

Adorno, Beethoven e a Teoria Musical

Um ensaio de Arthur Nestrovski

Publicado na Folha de S. Paulo, sexta-feira, 11 de março de 1988

Adorno formulou a mais abrangente, a mais estimulante e a mais frustrante reflexão sobre a música neste século

O primeiro volume das "Obras Completas" de *Theodor Adorno* (1903-1969) foi publicado em 1970. Desde então, já foram publicados mais dezoito volumes e outros quatro estão prometidos para breve (1). Destes vinte e três livros, *nada menos que onze – praticamente a metade – são dedicados exclusivamente à música*. É uma revelação surpreendente: Theodor Adorno, um dos pensadores mais influentes da modernidade, autor da "Dialética Negativa", do "Jargão da Autenticidade", das "Minima Moralia" e da monumental "Teoria da Estética", entre outras obras seminais, se revela também como um musicólogo prolífico, autor de monografias sobre Mahler, Berg e Wagner, criador de uma primeira "Sociologia da Música", palestrante e crítico da música nova e da antiga, compositor e pianista, e teórico da "Filosofia da Nova Música". É uma revelação surpreendente porque a despeito desta vasta produção e a despeito do impacto inicial de um ensaio como o "Fetichismo na Música", ou de uma coletânea como "Dissonâncias", a obra musical de Adorno permanece à margem dos currículos correntes de teoria musical. A despeito de referências obrigatórias aqui e ali, ou de algum comentário perdido num rodapé de página, a teoria musical de Adorno é tida, de maneira geral, como uma contribuição secundária – secundária no contexto de sua obra como um todo e secundária aos interesses primários da educação musical de hoje. A teoria musical de Adorno permanece alojada no quarto de hóspedes do conservatório, onde é tratada com aquela impaciência discreta de quem não vê a hora do visitante ir embora.



Do ponto de vista da filosofia, o pensamento musical de Adorno é fascinante, mas incompreensível, já que é preciso bem mais do que um conhecimento superficial de história da música e noções básicas de harmonia para compreender do que se trata. Do ponto de vista da teoria musical, a obra de Adorno representa, de uma só vez, a mais abrangente, estimulante e mais frustrante reflexão sobre a música neste século. Ninguém antes dele fora capaz de dissecar com a mesma agudez os mecanismos modernos de produção, reprodução e consumo da música. Ninguém depois dele já demonstrou semelhante vocação analítica, resultado de uma mistura explosiva entre a composição e a dialética. Mas a teoria musical de Adorno, ou melhor, suas várias versões de uma teoria musical convergem todas numa promessa que ele jamais cumpriu: *a elaboração de uma técnica analítica capaz de fazer jus a seu pensamento estético e político*. Isto é, uma técnica de análise que nos permita expor *a economia interna da partitura em suas relações para com a economia externa do capital*. Oscilando entre a filosofia e a música, as análises musicais de Adorno desembocam com frequência num beco sem saída, incapazes de articular mediações entre a dialética social e a da partitura. Este é um problema do qual o próprio Adorno tinha viva consciência, mas para o qual jamais encontrou soluções. É possível se perceber a raiz e a ruína de seu inacabado livro sobre Beethoven, e dos fragmentos e notas para três outros projetos: uma "Teoria da Reprodução Musical", uma crítica das "Correntes Musicais", e uma "Teoria do Rádio". Acossados entre a síntese e a fragmentação, um a um cada volume foi se deixando vencer pelo silêncio.

Musicólogo

Dentre os fragmentos de seu livro sobre Beethoven, conta-se uma descrição relativamente longa do projeto como um todo. Em versão traduzida para o francês, esta descrição foi publicada por Mac Jimenez e Marc de Launay na "Revue d'Esthétique", n. 8, 1985 (volume inteiramente dedicado a Adorno). Três anos antes, a revista inglesa "Music Analysis" (volume 1, n. 2) já publicara uma conferência proferida por Adorno em 1969, gravada, transcrita e traduzida por Max Paddison. O contraponto entre os dois textos, fragmentados e improvisados como são, pode revelar muito das preocupações do Adorno musicólogo, face às objeções de sua cara-metade de filósofo. Uma leitura polifônica desses textos pode demonstrar a extensão do problema, bem como sugerir possibilidades de resposta para o impasse da análise musical. Antes do impasse, contudo, uma dúvida clássica, e a solução da crise de consciência do analista. "*Análise*" é uma palavra fria. Vem do grego (ana-lysis) e significa "quebra" ou "dissolução".¹ A análise é parente da "anatomia" que "*corta em pedaços*". O analista musical, como o anatomista, também se propõe a cortar em pedaços para melhor

¹ [Houaiss] *Análise: Etimologia:* gr. *análisis*, eós 'dissolução; método de resolução (por opos. a síntese)', do v. *analúo* 'desligar, dissolver, soltar, separar, libertar, analisar, examinar'.

compreender o todo. Marcado pelo estigma da faca e do frio, não há analista que não se veja perseguido, mais cedo ou mais tarde, pelo demônio da dúvida, sussurrando verdades e inverdades sobre a futilidade da análise. "A música", diz o diabo, diz o público, e dizem o jornal e os músicos, "a música não se analisa. Não é preciso entender nada de música para se gostar de música. A música fala diretamente ao coração."

Esta forma comum de resistência à teoria reproduz uma das modalidades mais antigas de conservadorismo. Analfabetos de dó a dó anunciam, rancorosos, que os bárbaros chegaram para destruir e salgar o jardim da audição original. De certa maneira, têm razão: a ilusão de uma escuta inocente, de uma escuta imediata e divina, desaparece tão logo se percebe as leis de construção do objeto musical, que vem de oficina humana (demasiado humana). A análise nos conduz de volta à arte, em sua primeira acepção: *a técnica, a habilidade de combinar, construir*. Ars (arte), como ordo (ordem), ratio (razão) e res (objeto; realidade), vem da raiz indo-européia "ar-", que significa *conectar*, ou *combinar*, e uma vez face à face com esta arte – isto é, uma vez que se analisa os menores elementos de uma obra e o princípio de suas conexões – uma vez dissolvida a totalidade do objeto, já se está praticamente à beira de uma desmistificação da obra musical. É neste sentido que se deve compreender o comentário de Adorno sobre a relação entre a obra e sua análise: "A análise é uma dessas formas, como a tradução ou crítica, que permite à própria obra se desenvolver. A obra musical necessita da análise, para que possa revelar seu conteúdo de verdade" (MA, 176) (2). A obra de arte, para Adorno, é uma forma particular do conhecimento. Como tal, obedece às leis de formação de qualquer outro aparato ideológico. A análise musical, segundo Adorno, deve partir do objeto (compreendido como forma de produção) para chegar ao objeto (compreendido como o resultado de um "campo de forças" que se estende da poética à política). A análise perseguida por Adorno é uma filosofia do sujeito, mas calcada na exposição de uma falsa consciência do objeto. A análise, para Adorno, só faz sentido quando integrada a um projeto mais ambicioso e mais amplo: *a crítica da ideologia espontânea da vida cotidiana*.

Tapeçaria

A escolha de Beethoven como tema de um ensaio analítico está diretamente ligada a este projeto. Por um lado, Beethoven representa hoje a própria imagem do compositor, em sua versão mais sentimental e trivializada. Não se trata apenas da adoração e das fábulas que envolvem a memória do Grande Surdo. Suas obras mesmo se estabeleceram como símbolo de tudo que a música dita (e maldita) clássica representa: profundidade, intangibilidade, humanidade. Mar de lágrimas. Afogar-se acima das estrelas. Beethoven é a figura chave que se deve estudar para a dessecação das estratégias individuais e institucionais da recepção musical. Por outro lado – *o de dentro, o da produção musical* – a música de Beethoven oferece ao analista uma tapeçaria de temas, motivos e inter-relações harmônicas que bem representa o que de mais complexo já foi produzido com sons, silêncio e pentagrama. E a música de Beethoven representa ainda, para Adorno, a reunião de duas outras qualidades essenciais: *o profissionalismo e a inteligibilidade*. A consciência profissional de Beethoven transparece a cada colcheia, cada compasso, cada frase. Figuras de linguagem se multiplicam a olhos vistos na partitura totalmente livre de ingenuidade. A imagem do surdo no bosque, psicografado a "Sinfonia Pastoral", não se sustenta por mais de duas linhas de análise. Mas este profissionalismo de Beethoven não é outra coisa senão o resultado da proximidade entre a *análise e a composição*: "uma espécie de convergência entre o processo analítico e o processo composicional" (MA, 176). A análise da música de Beethoven servirá, portanto, para reafirmar a primeira lei da psicodinâmica da composição: *as distâncias entre o diletaute e o compositor é diretamente proporcional à razão de suas capacidades analíticas*. Vale dizer: *a qualidade da composição cresce e decresce de acordo com a consciência crítica do compositor*. Neste ponto é preciso fazer uma ressalva. Theodor Adorno foi aluno



Retrato de Alban Berg
por A. Schoenberg

de **Alban Berg** (1885 – 1935), que foi aluno de **Arnold Schoenberg** (1871 – 1951). Este fato, por si só, já explica muitas coisas. Explica, por exemplo, de onde vem o sólido conhecimento musical de Adorno. Dois volumes de composições do jovem Adorno, publicados em 1970, incluem um quarteto de cordas, três peças para orquestra e vários ciclos de canções para voz e piano. Não são obras-primas, mas não são piores que as composições juvenis de outros talentosos alunos de Berg ou de Schoenberg. Como Ernst Krenek ou Roberto Gerhard, também Adorno aprendeu com Berg o significado do artesanato na composição – *aprendeu análise* – e aprendeu a fundamental lição de estética do mestre Schoenberg: "*o verdadeiro propósito da construção musical não é beleza, mas sim a inteligibilidade*". É uma posição furiosamente "germânica", que tem sua justificativa teórica na "*Crítica do Juízo*" de **Kant**. É uma posição difícil, discutível, parcial e comprometedora. Uma vez livres da beleza, Adorno e Schoenberg se vêem conduzidos à idéia da música como teoria, à composição como estabelecimento de um "*campo de forças*", à obra musical como "*problema*" (MA, 181). Uma vez livres da beleza, livres de um ornamento de um belo que são suas marcas de batismo, Adorno e Schoenberg se vêem comprometidos com uma tradição musical específica, que tem sua origem justamente em Beethoven. Desenvolvem daí uma lucidez e uma cegueira complementares e opostas.

Cada texto de Adorno carrega consigo um outro texto, seu outro texto, ausente e presente nas entrelinhas. É o elogio do belo, que nem Adorno nem Schoenberg jamais puderam contemplar. A beleza, para Schoenberg, *é sinônimo de complacência*. A beleza, para Adorno, *é mentira, é manipulação*.

A música de Beethoven, cuja superfície nunca é "bela", nunca é "boa de se ouvir", oferece a Schoenberg uma lição monumental sobre o significado da composição como construção e sacrifício, e oferece a Adorno nada mais nada menos do que uma filosofia.



Arnold Schoenberg
1871 – 1951

Combinatória

Percebe-se agora a *importância da análise* para a filosofia musical de Adorno. Se a música, a música de Beethoven, mas não só a dele (cf. as monografias sobre Mahler, Berg e Wagner, e os ensaios sobre Bach, Schoenberg e Webern, entre outros) constitui propriamente *uma reflexão filosófica, então o que é preciso é se ganhar acesso às suas formas de leitura. E o que é a leitura senão uma "arte", Ars, uma técnica de combinações? Leitura, como inteligência, lógica, léxico ou lei, vem de uma raiz indo-européia "leg-" que significa selecionar ou combinar. A escuta analítica, para Adorno, será aquela escuta capaz de identificar os elementos selecionados pelo compositor e organizados pelo engenho do artista – será aquela escuta que reproduz ela mesma a constituição da obra, se afirmando como uma "arte da leitura". A escuta analítica será aquela escuta que recupera a arte da arte, numa época em que a arte já desapareceu, consumida pela voracidade de um público sentimental. A escuta analítica será aquela que persegue o objeto, o encara sem medo, e se arrisca à difícil fortuna do pensamento.*

Trabalho

Da obra musical tida como objeto, "*ordem e conexão das coisas*", a análise desvela a obra como trabalho, produção de uma "*ordem e conexão das idéias das coisas*". A análise servirá, por tanto, para desfazer a falsa separação entre o conhecimento e o objeto do conhecimento. *Através da análise, a música nos deixa ouvir o conhecimento como a própria produção do objeto do conhecimento.*



Hugo Riemann
1849 – 1919

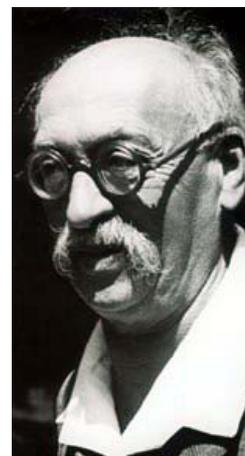
Em sua palestra de 1969, Adorno passa em revista algumas das formas correntes de análise musical, dos "*guias temáticos*" a *análise motivica* "a la" **Riemann**² e à *análise schenkeriana*. Dessa resenha não sobra pedra sobre pedra, mas muito se aprende sobre o que está à espera do analista. Os "guias de viagem" temáticos, à maneira das contracapas de disco ou dos programas de concerto são dispensados com uma só palavra: **reificação**.³ Sua única virtude foi ter conduzido analistas como **Riemann** ou **Réti** a um estudo dos menores elementos isolados da composição. Mas as análises de veia motivica sofrem, por sua parte, de outro problema agudo. Ocupados com a montagem de seus quebra-cabeças, os analistas *desprezam o tempo e o movimento em favor de um esquema de papel*. É um problema antigo, um drama de duas cabeças: "todo o vir-a-ser da música é, fato, ilusório, posto que a música, enquanto texto, é verdadeiramente fixa e não 'vem-a-ser' coisa alguma..." (MA 179). O analista que se concentra exclusivamente na relação formal entre motivos musicais se professa científico praticante, pousando a mão esquerda sobre a partitura.

² [Grove, ed. Cons.] Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849 – 1919). Escritor, teórico da música, professor e compositor alemão. Um dos eruditos mais originais e criativos de sua época, estabeleceu sistematicamente uma teoria de contraponto, fraseado e harmonia funcional, na monumental *Grosse Kompositionslehre* (três volumes, 1902-13) e iniciou a análise da música baseada em princípios de gênero e estilo histórico, isso levou-o a descobrir compositores e fontes esquecidas, cuja música ele transcreveu, editou e analisou, incluindo manuscritos bizantinos do século X ao XV, John Dunstable, os sinfonistas de Mannheim e Johann Schobert. Sua contribuição reflete-se nos cerca de 60 livros (ver bibliografia no Analysis, Bent), entre eles o famoso *Musik-Lexicon* (1882,8/1916), 70 composições e mais de 200 outras publicações que produziu. [Nt _Udesc2006].

³ [Houaiss] *Reificação* (coisificação): segundo Georg Lukács (1885-1971), alargando e enriquecendo um conceito de Karl Marx (1818-1883), processo histórico inerente às sociedades capitalistas, caracterizado por uma transformação experimentada pela atividade produtiva, pelas relações sociais e pela própria subjetividade humana, sujeitadas e identificadas cada vez mais ao caráter inanimado, quantitativo e automático dos objetos ou mercadorias circulantes no mercado. (Obs.: cf. alienação). Derivação: por extensão de sentido. Qualquer processo em que uma realidade social ou subjetiva de natureza dinâmica e criativa passa a apresentar determinadas características - fixidez, automatismo, passividade – de um objeto inorgânico, perdendo sua autonomia e autoconsciência.

Mas ignorar a partitura em favor dos sons não é menos absurdo que abdicar dos sons em favor do texto escrito. "A música só ganha coerência quando é percebida como um vir-a-ser. Eis aí o paradoxo da análise: por um lado, a análise é limitada pelo que é fixo e está ao alcance da mão; por outro, deve traduzir o que aprendeu em termos de movimento, um movimento coagulado pelo texto musical" (MA, 179).

Heinrich Schenker se sai um pouco melhor neste confronto. A análise schenkeriana se propõe a demonstrar *o princípio de unidade da música tonal*. De acordo com Schenker, ao nível mais profundo de toda obra tonal se distingue uma linha básica, que desce do terceiro grau à tônica da escala. Esta linha, combinada com a linha fundamental do baixo (1-5-1) constitui o "*Ursatz*": a base contapuntística de toda linguagem tonal. Partindo do "*Ursatz*", é possível conceber a composição – que, para Schenker, é sempre sinônimo de composição tonal – como um processo gradual de ornamentação desta cadência. A análise percorreria o caminho inverso, destacando os ornamentos da superfície, penetrando os níveis médios, mais sóbrios, e descobrindo finalmente o "*Ursatz*", a estrutura arquetípica da obra, uma espécie de Id^4 da tonalidade. Desta idéia derivam dois corolários. Se o "*Ursatz*" é realmente, como quer Schenker, a base de toda música tonal, então será necessário pensar cada nota de uma obra em relação a esta cadência-mãe. E o que isto significa é que a idéia de dissonância deve se projetar do momento individual ao nível da obra como um todo. É esta a grande descoberta de Schenker. Uma vez apreendida sua noção de dissonância, a análise schenkeriana nos leva inevitavelmente a uma escuta estrutural.



Heinrich Schenker
1868 - 1935

Ilustração: Gráfico de análise Shenkeriana

Para Adorno, como para Schenker, a composição é um processo sistemático e passível de representação. Não é por acaso que tanto Adorno quanto Schenker consideram Beethoven – *o mais sistemático de todos os compositores* – como o maior de todos os compositores. Todavia, ao contrário de Schenker, que postula o "*Ursatz*" e transforma a análise num método redutor, Adorno vê na redução um dos maiores perigos para o analista. "Ao reduzir a música a suas estruturas mais fundamentais, Schenker interpreta como casual e fortuito precisamente o que, em certo sentido, é a própria essência da música" (MA, 174). Isto é: Schenker parte da superfície, chega ao fundo e fica por lá. Descobre o que é comum a toda obra tonal; ignora o que faz de cada obra uma outra obra, de cada compositor um outro compositor. De um ponto de vista schenkeriano, as diferenças entre, digamos, Haydn e Mozart, são menos importantes do que sua semelhança primal no "*Ursatz*". Mas as diferenças entre Haydn e Mozart são justamente o que fazem de Haydn Haydn e de Mozart Mozart. O método analítico de Schenker nos permite avaliar o que Schenker mesmo desprezou. É preciso partir da superfície, descer até o fundo – e retornar. *Do explícito ao implícito e de volta ao explícito: uma teoria materialista da tonalidade deve percorrer cada caminho e cada idéia em pelo menos duas direções simultaneamente.*

Discurso

Os fragmentos de Adorno sugerem o teor de até, em certos casos, a substância de suas análises da música de Beethoven. São três as questões analíticas por ele abordadas: (1) *identificação e crítica, a um nível técnico, dos elementos e normas*

⁴ [Houaiss] *Id* (psicanálise): sistema básico da personalidade, que possui um conteúdo inconsciente, por um lado hereditário e inato e, por outro, recalado e adquirido, de acordo com a segunda teoria freudiana do aparelho psíquico.

de cada obra estudada; (2) formulação do "problema" da música de Beethoven; e (3) criação de um discurso analítico apropriado.

As três questões são interdependentes, de modo que não se pode definir uma seqüência de operações conduzindo de uma a outra. Como falar do problema da música de Beethoven se ainda não foi analisada? Mas como é possível analisá-la sem formular previamente um princípio de análise? Uma vez que se percebe o conhecimento como forma de produção (e não de descoberta), como é possível confiar numa análise técnica, "objetiva" e "neutra"?

"Objetiva" é a lente do fotógrafo, que só fotografa o que quer ver. "Neutra" é a rede bancária da Suíça, que administra (igualmente) riquezas de vida ou de morte (desigualmente). E como fazer e falar da análise sem palavras – palavras que só podem vir da própria análise? É o que se chama de "*círculo hermenêutico*". A obra de Adorno como um todo oferece mais de uma resposta a este problema. Seus fragmentos de uma filosofia da análise sugerem um modo musical de se chegar à quadratura do círculo.

Fragmentos

Se, para Adorno, é possível *falar de análise, fazer análise e teorizar a análise, é justamente porque a fala, a fábrica e a teoria coincidem na análise*. Não há um ponto de partida, como não há um ponto de chegada – se parte e se chega de todo e qualquer ponto, e ao mesmo tempo. Não há um ponto de partida porque não há uma tabula rasa da pesquisa. Como não há objeto sem o objeto do conhecimento. A ilusão de causa e efeito que move o círculo hermenêutico se confunde com a causa e o efeito deste movimento que nos precipita da esquerda para a direita, linha após linha e de cima abaixo até o fim. Da esquerda para a direita, *o pensamento que foge da simultaneidade, o pensamento que rejeita a contradição é a imagem intelectual do que Adorno chamava, com desprezo, de "mundo administrado"*, um mundo que esse mesmo pensamento administrou.

A dialética musical de Adorno, pelo contrário, é uma aplicação do pensamento formalizado na "Teoria da Estética". É um pensamento que faz da ruína, do fragmento, seu princípio de articulação. O fragmento, como os casos de obra do analista, só pode ser interpretado com a visão do todo presente. Mas este é um todo que não equivale a uma simples soma das partes, posto que cada parte contém o todo além de si. Face à ilusão de totalidade, face à totalidade que só se conquista à força de redução, o pensamento de Adorno se multiplica em cacos de idéia, pedaços de prismas refletindo e difratando um obscuro objeto musical.

Auto-reflexiva quase ao nível do exagero, a música de Beethoven bem se presta ao projeto de análise imaginado por Adorno. A música de Beethoven é a música do artifício. Sua marca social é a espontaneidade, mas essa é uma espontaneidade composta, construída. Em termos talvez mais próximos de Adorno, é uma "*espontaneidade negativa*". O artifício em Beethoven é sinal de uma arte consciente de si, e "*uma arte consciente de si é uma arte que se analisou*" (MA, 176). A análise de Adorno visa à recuperação desta análise que se confunde com a composição.

E esta análise composta, esta arte da combinação, reflete e difrata o "problema" que lhe deu origem e que se origina novamente com ela: a tonalidade. "*Compreender Beethoven é compreender a tonalidade*" (B). A tonalidade é o "*princípio regulador das relações*", é o problema capital da música de Beethoven, e é o problema do capital: "*a tonalidade situa-se nos próprios fundamentos da sociedade burguesa*" (B). A análise de Adorno busca justamente o entendimento do "problema" da composição como um problema que é tanto imanente à música quanto diretamente ligado às formas de produção e do trabalho.

A análise de Adorno busca refletir a tonalidade como forma de composição e como forma de pensamento, e busca refletir a tonalidade como pensamento e composição da forma, onde "*a forma representa a relação entre a obra de arte e a sociedade*" (Teoria da Estética", 12. 18). A forma, a constituição de cada momento individual da obra, é o próprio domínio do trabalho do artista, o "entusiasmo", "*enthusiasmos*", inspiração como produção, "en-theos", deus de dentro, o artífice, a cultura: nas palavras de Beethoven, "*o fogo que consome o fogo, consome a natureza*" (B). Uma vez compreendida a forma, isto é, a relação entre o trabalho e a obra – uma relação que pertence ela mesma à estrutura social do trabalho – a análise está próxima da revelação de um "excesso" da arte, um "conteúdo de verdade" que só mesmo a análise é capaz de reconstituir (MA 177).

Para tanto, contudo, seria preciso encontrar formas de mediação. Os desconfortáveis saltos, que se pode ler em alguns dos fragmentos, entre a filosofia e a música, ou pior, entre epifanias "poéticas" e detalhes da composição, são a marca mais clara da ausência de mediações. Mas para construir uma análise mediata, para construir uma "teoria material da música" (MA 185), seria preciso mais tempo e mais tempo de escrita, seria preciso chegar ao livro, seriam precisos mais anos, que a morte levou.

É assim que a filosofia analítica de Adorno aparece e desaparece aos nossos olhos. Entre fragmentos pessoais de trabalho e uma palestra improvisada, mal se pode distinguir a anatomia precária desta análise. Mas aqui e ali brilha a "leve luz, como um pequeno lume", ausente e presente como uma promessa e uma dívida – e um pouco como este ensaio. Uma prática analítica a partir da visão de Adorno corresponderia a uma politização da análise. Vinte anos mais tarde – com os erros de Adorno e de outros às nossas costas – é possível, agora, retornar aos fragmentos, e fazer o balanço das contas que vamos saldar.

Notas

- (1) "Gesammelte Schriften", Suhrkamp, 1970.
- (2) As referências no texto estão abreviadas: MA corresponde a "Musical Analysis", volume 1, n. 2, 1982; B corresponde à tradução da tradução francesa de fragmentos de um texto original de Adorno, descrevendo seu projetado livro sobre Beethoven. A tradução francesa foi publicada na "Revue d'Esthétique", n. 8, 1985.
- (3) "Kompositionen", 1980.
- (4) Capítulo 6 de "Fundamentals of Musical Composition", Faber & Faber, 1967.

Fragmentos sobre Beethoven por Theodor Adorno

(...) Como dar vida à forma – problema agudo ao se tratar das últimas obras de Beethoven – e... como dar forma ao que é vivo, reduzi-lo a seu conceito.

(...) O entendimento da obra de Beethoven depende da maneira como se interpreta a dialética do elemento mítico... a reunião do que é humano com o que vem do mundo dos mortos, dos deuses e demônios... Num universo de predestinação e de domínio, só é humano no homem o demônio.

(...) Encerrar o livro invocando a doutrina mística judaica dos "anjos da relva", destinados a desaparecer num rio de fogo. O caráter da música – nascida como forma de louvação divina, mesmo e justamente quando se opõe ao mundo – é semelhante ao caráter desses anjos efêmeros. (E é a efemeridade que a transforma em louvação – isto é, numa destruição permanente da natureza). Beethoven faz desta imagem a própria consciência que a música tem de si mesma. A verdade de Beethoven reside na aniquilação de todo detalhe. Com Beethoven, a composição se transforma de modo a revelar o caráter efêmero da música. Segundo suas próprias palavras, o fogo que deve acender a música no coração do homem - o entusiasmo - é "o fogo que consome o fogo, consome a natureza".
