partir do compasso 14 se inicia a segunda parte da terceira entonação que se distingue da anterior sobretudo pela forma arpejada do acompanhamento, cujo fim anuncia, no compasso 17, o início de outro acontecimento.

A quarta e última entonação da primeira *Hauptabschnitt* começa no *piú mosso* (compasso 25). Enquanto as anteriores estavam reunidas sob o *grave* inicial, a quarta se apresenta sob um furioso *piú moso*. Mas porque considerá-la apenas como uma *Abschnitt* e não como uma *Hauptabschnitt*? É provável que o retorno dos eventos que haviam dado início à peça no compasso 32 tenha fornecido boas razões para se relativizar a autonomia da quarta entonação, já que, com tal retorno, Schönberg sugeriria uma unidade dos eventos até então decorridos. Todavia, ao mesmo tempo, não se pode deixar de notar a considerável diferença que surge aqui entre as entonações. A solução encontrada por Adorno foi denominá-la de transição. Assim, se preserva tanto o seu aspecto peculiar quanto a sua relação com o todo.

Outra relação que também merece destaque é a que se dá entre o violino e o piano. Os dois instrumentos formam uma espécie de dueto. Na maioria das vezes, a entrada do piano corresponde a um espaço deixado pelo violino. Isso fica claro, por exemplo, no compasso 25, onde a primeira nota de cada conjunto de colcheias e semicolcheias coincide com uma pausa no violino, sendo a exceção o último tempo do compasso. Dessa perspectiva, os compassos finais da entonação merecem destaque.

A partir do 29, o piano prossegue com esse movimento de complemento ao violino, mas agora a figura predominante, especialmente no acompanhamento, é a semicolcheia. No meio do compasso 30 é sinalizado um *ritardando*, de cujo papel estrutural já estamos cientes. Na passagem em questão, tal *ritardando* fortalece um movimento que se inicia no segundo tempo do compasso 30. O violino, por exemplo, faz sequências repetitivas; o piano, por sua vez, intercala os acordes. Volta a ocorrer algo semelhante ao que havia se passado na primeira entonação. Na verdade, a configuração dos elementos é a mesma: *ritardando*, repetição dos acordes, repetição das notas melódicas do violino, seguidos de uma terminação. Se é assim, então podemos dizer que a ideia *stentato* reaparece vigorosamente nesse final.

É compreensível que a atenção se dirija ao retorno dos elementos iniciais da peça nos compassos 32 e 33, indicando o fim da primeira parte. Isso faz todo sentido, se interpretarmos a peça como a história do seu tema. Assim, a reaparição deles realça as transformações sofridas e o caminho percorrido, fornecendo ao ouvinte, na sua aparição derradeira, uma espécie de chave interpretativa para a história decorrida. Mas, para Adorno, o que sinaliza o fim da primeira parte é a reaparição do que caracterizara a entonação inicial: a ideia *stentato*. É como se, logo de início, o op. 47, em vez de anunciar que a peça é sobre um tema, declarasse que ela é sobre um dispositivo. Como tal, ele apresenta essa ideia logo na primeira entonação e retorna a ela ao final da primeira parte. Então, a peça já não seria a história do seu tema, e sim a história da ideia *stentato* no interior das seções. Em outras palavras, Adorno enxerga uma história subterrânea na *Fantasia* que sustenta de fato todo o edifício. Tal subterrâneo não seria composto por notas ou séries, e sim por uma ideia que recebe a sua efetivação no *stentato*.

Talvez em nenhum outro lugar isso fique mais evidente do que na segunda parte, um *adágio*. Semelhantemente à primeira, Adorno também vê aqui entonações; dessa vez, são três. No entanto, elas são bem mais facilmente identificáveis do que as da primeira parte, onde ainda nos perguntávamos pelos motivos que teriam levado Adorno a considerar algumas divisões e não outras. O mais curioso é que, depois de ter derivado a ideia *stentato*, o *Stehenbleiben*, da primeira parte, Adorno a transforma verdadeiramente em um ponto de apoio.

Não poderia haver um campo mais favorável para provar a sua hipótese, pois desde os seus primeiros momentos, a segunda parte apresenta uma tendência para a estagnação. A linha do violino, cujo movimento melódico se caracteriza por uma ação de retomada, é um caso representativo. Escondido por trás da mobilidade das quiálteras no acompanhamento, no compasso 37 e 38 estão reunidos os elementos que possibilitam a identificação do *stentato*: no compasso 37, há uma repetição

de acordes; no final do 37 e no 38, o violino repete, assim como ocorrera no compasso 5 e 31, uma sequência de notas; somado a isso, a presença do *ritardando*.

A segunda entonação do *adágio* (40-44), segue a tendência do movimento melódico por retomada. Mas o que mais chama a atenção é a configuração do acompanhamento em torno do *ostinato*. Ao longo de cinco compassos, com pequenas modificações, o piano insiste no mesmo grupo de notas, ou seja, ele repete o mesmo sistema, o que contribui definitivamente para o efeito de imobilidade, pois a repetição persistente impede o avançar até mesmo da melodia do violino.

Não é muito diferente com o que ocorre na terceira entonação (45-51). O acompanhamento com os seus trêmulos em som abafado lembra muito a sonoridade da segunda entonação da primeira parte. Mas aqui, diferentemente do que ocorrera lá, o mesmo conjunto de notas é repetido ao longo dos dois primeiros compassos. A partir do último tempo do compasso 47, as notas se alteram e já não se ouve mais o trêmulo, e sim um arpejo. Todavia, o ato de repetir não cessa até o compasso 48. Os arpejos finais dessa seção (49-51) funcionam como acordes cadenciais, preparando a entrada da terceira *Hauptabschitt*.

Como pode ser visto, o *stentato* também tem um papel ainda mais decisivo na segunda seção principal. Quando se leva em conta o seu todo percebe-se que em cada uma das suas três entonações, a ideia da suspensão, do deter-se, do paralisar, funciona de uma maneira diferente. Na primeira, através do *stentato* no violino (37-38), na segunda por meio da figura *ostinato* e, finalmente, na terceira, através da sequência de trêmulos e arpejos.

A terceira *Hauptabschitt* (52-63) não foi dividida em entonações por Adorno², pois aqui se mostra claramente uma outra forma de organização, a do tipo ABA. Nessa e em estruturas semelhantes não é adequado se referir a entonações, pois implicaria uma certa autonomia, e isso não corresponde exatamente à relação exis-

² Adorno só voltará a utilizar o termo entonação por ocasião da análise da coda (154-166), nas páginas finais do seu texto.

tente entre A e B, nem de A para A', por exemplo. Ao contrário das outras, essa seção se organiza bem simetricamente, sendo que cada segmento consiste em quatro compassos.

Embora Adorno não mencione claramente uma tal divisão, ao falar numa reprise iniciada no compasso 60, ele a deixa subentendida. Parece preocupado com o despontar da expectativa de desenvolvimento, algo que poderia ocorrer ao longo dos primeiros compassos, ainda mais por não se tratar de entonações. A questão, portanto, não é a de um desenvolvimento obstruído, como era o caso no começo da peça, mas a de um que não deve sequer ser pressentido. Ao comentar sobre a terceira parte dessa seção (A' (60-63), Adorno diz que se deve dar a ela a impressão de uma retomada, pois entre a primeira aparição (A (52-55) e a sua "reprise" (A') acontece uma quebra (B (56-59): "O violino, fantasiando, pondera os seus próprios pensamentos, por assim dizer, circulando-os *ao invés de seguir adiante*" (ADORNO, 2003, p. 339, itálicos nossos). Sobre o A' é dito: "Os últimos compassos, que *também não querem seguir adiante*, têm que se desviar infantilmente, quase de brincadeira. Seria errado enfatizá-los com um forte" (ADORNO, 2003, p. 330, itálicos nossos). Ora, o que ocorre com essa seção é exatamente o contrário das anteriores. Enquanto aquelas eram interrompidas ou impedidas, essa se nega a desenvolver-se. Dito de outro modo, ela se recusa teimosamente a sair do lugar.

Chega-se assim ao compasso 64, o início da última *Hauptabschnitt* da primeira parte do op. 47. Ela é dividida em dois segmentos, excetuando-se a transição para o *scherzo*. O primeiro (64-71) é entendido como uma reminiscência da primeira seção. Se esse termo pode ser utilizado aqui, então tem que ser compreendido não no seu aspecto forte de algo que se conserva na memória, mas no seu sentido mais ameno: uma lembrança vaga e incompleta, pois a relação com o começo seria produzida "apenas" pelo tempo primo e o tom *passionato*. Os oito compassos que compõem esse segmento apresentam o piano e o violino formatados em blocos, semelhante a um arranjo para coral. Mas é a seguinte observação que mais nos interessa

no momento: “Aqui, no meio da peça, torna-se pela primeira vez palpável uma tendência contrária à inibição permanente [*permanenten Hemmung*], a necessidade de resgatar o que foi repetidamente adiado (ADORNO, 2003, p. 330)”.

De fato, o segmento em questão possui início, meio e fim. Não verificamos a presença de um *ritardando*, um a tempo, nada que poderia sugerir o efeito *stentato* ou coisa semelhante. Trata-se de uma parte íntegra. Todavia, a citação é interessante também por nos apresentar um novo sentido para todos esses mecanismos de perturbação: eles produzem uma “inibição permanente”.

O breve comentário de Adorno a respeito do *piú mosso* (72-81) serve como um prelúdio às suas observações sobre os três compassos que precedem o *scherzo*. Segundo ele, esses compassos podem ser caracterizados como “uma fantasia ao mesmo tempo inibida e surpreendente” (ADORNO, 2003, p. 331). Adorno recorre ao aspecto formal para justificar essa afirmação. Eles se equivaleriam ao que na música do século XIX se chamava de *capriccio*. É curioso que Adorno tenha se referido ao século XIX, pois nessa época os caprichos haviam se tornado muito populares entre os compositores.

Contudo, diretamente proporcional à sua popularidade estava a dificuldade de defini-los. Jensen (1975), no seu trabalho sobre essa forma, menciona a definição que se encontrava no dicionário editado por Bernsdorf, em 1856, o *Neues Universal-Lexicon der Tonkunst*: “Hoje o Capriccio é uma obra musical, na qual o compositor não se vincula a uma forma definida, ou a uma das formas pré-existentes [...], mas modifica a obra de acordo com a necessidade ou sua fantasia” (JENSEN, 1975, p. 6).

Essa definição, que pode ser considerada típica, colocava o capricho em estreita ligação com a fantasia. De acordo com Jensen (1975, p. 8), vários periódicos dessa época faziam referência ao capricho como um tipo de fantasia. Ele ainda acrescenta que houve poucas tentativas de distinguir essas duas formas. Seja como for, parece que uma exigência básica para que uma peça fizesse jus ao

título de capricho era possuir uma natureza livre e imaginativa. Tal exigência seria também a condição necessária para uma fantasia, um estudo ou, até mesmo, um tema com variações.

Adorno parece se referir exatamente a essa natureza mais frouxa e maleável, pois menciona que os caprichos eram compostos para serem tocados de acordo com o humor do intérprete e deixados a seu critério. Em outras palavras, deveriam ser tocados, repetindo uma expressão muito comum nessas formas livres, *ad libitum*. Esse seria o espírito desses três compassos que finalizam a primeira parte: escritos à moda de um capricho. Adorno ainda adiciona que passagens *capricciose* como essas têm um papel relevante na obra tardia de Schönberg. Como reminiscências do seu período expressionista, elas serviriam para afrouxar os grampos de ferro da técnica dodecafônica.

Se o que acaba de ser assinalado nos coloca em contato com o elemento surpreendente da fantasia, o inibidor vem do fato de que o intérprete não deveria tocá-los “tão despreocupadamente como na música tradicional” (ADORNO, 2003, p. 331). A razão disso estaria na sua derivação serial, ou seja, os eventos apresentados nessa cadência que finaliza a primeira parte da música estão, através da série, previamente integrados. Assim, a unidade é garantida através de uma “coerência mais profunda” (WEBERN, 1984, p. 151), condição necessária para a liberação da fantasia, pois a série enquanto geradora de um vínculo entre os acontecimentos, exonera a imaginação das preocupações com a formulação do nexos. Ora, se é verdade que, como pensara Webern (1984), a fantasia só havia sido finalmente liberta com a introdução da técnica dodecafônica, também é verdade que isso só fora possível com o auxílio de uma técnica extremamente rigorosa. Algo dessa dialética se reproduz aqui nesses compassos. Essa cadência do op. 47 só nos é verdadeiramente tão surpreendente, porque ela possui salvaguardas muito mais abrangentes do que as de um capricho do século XIX que, nas palavras de Adorno, “nunca havia deixado verdadeiramente o solo firme” (ADORNO, 2003, p. 331).

Ora, por um lado o intérprete tinha que apresentar essa passagem segundo o seu aspecto caprichoso e livre; por outro, apresentá-la de maneira tão exterritorial seria falsear os seus condicionantes. Adorno coloca o problema nos seguintes termos: “Como o caráter *capriccioso* deve ser destacado e, ao mesmo tempo, incorporado ao nexos da peça” (ADORNO, 2003, p. 331). As suas sugestões, que no contexto do nosso trabalho são menos relevantes, envolvem desde acentuações das notas agudas de cada grupo, o que possibilita a formação de uma linha melódica que une todo o segmento; passa por recomendações com relação às dinâmicas e termina com a observação astuta de que o *accelerando* e o *molto rit.* do compasso 84 devem ser tocados de acordo, respectivamente, com o tempo da próxima seção, o *scherzo*, e da seção anterior, o *poco a poco dim. e calando do piú mosso*. Assim, na *agógica* se faria presente o grampo que une a primeira parte com a segunda.

O problema filosófico

Não é necessário irmos adiante na análise da segunda e terceira partes para tirarmos conclusões importantes a respeito da análise de Adorno. Na descrição que nos é oferecida parece que o op. 47 está sob um risco constante: ele pode, a qualquer momento, se desmanchar. Para uma música, isso significa que as suas partes podem simplesmente desatar os seus vínculos e dissolver a sua forma. Esse perigo fora pressentido por Schönberg (2004, pp. 188-214) no contexto da sua discussão da forma fantasia. Embora tenha salientado a grandiosidade das de Bach, Mozart e Beethoven, não deixou de ressaltar os aspectos temerários dessa organização. Mencionou, então, as fantasias do tipo *poutporri*: peças que se utilizam de melodias já existentes e facilmente reconhecidas e procedem por meio de uma espécie de paráfrase.

Todavia, *poutporri* remete também a um conjunto formado por elementos heterogêneos reunidos em uma estrutura comum. A independência das seções, a recusa a se formar um tema que pudesse uni-las num desenvolvimento único, a rejeição de se

empregar a variação continuada, etc. expõem o op. 47 ao risco de se tornar um *poutporri* e assim fracassar. A pergunta, portanto, é a seguinte: por que, apesar da sua construção por seções e entonações e de toda a sua inclinação, a *Fantasia* de Schönberg não se degrada a um *poutporri*? O que a protege disso?

De acordo com Adorno, “por trás do idioma atomizado de algumas partes existe uma estrutura latente” (ADORNO, 2003, p. 317), que, como ele admite mais a frente, não pode ser restringida à “estratificação das seções”. Pensemos, por exemplo, na cadência com a qual a primeira parte se encerra. Se compreendemos bem a perspectiva adorniana, ela é vista como uma habitante de dois mundos: o da mais rigorosa coerência e o da mais ampla liberdade. Isso foi expresso por Adorno de diferentes maneiras, por exemplo: através da frase já mencionada “uma fantasia ao mesmo tempo inibida e surpreendente”; através do contraste entre a frouxidão e a maleabilidade do capricho e as rigorosas manipulações seriais; com a ideia da exterritorialidade da passagem e a necessidade de não executá-la tão exterritorialmente; por meio da formulação do problema interpretativo (como o caráter *capriccioso* deve ser destacado e, ao mesmo tempo, incorporado ao nexos da peça?) e a sua consequente resposta, etc.

Essa conjunção de opostos, segundo Adorno, não é exclusividade dessa cadência, mas atravessa *toda a peça*: “Qualquer um que observa atentamente a *Fantasia* de Schönberg dificilmente insistirá na impressão de frouxidão rapsódica, mas sentirá uma estrutura densa apesar de tudo: de outra forma, Schönberg não seria Schönberg” (Ibidem, p. 317). Por um lado, devido a sua segmentação e à relativa autonomia dos seus segmentos, a *Fantasia* parece ser simplesmente produzida pelo enfileiramento das seções; por outro, há nela uma densidade decorrente do próprio processo compositivo, cujo símbolo resplandece na própria obra de Schönberg, isso é, a *Fantasia* é totalmente e rigorosamente composta [*auskomponiert*]. Também é possível formular o problema de um outro ponto de vista: se as seções adquirissem um desenvolvimento continuado, portanto sinfônico, como é o caso

da sonata, então a *fantasia* mesma se desintegraria, pois a sua essência improvisatória consiste justamente em não saber “para onde quer ir” (ADORNO, 2003, p. 318).

Essa questão recebe em Adorno a sua expressão no conceito de *verbindliche Unverbindlichkeit*. Por meio dele, pretende-se evidenciar essa dimensão um tanto caricata da *Fantasia*. A grande ambição apresentada por essa peça estaria no fato de que nela Schönberg havia se esforçado por fazer com que aquilo que não estava integrado e não se ligava sem mais a um outro aparecesse no decurso musical de uma forma necessária e coerente. Nisso consistiria a sua verdadeira “quadratura de círculo” (Ibidem, p. 318). Essa dimensão ambígua à qual pertence o op. 47 é alcançada através de mecanismos propriamente compositivos.

Dito de outro modo, a *verbindliche Unverbindlichkeit* almejada por essa peça tem o seu correlato técnico: “A técnica é a de deterioração [*Beschädigung*] permanente” (ADORNO, 2003, p. 318). Com isso, Adorno aponta para aqueles elementos que inibem o progresso das seções e entonações: “Através do ser interrompido [*Aufgehaltenwerden*] nas mais diversas dimensões, a composição recebe a sua ambiguidade” (ADORNO, 2003, p. 318). Ora, mas que elementos são esses? São aqueles que, simultaneamente, impedem a constituição melódica sólida, o estabelecimento de um tema, e inibem o desprendimento total causado pela sobrelevação da fantasia compositiva.

A partir de tudo aquilo que vimos por ocasião da análise de Adorno não fica muito difícil de deduzir o que se indica aqui. Elementos como o *stentato*, o *ostinato*, o *ritardando*, o movimento melódico circular, a retomada de notas e motivos do compasso antecedente, a repetição de acordes serve tanto como entrave à efetivação do modelo de desenvolvimento característico da tradição vienense (o sinfônico), quanto – na medida em que cada seção em particular sofre do mesmo destino e que a deterioração é, pois, *permanente* – inibição ao fluir desenfreado ameaçado por algo fantasioso. “A *verbindliche Unverbindlichkeit* é alcançada fazendo com que algo afete [*widerfahren*] cada seção” (Ibidem, p. 318). Essa

afecção produzida por esses elementos faz com que eles mereçam o título de *Störungsfaktoren*, isso é, fatores que *perturbam* a superfície musical, impedem a fixação dos seus atributos, produzem resistências ao fluxo melódico e harmônico.

Conclusão

Anteriormente havíamos dito que os esforços de Adorno, na medida em que ele ambicionava encontrar uma lei superior, o elemento enigmático da *Fantasia*, convergiam com os de Lewin. Todavia, ele se guia por aqueles constituintes ditos “superficiais”, encarando-os agora como estruturalmente significativos. O comentário que ele fizera para *Mose und Aron* interessa-nos muitíssimo: “As agógicas, os *ritardandi*, os efeitos *stentato*, as acelerações, entre outros [...] garantem a compreensibilidade musical” (ADORNO, 2018, p. 335). Vistos da perspectiva do papel constituinte, tais elementos se mostram como importantes meios organizacionais. Assim, a função que lhes cabe não é apenas superficial, e sim de uma dimensão mais profunda, mediante a qual recebem o nome de *Störungsfaktoren*. Como tais, se constituem a principal ferramenta para a obtenção da lei formal da obra, a saber: a *verbindliche Unverbindlichkeit*.

Se Borio (2007) na sua crítica tivesse levado em conta tanto a *verbindliche Unverbindlichkeit* quanto os *Störungsfaktoren*, veria que a análise adorniana atende, ao seu modo, ao critério de multidimensionalidade, e que, em sua abordagem, estrutura não significa de forma alguma um centro organizador ligado à forma. A concepção da forma fantasia que Adorno herdara de Schönberg serviu apenas para configurar os problemas da peça.

Assim, ele recorre aos mais diferentes dispositivos, demonstrando os seus mais diversos elementos formativos. Se é verdade que Adorno ainda utiliza conceitos como o de antecedente e consequente, também é verdade que eles são empregados como um meio de aproximação e logo são abandonados em virtude daquilo

que ajudam a descortinar. A análise de Adorno do op. 47 não só nos mostra uma camada sublevadora da obra de Schönberg, jogando luz sobre aquilo que poderíamos denominar de o novo da Música Nova, como também coloca em perspectiva os ditos elementos tradicionais da sua música.

Referências

ADORNO, T. **Gesammelte Schriften in 20 Bänden**. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 2003.

ADORNO, T; EISLER, H. **Komposition für den Film**. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 2003

ADORNO, T. **Nachgelassene Schriften** – Abteilung IV, Kranichsteiner Vorlesungen. Ed. Klaus Reichert e Michael Schwarz. Berlin: Suhrkamp, 2014.

ADORNO, T. **Quasi una fantasia**. São Paulo: Unesp, 2018.

BORIO, G. Work Structure and Musical Representation: Reflections on Adorno's Analyses for Interpretation. **Contemporary Music Review**, Londres, v. 26, n. 1, p. 53-75, 2007. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494460601069226>. Acesso em 25 ago 2023

JAY, M. Adorno and Musical Nominalism. **New German Critique**, Durham, v. 43, n. 3, p. 5-26, 2016. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44211657>. Acesso 25 ago 2023.

JENSEN, E. **The Paino Capriccio, 1830-1860**. Eastman School of Music of University of Rochester (USA), 1975. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1802/28696>. Acesso em: 15 ago 2023.

LEWIN, D. A Study of Hexacord Levels in Schoenberg's Violin Fantasy. **Perspectives of New Music**, Seattle, v. 6, n. 1, p. 18-32, 1967. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/832403>. Acesso em: 25 ago 2023.

SCHÖNBERG, A. **Funções estruturais da harmonia**. São Paulo: Via Lettera, 2004.

WEBERN, A. **O caminho para a Música Nova**. São Paulo: Novas Metas, 1984.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.