

Breves considerações sobre o diagnóstico adorniano a respeito do envelhecimento da Nova Música

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Igor Baggio

FFLCH – USP - igor_baggio@hotmail.com

Resumo: Esta comunicação visa apresentar de forma sucinta o sentido da crítica histórico-filosófica efetuada por Adorno ao serialismo integral de inícios da década de 50, a partir de considerações a respeito do texto *O envelhecimento da Nova Música*, publicado no volume *Dissonâncias* pela primeira vez em 1956. O principal objetivo do texto é sublinhar a diferença entre o conceito adorniano de material musical frente ao conceito de material musical pressuposto pelos principais compositores associados com a emergência do serialismo integral.

Palavras-chave: Filosofia da Música. Estética Musical. Nova Música. Serialismo integral.

Brief Considerations about Adorno's Diagnosis Concerning the Aging of the New Music

Abstract: This paper presents in a succinct manner the general meaning of the historical-philosophical critique developed by Adorno in respect of the integral serialism from the early fifties. This is performed through some considerations about *The Aging of the New Music*, published in its actual format for the first time in *Dissonances* in 1956. The primary goal of the essay is to underline the difference between Adorno's concept of musical material and that of the chief composers associated with the emergency of serialism in central Europe.

Keywords: Philosophy of Music. Aesthetics of Music. New Music. Serialism.

Na arte, os progressos no domínio dos materiais não se identificam imediatamente, de modo algum, com o progresso da arte mesma.

Adorno, Progresso.

A noção de “envelhecimento da Nova Música” é uma das mais polêmicas que podemos encontrar nos escritos musicais de Adorno. Em 1954 o filósofo proferiu uma palestra com esse título em um festival de música contemporânea em Stuttgart. Mais tarde, nesse mesmo ano, a palestra seria transmitida pela Süddeutscher Rundfunk e posteriormente, em 1955, publicada no periódico *Der Monat*, antes de ser expandida e publicada, finalmente, na versão em que conhecemos hoje, no volume *Dissonâncias: a música no mundo administrado* em 1956 (IDDON, 2013: 110). O caráter polêmico desse texto provém, antes de tudo, do fato de que se tratava de uma crítica enfática ao ideário geral e aos primeiros

resultados musicais decorrentes das diferentes poéticas do serialismo integral no momento mesmo em que estas vinham desenvolvendo-se e ganhando força no pós-guerra.

O contato de Adorno com a produção musical da nova geração de compositores do pós-guerra havia tido início em 1951 nos Cursos de Verão para a Nova Música em Darmstadt. Naquele ano, Adorno fora convidado a substituir Schoenberg, que estava muito doente e viria a falecer ainda naquele ano, na classe do seminário de composição. Nessa ocasião é que se passa o famoso encontro entre Adorno e o compositor belga Karel Goeyvaerts e Stockhausen, quando estes executam o segundo movimento da *Sonata para dois pianos* de Goeyvaerts na classe de Adorno e o filósofo-compositor, perplexo com o caráter totalmente fragmentário e estático da textura da obra pergunta sobre a localização do antecedente e do consequente na composição. Juntamente com *Structures Ia* de Boulez, com a *Sonata para dois pianos* de Michel Fano e *Kreuzspiel* de Stockhausen, hoje a *Sonata para dois pianos* de Goeyvaerts é considerada como um dos primeiros exemplos do serialismo integral europeu e como exemplo paradigmático da chamada música pontilhista que surgira na esteira do estudo de Messiaen *Mode de valeurs e d'intensité* em 1949 no mesmo festival de Darmstadt.

Costuma-se apontar o episódio de Adorno com Goeyvaerts e Stockhausen em 51 como o que teria motivado Adorno a lançar sua crítica, três anos depois, ao serialismo integral em *O envelhecimento da Nova Música*. Em 1958, essa era a opinião de Heinz-Klaus Metzger, em sua réplica ao texto de Adorno publicada no quarto volume do periódico *Die Reihe*, réplica que era seguida por uma maliciosa acusação de reacionarismo em relação à posição de Adorno por parte de Herbert Eimert. Para Metzger (1958: 70-74), ao referir-se à nova geração de compositores, que no texto de Adorno aparecem encabeçados por Boulez, o filósofo estaria cometendo uma injustiça ao se referir à produção global da época reduzindo-a, na verdade, às experiências com o estilo pontilhista. Metzger afirma que desde aquela ocasião, a música serial havia evoluído muito e que se Adorno tivesse conhecimento das principais obras que foram compostas no intervalo entre 51 e 54, quando da primeira versão de seu texto, ele provavelmente seria obrigado a rever sua posição.

Recentemente, em seu estudo sobre a primeira década dos Cursos de Verão de Darmstadt, Iddon (2013: 129 e ss.) mostra que as críticas de Metzger nem sempre chegaram a tocar verdadeiramente o centro do argumento de Adorno, e mesmo suas cobranças em relação ao desconhecimento do repertório e de conceitos específicos que viriam a responder ao ponto crucial a respeito da forma e do tempo musical no texto de Adorno, como o conceito

stockhauseiano de ‘grupo’, não poderiam ser conhecidos por Adorno em 1954, já que ainda não haviam vindo a público quando da palestra de Adorno.

Na verdade hoje, quando comparada ao texto de Adorno, a crítica de Metzger empalidece. Tendo em vista a perspectiva que ganhamos em relação às posições mais amplas de Adorno sobre a música e a sociedade de sua época, o que em 54 pode ter parecido um ataque “vindo de fora” e um tanto quanto desinformado em termos técnicos a mais nova música que vinha emergindo no pós-guerra, nos aparece muito mais integrado organicamente com o restante do pensamento adorniano. Com isso, o que salta à vista é o real foco da crítica de Adorno, isto é, aquilo que o filósofo apontará como a perda de relação, de “tensão”, na música serial pontilhista entre o sujeito musical e a realidade sócio-histórica, perda esta proveniente da falta de mediação pelo material estético, que, na visão de Adorno, deixava mais uma vez de ser entendido como uma espécie de linguagem elaborada ao longo da história e passava a dar lugar à busca por uma matéria sonora totalmente desprovida de subjetividade que serviria então como fundamento seguro para a composição musical. O que fica patente, a despeito das pretensas insuficiências músico analíticas do filósofo e dos tantos detalhes historiográficos que se costumam sempre perceber faltando em sua crítica é que, desde o início, o filósofo e os jovens compositores não compartilhavam um conceito comum de material musical.

Alguns comentadores salientaram a influência imediata que *Filosofia da Nova Música* tivera após seu lançamento em 1949. Em alguns relatos posteriores sobre esse período, como o de Grant (2001: 41-42), o conceito de progresso desdobrado por Adorno no capítulo de *Filosofia* dedicado à música de Schoenberg é tomado como tendo contribuído de alguma maneira para a recuperação e para a revalorização da técnica dodecafônica pelos compositores da nova geração. Fato no mínimo curioso, já que a crítica à técnica dodecafônica e ao fetichismo da série que marcam a culminância do argumento adorniano nesse capítulo já aponta na direção de sua crítica posterior ao serialismo, como este passou a ser concebido pelos diferentes jovens compositores no início da década de 50. A partir dessa contradição, que foi anotada por Marcus Zagorsky, podemos começar a entender melhor o que realmente estava em jogo em *O envelhecimento da Nova Música*. Segundo o autor:

Ainda que a desconfiança em relação às formas tradicionais [da parte dos compositores do pós-guerra] seja parcialmente consistente com a crítica de Adorno à inapropriação histórica e com os aspectos ideológicos de qualquer forma fechada, o engajamento do pós-guerra com o conceito de material é muito menos consistente com o conceito adorniano. *Philosophie der neuen Musik*, onde o caráter histórico do material é um tema central, certamente foi um fator que engatilhou a disseminação

do engajamento teórico com o material nos anos 50 e posteriormente. Mas os conceitos absolutos, positivistas e profundamente des-historicizados de material que sucederam Adorno são o exato oposto de seu conceito (...). ... ainda que os compositores extraíssem as palavras “progresso” e “material” dos escritos de Adorno, estas eram equacionados com a busca por uma *materia prima* como que ainda intocada pela história (ZAGORSKY, 2005: 683-84).

De fato, esse é o ponto fundamental que devemos ter em vista para entendermos as diferenças de Adorno para com a música e os pontos mais importantes do ideário dessa que podemos chamar, com Flo Menezes (1999: 72), de a primeira fase de desenvolvimento do serialismo integral, fase marcada pela chamada música pontual ou pontilhista e pelos primórdios da música eletrônica e que se estende, aproximadamente, entre 1949 e 1953. Antes de efetuar qualquer juízo técnico e estético sobre o estilo pontilhista, o que Adorno aponta como o principal sintoma de um envelhecimento da Nova Música em meados da década de 50 em relação ao período que antecedeu a Segunda Guerra é a perda de contato entre a orientação estético-composicional e a realidade sócio-histórica por intermédio do material musical.

Ao contrário da época do modernismo heróico de antes da guerra, que no entender de Adorno recebia seu conceito de seu impulso contrário ao espírito dominante, Adorno percebe na música do pós-guerra um afrouxamento da tensão crítica com a realidade. Ao que Adorno se refere com isso podemos começar a entender tendo em vista o otimismo com que os compositores pareciam encarar o futuro após o fim da guerra, nesse momento que, como Grant (2001: 11-22) mostrou de maneira muito clara, fazer tabula rasa do passado parecia ser uma atitude natural frente à destruição das cidades européias. Em dois dos mais importantes textos teóricos dessa época preocupados em fazer um balanço da situação composicional, tanto Boulez quanto Stockhausen concordavam nesse ponto. Em 1952, Boulez (2008: 137) inicia seu *Éventuellement...* invectivando contra o pessimismo e com aquilo que via como o decadentismo da Nova Música de antes da guerra com a seguinte provocação: “Soaria como uma infável brincadeira a afirmativa de que nenhuma época musical foi tão digna de ser vivida e com tanta exaltação?”. Um ano depois, em *Da situação do métier: composição do som*, Stockhausen (1999: 62) ecoaria, a sua maneira, essa posição ao afirmar que “raramente uma geração de compositores teve tantas chances, principalmente num momento tão feliz como o atual: as “cidades estão planejadas do zero”, e pode-se iniciar do princípio sem considerar ruínas e resíduos de “mau-gosto””.

Desnecessário dizer que, enquanto visão de mundo, essa percepção deveria ter parecido o cúmulo da miopia histórica e do cinismo para Adorno, que, pelo contrário, inicia seu ensaio sobre o envelhecimento caracterizando a época atual como “alarmante” (*beängstigend*). Mas não era apenas na qualidade de uma visão de mundo que essa percepção era questionada por Adorno como sintoma de caducidade precoce da nova geração. A percepção de que no início da década de 50 se estaria diante de uma época feliz para a criação artística, onde todas as possibilidades do mundo se abririam a partir da negação total do passado era algo que se tornava legível para o filósofo como um problema imanente à música, um problema que se manifestava na qualidade de um problema musical formal propriamente dito.

Por um lado, a perda de tensão crítica com o exterior extra-estético, justamente um exterior totalmente dominado pela racionalidade técnica no entender de Adorno, e, por outro, com os conteúdos subjetivos depositados no material musical histórico aparece como índices de uma regressão composicional em *O envelhecimento da Nova Música*. Adorno dirige sua atenção para os dois aspectos mais óbvios que poderiam ser vistos como comuns ao conjunto da produção serialista à época da música pontilhista: (a) o modo sistemático com que as operações seriais eram concebidas como meio de se obter a redução de todos os parâmetros sonoros a um mesmo denominador comum, e a maneira virtualmente automática, quase como uma operação matemática de distribuição de grandezas fixas sobre um plano como essas operações eram aplicadas; (b) a falta de intervenção subjetiva nesse material de base visando à expressão de relações entre os diferentes momentos da composição e a consecução da forma estética. Os dois pontos juntos remetem, para Adorno, a um mesmo desejo, amplamente presente quase como foco programático não apenas em qualquer dos textos de Boulez da época que tratavam da situação contemporânea da composição, como em textos de outros autores, como naquele de Stockhausen citado acima: o desejo de extirpar qualquer rastro de expressão subjetiva da música ainda dependente de uma gramática tonal.

Em relação ao passado mais recente da música, o que era percebido como suporte para a expressão musical na música da Segunda Escola de Viena por parte da nova geração de serialistas era principalmente tudo aquilo que vinha das outras dimensões do material musical que não a estruturação das alturas, que já haviam sido submetidas ao princípio serial com a técnica dodecafônica. Portanto, a rítmica, as dinâmicas, os timbres, a fraseologia, as texturas e as formas da música de Schoenberg e Berg, principalmente, eram encarados, em termos gerais, como inautenticamente expressivas, pois ainda ligadas ao universo musical da

tonalidade e, principalmente, à concepção expressiva da música romântica. Antes de qualquer coisa, o programa serial de inícios da década de 50 baseava-se na pressuposição de que a música contemporânea só poderia se impor como uma música nova, à altura dos novos tempos, a partir da negação total de qualquer vínculo com a história pregressa por meio da planificação e do controle serial de todos esses outros âmbitos do material. Desse tipo de postura resultariam as afirmações de Boulez (2008: 151): “Uma concepção da composição nasce, e ela nem sente a necessidade de relembrar as arquiteturas clássicas, nem mesmo para destruí-las. Pensamos em nos dirigir, sem mais constrangimento, para um modo muito real de ser cuja autonomia não terá mais nada a renegar”. Já no texto acima citado, Stockhausen (1999: 62), partindo de uma reflexão que em sua orientação geral em relação ao passado está muito próxima da do compositor francês, afirmaria o seguinte:

(...) quando um compositor deve se sentir livre e dar espaço à sua inspiração, sem correr o risco de se submeter a sujeiras estilísticas e contradições sistemáticas, deve ser julgado por cada um e somente para si próprio, não se podendo fazer aqui generalizações. O falecimento do Romantismo alemão permanece ainda muito próximo de nós para que possamos nos defrontar com essa questão de modo mais sério e crítico possível.

Ora, antes de qualquer coisa era a essa postura geral em relação à história o que motivou a crítica em *O envelhecimento da Nova Música*. Apesar de Adorno constatar a incongruência estilística na sobrevivência de elementos que remetiam ao material tonal no interior das obras dodecafônicas de Schoenberg e Berg, isso nunca justificou para o filósofo um conceito de progresso predicado no desejo de eliminação de toda contradição musical. Pelo contrário, em *O envelhecimento* essa mesma incongruência é avaliada, no que diz respeito à relação entre o sujeito e o material na situação contemporânea, como uma verdadeira antinomia, antinomia da qual justamente os compositores da Segunda Escola de Viena eram capazes de extrair o sentido maior e o potencial crítico de suas obras. Da negação determinada do passado surgia a nova qualidade então. No entender do autor, os compositores seriais, por mais que pudessem insistir no contrário, estariam encarando os procedimentos abstratos de serialização como meios composicionais propriamente ditos, como algo mais do que um dispositivo de trabalho pré-composicional, não sendo capazes, por outro lado, de apresentarem novas categorias de articulação de sentido musical em troca das antigas. Para Adorno, as operações seriais estendidas à totalidade do material não substituíam as tradicionais categorias de articulação de sentido musical, como “configuração temática,

exposição, transição, continuação, campos de tensão e resolução” simplesmente por que estas e aquelas não se encontravam no mesmo plano construtivo (ADORNO, 1986: 149-50).

Com a abdicação da dimensão linguístico-retórica e temporal da música, que ao longo do período da prática comum estivera indissociavelmente ligada ao trabalho motivico-temático e sua lógica temporal associada ao efeito da tonalidade, em função da pura estrutura determinada matematicamente e espacialmente, o vazio construtivo passa a girar em falso, decretando, por consequência, o fim da experiência e da expressão musical como estas vinham sendo pensadas ao longo da modernidade musical, isto é, como resultado do relacionamento dialético entre o sujeito e o material. A pura estrutura subjetiva se confunde com o puro objeto, e com a eliminação de toda intenção subjetiva que se percebia aderida ao material musical no passado acredita-se chegar ao puro som signo natural do puro ser, a uma espécie de verdade ontológico-científica. Daí decorre as afirmações de Adorno:

É a paixão do vazio, talvez o sintoma mais inquietante do envelhecimento. Procedese como na escola, segundo regras inventadas e alienadas, despojadas de sua tensão com o sujeito, sem a qual se dá tão pouca arte como verdade. Tão certo é que a nova música deve levar congruência à linguagem e ao material musicais, como pouco há de se buscar tal congruência rechaçando de uma vez por todas a linguagem musical e abandonando a si mesmo o resto desqualificado; ou então, ao invés de penetrar nesse resto, cobri-lo com meros esquemas de ordem (ADORNO 1986: 159).

Em termos bastante gerais, esse é o teor da crítica elaborada por Adorno ao serialismo integral em sua primeira fase de desenvolvimento. Nas suas intervenções posteriores nos Cursos de Verão de Darmstadt, principalmente nos textos *Crerios da Nova Música* de 57, *Vers une musique informelle* de 61 e, finalmente, em *Forma na Nova Música* de 65, o filósofo continuaria a desenvolver seu questionamento sobre as condições de possibilidade para uma forma musical livre de determinações *ad hoc*, como a técnica dodecafônica, o serialismo integral e as operações aleatórias. Ao longo desse período subsequente, sua leitura do serialismo vai se beneficiando de um contato mais amplo com a música e o pensamento dos principais compositores do pós-guerra e a própria evolução das poéticas seriais em direção a uma maior abertura, a partir da segunda metade da década de 50, passa também a favorecer o pensamento musical adorniano e a permitir um debate entre o filósofo e os compositores menos focado na oposição e mais centrado na busca por uma orientação mais afinada em relação aos futuros possíveis para a Nova Música.

Com o propósito de concluirmos, poderíamos reafirmar então que o encaminhamento da crítica adorniana em *O envelhecimento* não se nutre e nem visa apenas o fenômeno isolado desta ou daquela partitura serial, mas se enreda com o núcleo mesmo do projeto musicológico do autor de modo íntimo. Um projeto que talvez possamos caracterizar, no que diz respeito ao modo como Adorno compreendia o movimento histórico da música na modernidade, como uma ampla reflexão sobre como seria possível à música moderna manter vivo o imperativo do novo, que se choca e tende a destruir ideias, práticas e obras rigidamente cristalizadas, sem que para isso necessitássemos perder completamente a memória e a capacidade de rememorar o passado visando a transformação do presente, movimento que nos define enquanto seres históricos. Trata-se de uma filosofia que nos força a ver naquelas ruínas e sujeiras estilísticas amontoadas ao longo do processo histórico a que aludira Stockhausen, não apenas sujeira contaminante, da qual deveríamos de nos proteger, mas sim o eco distante daqueles que em outra época desejaram coisas não muito distintas de nós e que, como nós, tiveram que fracassar. Afinal, envelhece-se muito rápido quando não se é capaz de elaborar o passado.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Dissonanzen; Einleitung in die Musiksoziologie*. In: TIEDEMANN, Rolf (Ed.). *Gesammelte Schriften 14*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. Trad. Paule Thévenin. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- IDDON, Martin. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*. New York: Cambridge, 2013.
- GRANT, M. J. *Serial music, serial aesthetics: compositional theory in post-war Europe*. Cambridge: Cambridge University, 2001.
- METZGER, Heinz-Klaus. *Intermezzo I: Das altern der Philosophie der neuen Musik*. In: EIMERT, Herbert; STOCKHAUSEN, Karlheinz (Eds.). *die Reihe IV: junge Komponisten*. Wien: Universal, 1958. p. 64-80.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Da situação do métier: composição do som*. Trad. Regina Johas. In: MENEZES, Florivaldo (Org.). *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 59-72.
- ZAGORSKY, Marcus. “*Nach dem Weltuntergang*”: Adorno’s Engagement with Postwar Music. In: *The Journal of Musicology*, vol. 22, nº 4. Oakland: University of California, 2005. p. 680-701.