

A Música de Arnold Schoenberg e suas Ressonâncias na Filosofia de Ludwig Wittgenstein



<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v9i1.1852>

Ronaldo Cadeu de Oliveira

Doutor em Musical Composition and Orchestral Conducting - Louisiana State University

Professor da Escola de Música da UEMG

rcadeu@gmail.com



Recebido em: 06/06/2016 – Aceito em 18/07/2016

Resumo: O presente artigo aborda como as características peculiares existentes na cultura vienense no fim do século XIX fizeram com que muitos artistas e intelectuais, incluindo Schoenberg e Wittgenstein, se auto-influenciassem em um processo que culminou uma crítica radical da linguagem e da sociedade.

Palavras Chave: Schoenberg, Wittgenstein, Música no Século XX, Crítica da Linguagem, Música e Linguagem, História da Música no Século XX.

Abstract: In this article the author describes how some peculiar characteristics common on Viennese society at the end of the nineteenth century lead to a mutual interest in the artistic and intellectual métier about the necessity of promoting a radical critique of language and also a critique of their society.

Keywords: Schoenberg, Wittgenstein, Twentieth Century Music, Critique of Language, Music and Language, Twentieth Century Music History.

Introdução

Acontecimentos históricos e sociais que se passaram no final do século XIX em Viena levaram a uma extensa discussão a respeito do seguinte problema: seria possível alcançar objetividade na linguagem? O que teve origem como uma crítica cultural promovida por Karl Kraus¹ (JANIK e TOULMIN, 1991 p. 67 – 96), rapidamente se desenrolou em uma crítica radical da linguagem sistematizada por Fritz Mauthner² que declarava insistentemente, ao lado de outras coisas, que “*linguagem é ‘coisa’ que não existe, mas apenas seres humanos individuais que usam linguagem.*”³ (JANIK e TOULMIN, 1991 p. 140). Sobre os incontáveis artistas e intelectuais brilhantes que viveram em Viena em fins do século XIX, Karl Kraus exerceu formidável influência com suas ideias sobre linguagem e ética. Além disso ele trazia em si a semente de uma concepção lógica da linguagem:

Kraus considerava a linguagem não como um meio de comunicação mas antes como um método utilizado para revelar conexões mentais, uma vez que ‘toda ideia é parte do mundo real e como tal é dividida em partes da fala como que por meio de um prisma de percepção quantitativa.’ (GOEHR,

¹Karl Kraus (1874 – 1936) Escritor e jornalista austríaco reconhecido como ensaísta, satirista e poeta. Kraus direcionava pesada crítica satírica à imprensa, à cultura germânica e às políticas alemã e austríaca. Em 1899 fundou seu “antijornal” Die Fackel (A Tocha) que era seu instrumento para expor a corrupção onde quer que a encontrasse.

²Fritz Mauthner (1849 – 1823) Romancista, crítico de teatro e satirista austríaco. Um dos expoentes germânicos do ceticismo filosófico que tem suas raízes em Lock e Hume.

³Grifo no original.

1985, p. 65), tradução nossa.

O intelectual que viria a assumir o papel central de organizador dessas ideias em um sistema filosófico e que iria apontar maneiras de se entender e lidar com o problema da linguagem foi Ludwig Wittgenstein principalmente em sua primeira fase com a publicação do *Tractatus Logico-Philosophicus* em 1921 (JANIK e TOULMIN, 1991 p. 67 a 191). Segundo Margutti-Pinto (1998, p. 50),

(...) O *Tractatus [Logico-Philosophicus]* surgiu como solução para uma crise existencial extrema. Embora envolvesse questionamentos lógicos, essa crise era eminentemente moral e levou Wittgenstein (...) a adotar a atitude drástica de alistar-se como voluntário na Primeira Guerra Mundial. (...) A solução da crise possibilitou a articulação de problemas lógicos e éticos, bem como a vivência de algum tipo de renascimento moral na frente de batalha. (...) A crise em questão parece ter sido causada, pelo menos em parte, pelo contato com autores cujos problemas e doutrinas influenciaram direta ou indiretamente na elaboração do *Tractatus*. Dentre eles destacam-se Weininger, Tolstói, William James, Frege, Russell, Hertz e Boltzmann (...) a estes nomes devemos acrescentar o de Mauthner. (...) Isso se justifica por que, no *Tractatus*, a filosofia é definida como crítica da linguagem⁴ num sentido claramente polêmico com relação a Mauthner.

Na Viena do final do século XIX uma característica muito peculiar se apresentava pelo fato da cidade ser o único centro cultural do império austro-húngaro: Todos os líderes culturais da cidade tinham conhecimento das propostas investigativas e reformistas uns dos outros, sendo que muitos eram de fato amigos íntimos. (JANIK e TOULMIN, 1993, p. 97). Assim, Arnold Schoenberg foi, como outros artistas e intelectuais, profundamente influenciado pelas ideias de Karl Kraus:

É um fato bem conhecido que Schoenberg era extremamente próximo ao escritor Karl Kraus. Ele [Schoenberg] contribuiu desde o início com artigos para o periódico *Die Fackel* (A Tocha). Mais tarde, em um questionário ele escreveu: ‘Na dedicatória de uma cópia do meu Tratado de Harmonia que eu enviei a Kraus, eu escrevi: “Talvez eu tenha aprendido mais de você do que uma pessoa deveria se desejasse permanecer independente.”’⁵ (GOEHR, 1985, p. 64)

Embora não se possa dizer muito a respeito de nenhuma relação direta entre as ideias de Schoenberg e de Wittgenstein, é muito claro que o pensamento de Kraus pode servir como um ponto comum do qual uma análise de uma possível relação entre as ideias do compositor e do filósofo possa ser iniciada. Porém, ao lado disso, há muitas outras questões que residem na vida cultural vienense que podem clarificar se há ou não uma relação relevante entre a filosofia de Wittgenstein e a música de Schoenberg.

A vida cultural na cidade de Viena em fins do século XIX não pode ser comparada a nenhum exemplo de interação social, intelectual e artística que temos hoje no mundo ocidental moderno. “Não é fácil hoje, especialmente para um jovem [por exemplo] americano compreender como era pequeno e fortemente amarrado o círculo cultural da monarquia dos Habsburgos.” (JANIK e TOULMIN, 1991, p. 97). As interações entre todos os líderes culturais em Viena era

⁴Grifo nosso.

⁵Dedicatória também citada por Janik e Toulmin (1993, p. 7).

tão forte que qualquer um estaria a par das ideias e objetivos dos outros e até mesmo serem conhecidos ou criarem ocasiões para se conhecer uns aos outros sem dificuldade.

Esse fator precisa estar em mente quando descobrimos que toda uma gama de criações intelectuais e artísticas, que vão desde a música de Arnold Schoenberg até a arquitetura de Adolf Loos — e incluindo à sua maneira, o *Tractatus Logico-Philosophicus de Ludwig Wittgenstein* — estavam íntima e conscientemente relacionadas com a crítica da linguagem e da sociedade conduzida por Karl Kraus, podendo considerar-se até extensões daquela. (JANIK e TOULMIN, 1991, p. 98, grifo nosso).

Intelectuais, filósofos, artistas e pensadores como Canetti, Brecht, Walter Benjamin, Freud, Hoffmannsthal, Kokoschka, Arnold Schoenberg, Alban Berg, e Anton Webern foram todos influenciados pelas ideias de Karl Kraus. Pode-se dizer que artistas como Klimt, Kokoschka, Schoenberg e seus pupilos — assim como Adolf Loos na arquitetura —, todos propuseram mudanças radicais na maneira como produziam seus trabalhos artísticos, ou em outras palavras: propuseram mudanças radicais no modo como eles usavam e lidavam com suas linguagens artísticas.⁶ No presente artigo pretendemos demonstrar algumas relações que podem ser estabelecidas entre a filosofia de Wittgenstein em seu *Tractatus* e as transformações que Schoenberg trouxe no campo da música as quais culminaram na sistematização da técnica dodecafônica e que influenciaram profundamente o *metier* dos compositores musicais até, pelo menos, a primeira metade do século XX. De modo dialético, a filosofia de Wittgenstein pode ajudar a pensar as posturas éticas e reformistas presentes na obra musical de Schoenberg e também em seus vários escritos teóricos, assim como os trabalhos de Schoenberg podem ajudar-nos a entender a inserção cultural da filosofia de Wittgenstein enquanto crítica da linguagem.

Nota sobre Metodologia

O presente artigo é uma narrativa que se utiliza tanto de instrumentos do pensamento filosófico quanto da história cultural. As ideias expostas estão conectadas e discutidas de modo filosófico sobre a vigência do olhar de uma concepção histórico-cultural. Ao final tem-se o intuito de apontar modos de se pensar o processo histórico que está por trás (ou ao lado) dos acontecimentos que levaram ou, ao menos, influenciaram profundamente o curso da música no século XX. Aqui a dialética jaz no uso da filosofia e da história cultural, que mesmo que sejam pensadas como maneiras diametralmente opostas de se pensar qualquer assunto, o autor acredita que essas disciplinas podem ser complementares ao mesmo tempo que uma atua como moderadora de quaisquer excessos que a outra possa adotar. Se a filosofia se ativer unicamente à busca de “uma verdade” a história cultural entra para relativizar e esclarecer que no processo histórico tudo pode ser construção. Ao mesmo tempo, quando os caminhos da narrativa histórica — na tentativa de criar uma descrição verossímil de entendimento do passado na sua relação com o presente —, a levarem a um estilo demasiado subjetivo que serviria ao fim por negar a própria narrativa, a filosofia vem lembrar que é possível que exista algo a ser investigado no paradoxo de que a “verdade” esteja no fato de existirem “varias verdades” mas não infinitas verdades e de que dentro de toda a subjetividade que se constata como desconstrutora possa existir a final uma sutileza de objetividade, mesmo que especulativa ao modo filosófico, a qual possa nos servir de alicerce.

Sobretudo, mesmo ao usar como instrumentos centrais a filosofia e a história cul-

⁶A questão que se refere ao fato da música poder ser ou não considerada uma forma de linguagem, ou até que ponto mantém relações de semelhança com a linguagem será elaborada na próxima seção do presente artigo.

tural, este é um artigo sobre história da música ocidental. O autor acredita que a história da música não consiste em um aglomerado de datas, fatos, personalidades e obras importantes distribuídos em uma concepção de temporalidade linear. É antes uma ferramenta que tem o papel de nos ajudar a alcançar a capacidade de pensar e compreender quais foram os processos históricos que levaram aos fatos, obras e personalidades que hoje são considerados como importantes. Procedendo desse modo atua de modo afirmativo alcançando mais complexidade nas relações entre música e sociedade como acontecimentos no tempo, ou de modo crítico mostrando que determinada tradição tida como central e justificada em si mesma não passa de um constructo sociopolítico inventado.

No campo da história e na historiografia pode-se dizer que muitas transformações ocorreram ao longo do século XX que tiveram como objetivo multiplicar o número de objetos de estudo possíveis para a história enquanto ciência humana. Nesse processo um dos objetos de estudo que se tornou importante para a história cultural foi a música. Infelizmente, em sua relação com a música, existem ainda muitos problemas, mesmo no meio acadêmico. Assim,

(...) pode-se dizer também que, para o senso comum e para muitas instituições de ensino musical, a história da música erudita resume-se, ainda hoje, em narrativas biográficas sobre os principais compositores ocidentais, acompanhadas de descrições gerais de suas obras. (ARCANJO, 2008, p. 17).

Esse artigo busca abordar a história da música de modo a evitar a concepção apontada de modo crítico por Arcanjo (2008). Assim escolhemos por adotar o modo de abordagem de Schorske (1998):

“Pensar com a história” em um primeiro sentido (...) implica na utilização de elementos do passado na construção cultural do presente e do futuro. “Pensar com a história” é em um segundo sentido relativiza o objeto, seja ele pessoal ou coletivo, de modo autorreflexivo em relação ao fluir da temporalidade social. (SCHORSKE, 1998, p. 3, tradução nossa).

Linguagem e música: Arnold Schoenberg entre Theodor Adorno e Ludwig Wittgenstein

Adorno, música, linguagem e composição

As artes de modo geral e a música de modo específico — devido ao seu caráter imaterial — têm sido comparadas com a linguagem e mesmo descritas ou chamadas como tal. De acordo com Adorno (2002) existem muitas semelhanças entre música e linguagem, mas “a pessoa que tomar a música literalmente como uma linguagem será guiada para um caminho equivocado” (ADORNO, 2002a, p. 113). Música não é uma linguagem no sentido de significar concretamente algo e não pode ser pensada do mesmo modo como se pensa uma linguagem que significa o mundo. Porém, existe, segundo Adorno, uma relação dialética entre música e linguagem. Tal relação será abordada em seguida.

No que diz respeito às semelhanças, linguagem e música apresentam uma sucessão de sons articulados no tempo. Também o conceito de “som” tanto na linguagem como na música é um conceito expandido uma vez que em ambas o som “é mais do que apenas som”. (ADORNO, 2002a, p. 113). Para Adorno, o fato dos sons na fala são pensados como signos que pertencem a um sistema organizado e o fato que esses signos possam ser

⁷Sistema de cifragem harmônica utilizada na teoria da análise musical. Traduzida para a cifragem de acordes utilizada na música popular brasileira, essa frase harmônica ficaria, nesse caso em dó maior, da seguinte forma: C, Dm/F, G7, C.

reorganizados e interpretados por um receptor de qualquer comunicação seja ela falada ou escrita é claramente correlata com a concepção do som na música como sendo relacionado a um sistema musical que organiza o modo como uma pessoa ou toda uma cultura compreende o fenômeno musical. Dois exemplos de sistemas musicais seriam o tonalismo e o serialismo. A tonalidade serviria a música como a gramática serve a linguagem. Para Adorno, “a música tem como objetivo ser uma linguagem sem intenção” (ADORNO, 2002a, p. 114) e todo e qualquer sentido musical que por ventura possa existir é, em primeira instância, apontado em direção à própria peça musical ou ao seu sistema de organização. Existe claramente uma sintaxe musical definida em seus sistemas organizacionais mas não um significado objetivo. Quando um compositor clássico inicia uma frase musical com a seguinte progressão harmônica⁷ — I, ii⁶, V7, I — ele está anunciando uma progressão de acordes bem conhecida que cultural e historicamente faz sentido para o ouvinte ocidental. Os acordes fazem sentido pois essa progressão faz parte de um costume ou comportamento musical esperado e reconhecido. Essa determinada sequência de acordes faz parte de um repertório quase infindável de progressões harmônicas dentre as quais o compositor poderia escolher, uma vez que nem toda possibilidade sonora é permitida socialmente em todos os tempos. Aqui a relação entre composição musical, material musical, cultura, história, linguagem e sociedade se adensa.

A música não conhece nenhum direito natural, (...) na tentativa de reduzir a música de qualquer época a uma “compreensão” invariável, supõe-se a constância do sujeito musical. Mas [essa pretensa constância do sujeito musical] está ligada à constância do material natural (...) [que segue as leis de movimento do material]. Segundo estas, nem tudo é possível em todos os tempos (...) como ocorria na época do contraponto, em que as quintas [paralelas] estavam proibidas por serem consideradas uma regressão ao arcaico. (...) As exigências impostas ao sujeito pelo material [musical] provêm antes do fato de que o próprio “material” é espírito sedimentado [no sentido hegeliano], algo socialmente preformado pela consciência do homem. E esse espírito objetivo do material, entendido como subjetividade primordial esquecida de sua própria natureza, possui suas próprias leis de movimento. *Como tem a mesma origem que o processo social e como está constantemente penetrado pelos vestígios deste*, o que parece puro e simples automovimento do material se desenvolve no mesmo sentido que a sociedade real, mesmo quando estas duas esferas já nada sabem uma da outra e se comportam com recíproca hostilidade. *Por isso a discussão do compositor com o material é também discussão com a sociedade.* (ADORNO, 2002b, pp. 35 – 37, grifo nosso).

No caso do exemplo de progressão harmônica citado acima o processo de reconhecimento dessa determinada sequência de acordes pelo ouvinte é relacionada a uma ideia de entendimento. Quando o ouvinte reconhece uma progressão de acordes várias vezes utilizada e permitida socialmente ele está ao mesmo tempo entendendo como o compositor construiu aquela frase harmônica e a melodia sobre ela construída. Ao entender como o compositor trabalha o ouvinte *compreende o que o compositor está dizendo*.

No que diz respeito às diferenças existentes entre música e linguagem, Adorno considera que “o elemento de distinção é comumente traçado no fato de que na música não existem conceitos. Porém,

Se na música não existem conceitos, o sistema tonal, em todo caso, gerou vocábulos: pri-

meio os acordes, os quais devem sempre ser usados com função idêntica, mesmo as já gastas progressões de cadências harmônicas, que são constituídas com frequência por meras frases melódicas que reformulam a harmonia. Tais símbolos gerais tem a habilidade de se unificarem em um determinado contexto. Eles abrem espaço para uma especificação musical, do mesmo modo como os conceitos o fazem por coisas individuais, e, assim como na linguagem, eles são simultaneamente curados de seu inerente conteúdo abstrato. (ADORNO, 2002a, pp. 113 –114, tradução nossa).

Como dito anteriormente para Adorno (2002a) a música é uma linguagem sem intenção, mas de modo curioso o fenômeno musical nunca conseguiu se separar da linguagem de modo definitivo. É nesse ponto que Adorno afirma que existe uma relação dialética entre música e linguagem. Se um estilo musical não apresentar nenhum significado estaríamos diante de uma confusão de estímulos sonoros que se conectariam no tempo por meio de algum tipo de coerência existente na relação entre esses sons. Por outro lado uma música que significasse de modo concreto algo passaria a ser codificada e se transformaria em linguagem perdendo sua função como arte. (ADORNO, 2002a, p. 114).

Três outras ideias que são elaboradas por Adorno em seu artigo são de importância central para nossa argumentação. 1) Enquanto a música no romantismo “correspondia diretamente ao crescimento em importância da necessidade de expressividade e também em semelhança com a linguagem”, novos compositores preferiam evitar qualquer correlação entre música e linguagem tentando produzir uma música “pura em si mesma” como uma coisa-em-si kantiana. 2) Com o objetivo de se tocar música corretamente o instrumentista ou cantor tem de ser capaz de “falar” a linguagem musical. “Essa linguagem requer que seja imitada, e não decodificada.” 3) Adorno identifica em várias partes de seu artigo a proximidade que existe em música e lógica: a) “A sucessão de sons é relacionada à lógica; existe um certo e um errado.” b) “Para se diferenciar a música de uma simples sucessão de estímulos físicos, nós às vezes dizemos que música tem um sentido ou uma estrutura.” c) Em uma clara e definitiva maneira Adorno associa música e lógica:

Dentro do fenômeno musical, música e linguagem existem em um estado de tensão mútua. A música não é redutível aos sons que a compõe, nem em ser uma música para o subjetivo. Mas tem mesmo assim, ao menos, as seguintes características em comum com o conhecimento: não pode ser completamente resolvida na direção do subjetivismo nem na direção do objetivismo e cada um desses polos [objetivo e subjetivo] é mediado pelo outro (...) de modo que a objetividade na música, como essência de sua lógica, é dos seus elementos intrínsecos que são semelhantes à linguagem, da qual tudo que é de natureza lógica na música é derivado. (ADORNO, 2002a, pp. 117).

Clarificações

- 1) Enquanto a música no período romântico estava interessada em expandir seus meios de expressão e em aumentar sua semelhança com a linguagem, compositores de vanguarda preferiam buscar um tipo de música que era chamada de “música pura” por não depender, ao menos em teoria, de elementos extramusicais para alcançar seu valor estético. Essa ideia é relacionada com um comportamento muito comum em vários compositores ao tentarem se afastar do estilo de Richard Wagner que concentrava seus esforços na tentativa de alcançar um modo de alcançar

mais expressão e objetividade na comunicação de suas visões subjetivas do mundo e de sua arte utilizando como meio sua produção artística. Esse é um momento que foi descrito por Adorno como uma alergia aos elementos linguísticos presentes na música que eram inseparáveis do estilo wagneriano. Em consequência, procedimentos composicionais que apareceram posteriormente como o lento porém constante processo de dissolução do sistema tonal e da melodia — talvez reconhecidamente o elemento mais expressivo da música — em direção a sua total destruição, como por exemplo o aumento da complexidade rítmica — o que trouxe uma sensação de total incognoscibilidade —, e por fim o total abandono do uso de sons de altura definida como no caso das peças para percussão ou nas peças para piano preparado de John Cage.

- 2) Com o objetivo de se tocar música de maneira correta os músicos teriam de ser capazes de falar o idioma da música. Idioma tal que tem como característica a necessidade de ser corretamente imitado e não decodificado. Aqui vemos um ponto importante pois o conceito de imitação, ou mais propriamente, o conceito de mimesis é central dentro da história da filosofia desde Platão. Por um lado o processo de se aprender o fazer musical é de fato um processo imitativo. Músicos aprendem a tocar imitando uns aos outros, mesmo compositores copiam ou imitam os trabalhos de outros compositores com o objetivo de aprender a compor. Porém é importante ressaltar que apesar de Adorno apontar que o ato de se fazer música é imitativo e o ato da comunicação falada seria um ato de decodificação, tanto a linguagem quanto a música mostram aspectos tanto de processos imitativos quanto de processos de decodificação. A criança aprende a falar imitando os sons vocais realizados pelas pessoas que lhes são próximas e relacionando esses sons a objetos específicos, sentimentos e ações. Por outro lado, embora o processo imitativo seja central no aprendizado musical, o fenômeno musical está repleto de códigos, na música ocidental observamos como exemplo a partitura musical, os gestos corporais do executante que são fundamentais para a comunicação de ideias musicais com os ouvintes, ou ainda os gestos do maestro tanto em sua comunicação com os músicos quanto em sua comunicação com a plateia.
- 3) Outro ponto fundamental é o fato de Adorno identificar em várias passagens de seu artigo a intrínseca relação que existe entre música e lógica. Para Kant, a lógica é a “doutrina que estuda a forma dos pensamentos” (KANT, 1996, p. 106). O conceito de forma — mesmo em períodos nos quais essa ideia era menos importante como no período romântico — ocupa um lugar central na música ocidental. A única maneira de se criar uma sensação de estrutura em uma peça musical é seguindo-se regras lógicas as quais providenciam ao ouvinte a possibilidade de compreender as ideias musicais expostas por estas se relacionarem logicamente com uma forma musical e um sistema de organização musical ambos socialmente estabelecidos.

Mesmo Schoenberg seguira os ideais wagnerianos em sua primeira fase composicional. Um exemplo é sua famosa peça *Noite Transfigurada*. Mas em seguida ele rompe drasticamente com o wagnerianismo e volta todos os seus esforços para criar um novo tipo de música baseado em um novo sistema. Aqui ao observarmos a relação entre lógica e música, entre música, material musical e sociedade e entre música e linguagem podemos observar mais claramente as relações que podem ser feitas entre a filosofias de Adorno e Wittgenstein por meio da música Schoenberguiana. Wittgenstein se dedicou ao estudo da lógica da linguagem e aos problemas que uma severa crítica da linguagem imporiam à filosofia. Aqui, então, passamos a analisar pontos relevantes da filosofia de Wittgenstein e suas conec-

⁸No original “Signifying language was actually unable to signify anything.”

xões com o momento histórico no qual ele viveu.

Wittgenstein: a lógica da linguagem e a linguagem da lógica

Enfatizando o que foi dito no final da seção anterior, perto do fim do século XIX as relações entre música e texto e música e significado foram levadas a extremos. O que foi iniciado com os ciclos de canções de Schubert e Schumann teve como resultado os dramas musicais de Wagner e os poemas sinfônicos de Richard Strauss. Por outro lado, enquanto a música tentava significar com cada vez mais clareza e precisão coisas como sentimentos, culturas, lugares e até mesmo pensamentos, as ideias ligadas à crítica da linguagem e novas conquistas no campo da lógica proposicional levaram a conclusões radicais que diziam, por exemplo, “a linguagem é na verdade incapaz de significar coisa alguma.”⁸ Ou, em outras palavras a respeito da pesada crítica da linguagem empreendida por Fritz Mauthner:

A linguagem é um mediador entre os homens quando eles atuam, (...) [mas] assim como um oceano une e ao mesmo tempo separa os continentes, também a linguagem é, simultaneamente uma ponte e uma barreira entre os homens. (...) [Pois] a linguagem não é comum a dois homens, por que dois homens nunca receberam a mesma coisa pelas palavras. Por isso mesmo é que a linguagem é essencialmente metafórica. Como tal é por sua própria natureza ambígua. Ninguém pode estar absolutamente certo de que entende o que o outro está dizendo ou de que é ele próprio entendido. (JANIK e TOULMIN, 1991, p. 142).

Pode-se imaginar como um compositor proveniente da tradição do romantismo musical alemão se sentiria desapontado ao entrar em contato com essas teorias radicais sobre a condição da linguagem. Todos as peças monumentais do final do século XIX, as quais serviram como inspiração para novos compositores, peças como as óperas de Wagner, as sinfonias programáticas de Mahler e os poemas sinfônicos de Richard Strauss, exemplificando uns poucos trabalhos, todos os citados trazem em comum o objetivo de transmitir uma mensagem e/ou comunicar uma ideia. Seria muito frustrante para um compositor entrar em contato com teorias que trariam uma argumentação suficientemente convincente para provar que nem mesmo a linguagem é capaz de significar ou descrever de modo objetivo as coisas e suas relações e interações no mundo. Se mesmo a linguagem era incapaz de significar ou descrever o mundo, o que se poderia pensar sobre a música? Wittgenstein reformulou a maneira como a filosofia lidava com a linguagem e declarou que a respeito de todos os problemas da filosofia em sua relação com a linguagem:

(...) a *verdade* dos pensamentos aqui comunicados parece-me intocável e definitiva. Portanto, é minha opinião que, no essencial, resolvi de vez os problemas. E se não me engano quanto a isso, o valor desse trabalho consiste, em segundo lugar, em mostrar como importa pouco resolver esses problemas. (WITTGENSTEIN, 2001, p. 133, grifo no original).

Wittgenstein acreditava que todos os problemas da filosofia eram um efeito de usos problemáticos da linguagem. A ideia da possibilidade de expressão deveria ser revisada assim como o modo como a linguagem é usada para intermediar nossa relação com o mundo. Wittgenstein promoveu uma limpeza metodológica nos excessos que a filosofia estava cometendo mais especificamente no campo da meta-

física.

Ao considerarmos a música de Wagner observamos que suas óperas tentam ser expressivas de um modo extremo. Isso se verifica em suas orquestrações gigantescas, em suas cenas operística de longuíssima duração e na importância que dava a si mesmo e a seu trabalho como compositor e ensaísta. Mesmo assim, foi e é ainda extremamente admirado e teve seus ideais seguidos até mesmo por Schoenberg em seu primeiro período composicional, como já mencionado.

As transformações que Schoenberg promoveu no campo da música no seu estilo pós-wagneriano, tanto nas composições atuais livres tendo como marco seu quarteto de cordas número 2, escrito em 1909, até o desenvolvimento da técnica dodecafônica se coaduna com a iniciativa que Wittgenstein promoveu no campo da linguagem. Schoenberg removeu os excessos em sua música atingindo um tipo de escrita musical mais concisa, lógica e objetiva.

É um fato bem conhecido entre musicólogos, compositores e músicos interessados na música do século XX, que “a noção schoenberguiana de ‘música e ideia’ é um ponto central revisitado durante toda sua carreira como compositor” (NEFF, 2006, p. 125, tradução nossa). Porém ele nunca foi capaz de formular uma explicação definitiva sobre o que ele realmente queria dizer quando se referia a seu conceito de ‘música e ideia’. Ao tentar explicar seu pensamento ele se utilizava de comparações entre música e linguagem.

Schoenberg repetidas vezes fazia comparações entre uma ideia expressa em palavras e uma ideia expressa em notas musicais. Isso sugere que seu pensamento não é derivado do pensamento musical tradicional ou mesmo da estética musical. É derivado, antes, da filosofia da linguagem. (GOEHR, 1985, p. 65, tradução nossa).

Mesmo sabendo-se que Schoenberg se empenhou em se distanciar da influência exercida pela música wagneriana e da música romântica como um todo, em várias de suas composições do período atonal livre ele fez uso de textos cantados com o objetivo de manter a estrutura formal da peça coesa ou com a intenção de expressar ideias que não poderiam ser expressadas objetivamente unicamente com o uso de recursos musicais.

Conclusões Finais

Wittgenstein se propôs a encontrar uma maneira de alcançar mais objetividade no campo da linguagem. Schoenberg, por sua vez, estava interessado em encontrar uma nova maneira de se fazer música, porém ao seguir esse caminho ele acabou por alcançar um estilo musical muito mais objetivo e conciso sem que deixasse de lado a expressividade e ele também criou meios para controlar de modo muito mais preciso seu uso do material musical. A filosofia de Wittgenstein influenciou profundamente o modo como a sociedade moderna lida com a ciência assim como Schoenberg influenciou profundamente muitos compositores no século XX até ao menos a década de 1950. Esse artigo serve como uma modesta contribuição em uma questão interdisciplinar profundíssima. Se faz como uma primeira pinelada em um quadro complexo sobre o qual não se sabe o aspecto final. Mais detalhes importantes que poderiam abordar a relação que existe entre os pensamentos de Wittgenstein e Schoenberg no campo da ética, mesmo que correlatas com a proposta desse artigo, não poderiam ser devidamente abordados em um único artigo, assim como muitas outras relações provenientes de suas experiências pessoais como

cidadãos da Viena dos Habsburgos.

Finalmente, devemos concluir que a música está profundamente conectada com a sociedade, a cultura e o tempo histórico no qual é produzida. Pode-se compreender mais o fenômeno musical pelo estudo do que aconteceu nos campos da filosofia, das ciências exatas, da história cultural, da sociologia e da crítica da linguagem assim como um estudo aprofundado da música em suas inter-relações formais, harmônicas, orquestrais, melódicas e contrapontísticas pode ser de grande valor para se pensar os processos históricos nos quais essa música foi escrita e suas repercussões na sociedade na qual vivemos.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. *Assays on Music*. Berkeley: University of California Press, 2002a.

_____. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002b

ARCANJO, L. *O ritmo da mistura e o compasso da história: O modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Belo Horizonte: E-papers, 2008.

GOEHR, A. Schoenberg and Kraus: The Idea Behind the Music. *Music Analysis*, London: v. 4, n. 1/2, p. 59 – 71, mar. – jul. 1985.

JANIK, A.; TOULMIN, S. *A Viena de Wittgenstein: A Viena dos Habsburgos antes da I Guerra Mundial e as fascinantes pessoas que a compunham – Sigmund Freud, Gustav Klimt, Adolph Loos, Oskar Kokoschka, Arnold Schoenberg e Ludwig Wittgenstein, um dos mais importantes filósofos do século*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

KANT, I. *Critique of Pure Reason*. Indianapolis: Hackett, 1996.

MARGUTTI-PINTO, P. R. *Iniciação ao Silêncio: Uma análise do Tractatus de Wittgenstein*. São Paulo: Loyola, 1998.

NEFF, S. *Arnold Schoenberg: The Second String Quartet in F-sharp minor, opus 10*. New York: Norton, 2006.

SCHORSKE, C. *Thinking with history: Explorations in the Passage to Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo, EdUSP, 2001.