

Adorno à escuta de Stravinsky

Paulo Akamine¹

Doutor em filosofia pela Universidade de São Paulo

Introdução

A literatura secundária que aborda os escritos de Adorno sobre Stravinsky caracteriza-se, em geral, por centrar-se somente no capítulo contido na *Filosofia da Nova Música* (1949), embora Adorno tenha, anteriormente à obra mais extensa, escrito diversas críticas para jornais desde a década de 20, e posteriormente tenha publicado, no volume *Quasi una Fantasia*, o ensaio "Stravinsky: Uma Imagem Dialética" (1960). Essa perspectiva considera o capítulo sobre Stravinsky incluído na *Filosofia da Nova Música* como a sua posição definitiva frente ao compositor. O indevido congelamento desse momento histórico ignora não apenas o extenso lapso temporal – mais de quatro décadas – em que se desenvolveu o confronto, mas também acoberta seu caráter de crítica e intervenção na práxis musical, sua tomada de posição frente às situações polêmicas que presidiram sua elaboração. Um comentário fechado exclusivamente sobre o seu próprio texto perde de vista a repercussão da publicação da *Filosofia da Nova Música* na Alemanha e a influência que exerceu sobre os jovens compositores reunidos em Darmstadt na década de 50. Num contexto mais amplo, o próprio autor já advertira sobre o caráter polêmico que

¹ Este projeto de pesquisa não se destinava à publicação e está visivelmente inacabado, no entanto, as idéias que delineia parecem ter alcançado um grau de conformação suficiente para sugerir como levá-las adiante. O seu autor começou a vida universitária no curso de música da Unesp, estudando piano. Tendo oscilado entre ser músico e se embrenhar na Filosofia, elegeu Fichte como objeto de estudo, mas cogitava, pouco antes de sua morte, voltar à música. Adorno, que resolveu pensar com os ouvidos, certamente representava para ele um farol na travessia tantas vezes melancólica da universidade brasileira.

presidiu a aparição original de seus escritos. Ao reuni-los posteriormente em volumes como *Quasi una Fantasia* ou *Moments Musicaux*, chegou a cogitar se um ensaio deveria ser conservado quando sua motivação inicial arrefeceu-se, distanciando-se do caráter polêmico de sua formulação original². Em "Uma imagem dialética", reconhece implicitamente que a controvérsia entre Schönberg e Stravinsky foi aplainada pela história.³ Também reconhece que contribuiu para o declínio do neoclassicismo.⁴

A estratégia imanente de leitura, exclusivamente fechada sobre os próprios textos, como se esses constituíssem um mundo à parte, leva a uma profusão de mal-entendidos, em que a acusação de "injustiça" é especialmente recorrente. Numa obra que toma como ponto de partida a *Filosofia da Nova Música* para refletir sobre a arte moderna⁵, o autor acredita que "le veredict final de Adorno sur Stravinsky est particulièrement sévère (et, selon, nous tout à fait injuste)". Na contracapa da tradução francesa da *Filosofia da Nova Música*, Dominique Jameux⁶ refere-se ao livro como cheio de rigor – mas também de injustiças. Um exemplo particularmente significativo, por sua virulência e pela excelência do livro como um todo, encontra-se no estudo monográfico de André Boucourechliev⁷, que remete o leitor às asserções aberrantes a respeito de *História do Soldado* – em suma, a referência

² GS 17, *Moments Musicaux*. "Vorrede", p. 9. "Ein Gesichtspunkt der Auswahl war, ob ein Aufsatz vielleicht bewahrt werden sollte um der Wirkung willen, die er aussübte; auch, ob erstmals Motive angemeldet sind, die erst später durchgeführt wurden und denen etwas von der Durchschlagskraft der ersten Formulierung zukommt".

³ GS 17, p. 382. "...als ich, durch den Strawinskysteil der 'Philosophie der neuen Musik', mitverantwortlich sein soll für das Ende des Neoklassizismus".

⁴ GS 17, p. 383.

⁵ COURT, RAYMOND. *Adorno et la Nouvelle Musique. Art et Modernité*. Paris: Klincksieck, 1981.

⁶ ADORNO, THEODOR W. *Philosophie de la nouvelle musique*. Tradução por Hans Hildenbrand e Alex Lindberg. Paris: Gallimard, 1962.

⁷ BOUCOURECHLIEV, ANDRÉ. *Igor Stravinsky*. Paris: Fayard, 1982

aos traços esquizóides que a música representa.⁸ Como se o princípio universal da troca de equivalentes não excluísse de seu domínio também as controvérsias entre especialistas em musicologia, Boucourechliev responde aos assim considerados insultos de Adorno com outros de sua própria lavra.⁹

Outras lamentações apóiam-se numa variante dos muito conhecidos discursos contemporâneos sobre a diferença. Não faltam, aliás, passagens em que se pode ler "etnocentrismo" nas entrelinhas.¹⁰ Não se trata de negar um tal truísmo como o enraizamento de Adorno na tradição cultural austro-germânica, e seu relativo distanciamento da música francesa, com a qual Stravinsky guarda muitas afinidades. No entanto, seria mais produtivo inverter os termos da crítica relativista. Ao invés de, primeiramente, apontar o que há de brilhante nos escritos de Adorno, e, como *post scriptum*, lamentar sua parcialidade — e, talvez, até seu rebaixamento a mera curiosidade histórica —, de maior interesse seria demonstrar a maior consistência de Adorno ao delinear a fisionomia da música de Stravinsky frente aos contemporâneos mais simpáticos à obra do compositor russo. Acima de tudo, se se importa com a compreensão de uma cultura em seus próprios termos, cabe antes de tudo constatar a distância que separa o leitor contemporâneo das circunstâncias que presidiram a concepção da *Filosofia da Nova Música* — reatualizando, assim, o procedimento dialético de voltar contra o oponente suas próprias armas. Imersos na atmosfera universitária contemporânea, acentadamente cosmopolita em relação à respirada na primeira metade do século, a exigência de compreender Adorno nos termos de seu próprio *milieu* não deveria ser endereçada aos leitores da atualidade?

⁸ BOUCOURECHLIEV, *op. cit.* p. 169: "propos aberrants d'Adorno à propos de cette oeuvre (L'Histoire du Soldat) e de tout Stravinsky dans la Philosophie de la Nouvelle Musique. 'Infantilisme', 'dépersonnalisation', 'hébétéfrène', 'catatonie', sont autant des sous-titres d'un chapitre qui a L'Histoire du Soldat pour l'objet d'étude..."

⁹ "voilà [L'Histoire du Soldat] um paysage sonore bien stravinskien, où Adorno ne saurait entrer" *op. cit.*, p. 169.

¹⁰ "No matter how perceptive his insights into Stravinsky's music, we are entitled to ask whether the purposes and functional relations of one culture can be known generalising from those of another very different music culture" Witkin, Robert W. *Adorno on Music*. 1998: London, Routledge. p. 192

Por uma pré-história da *Filosofia da Nova Música*

As resenhas publicadas pelo jovem Adorno em jornais diários de Frankfurt, durante aproximadamente dez anos – de 1924 a 1934 –, abundam em fórmulas espirituosas e, para o leitor contemporâneo, algo enigmáticas. Tome-se como exemplo paradigmático uma passagem da resenha referente à estréia da *História do Soldado* na Alemanha, em agosto de 1923:¹¹ "Viva Stravinsky, viva Dada! – ele quebrou o telhado e agora a chuva cai sobre sua careca". A quebra do telhado refere-se à postura diante do material temático, reduzido ao mínimo, recusando-se a noção tradicional de desenvolvimento; a chuva que cai sobre sua careca, ao impasse a que se é conduzido por tal postura.

A detalhada análise de Boucourechliev¹² esclarece mais detalhadamente os procedimentos composicionais de *A História do Soldado*, destacando a instrumentação inusitada, que renuncia ao piano – que geralmente desempenha em obras para conjuntos reduzidos uma importante função de apoio – e emprega curiosamente os representantes mais graves e mais agudos de cada família orquestral: assim, para as cordas, violino e contrabaixo; para as madeiras, clarinete e fagote; para os metais, trompete e trombone. A percussão, de escritura bastante elaborada, também ocupa um lugar bastante importante. Na abertura, a "Marcha do Soldado", são apresentados sete breves fragmentos que constituem praticamente a totalidade do material temático de boa parte dos números musicais de que se compõe a obra. Ainda há referências, paródicas, a formas de dança como a valsa, o tango e o *rag-time*, e também a um coral protestante, que acompanha a cena do casamento. Deve-se ainda observar que a proeminência da percussão e os procedimentos paródicos que na *Filosofia da Nova Música* serão denominados "música ao quadrado" colocam o desenvolvimento temático decididamente em segundo plano. Tais elementos – apesar de não serem explicitamente mencionados na resenha de 23 – estão relacionados à recepção da obra pelo jovem crítico.

Entretanto, se o procedimento de Stravinsky não constitui solução para os rumos da música européia, quais as outras alternativas que se apresentavam?

A comunidade musical européia encontrava-se dividida entre os partidários de Wagner e os de Brahms. Apesar de ambos os compositores pertencerem à tradição austro-germânica, não se deve inferir que o debate se restringia exclusivamente à

¹¹ ADORNO, THEODOR W. *Gesammelte Schriften. Band 19*. [doravante GS 19.] Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. p. 28 "Vive Strawinsky, vive Dada! – er hat das Dach ingerissen, nun rinnt ihm der Regen auf die Glatze"]

¹² BOUCOURECHLIEV, *op. cit.*, p. 166

Europa Central. O compositor, posteriormente,¹³ referir-se-á a semelhante disputa entre seu tio Alexander Ielatchich, amador de talento e que, como entusiasta de Brahms, introduziu à sua música o jovem Stravinsky e, por outro lado, seu professor Rimsky-Korsakov, que apesar de não ser wagneriano alinhava-se ao partido Wagner-Liszt movido por sua admiração a este último.

Curiosamente, entretanto, a prática parece contradizer as apaixonadas tomadas de posição. Nenhum dos compositores proeminentes nas primeiras décadas do século pode ser considerado unilateralmente um seguidor ortodoxo de qualquer dos partidos em querela.¹⁴ O próprio Schönberg constitui um flagrante exemplo de tal miscigenação. As ousadas harmonias de uma de suas primeiras obras, "Noite Transfigurada", foram consideradas wagnerianas.¹⁵ Por outro lado, Schönberg enfatizou posteriormente, no ensaio "Brahms, o Progressista", de 1947, o caráter único da elaboração motivica e organização interna de certas passagens de Brahms.¹⁶ A inovação que pode ser atribuída a Wagner, o *leitmotiv*, é comparativamente rudimentar, por sua fixidez, o que foi salientado criticamente nos dois lados do Reno. A importância do princípio da variação em desenvolvimento (*entwicklende Variation*), que procede diretamente de Brahms, imprime sua marca na obra de Schönberg tanto nas análises de suas próprias obras como também em sua prática pedagógica.¹⁷ Aliás, as mesmas diretrizes para a análise musical encontram-se aplicadas por Adorno à *Sonata op. 1*, de Alban Berg, na monografia que lhe é dedicada.¹⁸

¹³ STRAVINSKY, IGOR. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo, Perspectiva, 1984. p. 32

¹⁴ SCHÖNBERG, ARNOLD. *Style and Idea*. Berkeley: University of California Press, 1984. p. 399: "The greatest musicians of that time, Mahler, Strauss, Reger, and many others had grown up under the influence of both these masters".

¹⁵ SCHÖNBERG, ARNOLD. *op. cit.* p. 405: "If there is no decisive difference between Brahms und Wagner as regards extension of the relationship within a tonality, it must not be overlooked that Wanger's harmony is richer in substitute harmonies und vagrants, and in a freer use of dissonances, especially of unprepared ones".

¹⁶ SCHÖNBERG, ARNOLD. *op. cit.* pp. 430ss

¹⁷ SCHÖNBERG, ARNOLD. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991, *passim*.

¹⁸ GS 13. *Berg der Meister des kleinsten Übergangs*. pp. 374-382.

Entretanto, a tomada de posição continuava sendo simbolicamente assunto de maior importância, apesar da miscigenação observada na prática. Antes de atribuir a tais polêmicas um caráter de mero jogo de salão, a razão pela qual tais opções eram tão sobrecarregadas simbolicamente pode ser clarificada ao se constatar que tanto Wagner como Brahms ofereceram respostas paradigmáticas – e opostas – aos problemas do legado pós-beethoveniano. Por um lado, Wagner, seguindo o caminho esboçado pelo *Finale* da *Nona Sinfonia* de Beethoven, buscou a fusão de ópera e música sinfônica. Por outro, Brahms levou ainda mais adiante a manipulação temática, isto é, a utilização exaustiva de variações, assimetrias, repetições modificadas, inversões motivicas, já também presente em obras tardias de Beethoven, como o *Scherzo* do *Quarteto op.132*.

Os procedimentos de Stravinsky podem ser, a esta altura, melhor situados frente ao panorama da música européia. A um só tempo, rejeitam tanto a herança de Brahms como a de Wagner, e aproximam-se dos desenvolvimentos da música francesa, como já fora reconhecido na resenha de 23.¹⁹ Os motivos breves, atomizados, exaustivamente repetidos, da *História do Soldado* levam diretamente às análises da *Filosofia da Nova Música* sobre os elementos técnicos na *Sagração da Primavera*, especialmente a desintegração da obra como um todo orgânico através da atomização de motivos.²⁰ Entre as posições de Stravinsky e a da "opção francesa" – representada paradigmaticamente por Debussy – há solução de continuidade, o que também a *Filosofia da Nova Música* explicitamente reconhece.

Como demonstram as referências à *Filosofia da Nova Música* acima, o período que recobre as resenhas contém, pois, em germe, observações apenas desenvolvidas na obra posterior de maneira plenamente articulada, em que encontrarão expressão sedimentada juízos epigramáticos como a comparação a Mussolini.²¹ A aproximação entre o caráter veiculado pela música de Stravinsky e o autoritarismo reaparecerá

¹⁹ p. 28: "Sonst aber bleibt es [A História do Soldado] bei Pariser Künstlerfest, Zigarettenrauch und Bürgerschreck; als trister Bohèmeulk mag es passieren, ernst genommen ist's musikalisches Zivilisationsliteratur".

²⁰ GS 12, p. 139: "Das Materialen beschränkt sich wie im Impressionismus auf rudimentäre Tonfolgen. Aber die Debussystische Atomisierung des Motivs wird aus einem Mittel des bruchlosen Ineinanderrinnens von Klangtupfen in eines der Desintegration organischen Fortgangs verwandelt".

²¹ GS 19, p. 100ss "Die stabilisierte musik – zum fünften Fest der IGNM in Frankfurt am Main": "Strawinsky, der Mussolini der Töne, wird sich schwelich einer sozusagen demokratischen Institution wie der Jury der IGNM unterwerfen".

como elemento presente em diversas constelações de argumentos: por exemplo, ao enfatizar o caráter obrigatório e a autenticidade pretendida por sua música²² – em outras palavras, sua proeminência na cena musical europeia como compositor-modelo –, mas também no curso de uma análise de traços sado-masoquistas na *Sagração da Primavera*²³, em que se detectam também vestígios de sua colaboração na obra coletiva *Estudos sobre a Personalidade Autoritária*.

Nas entrelinhas da restauração

A polêmica que envolve a elaboração da *Filosofia da Nova Música*, acima esboçada, refere-se particularmente à controvérsia sobre o neoclassicismo, para a qual se pode tomar como ponto de partida um texto de fevereiro de 1923, do musicólogo Boris de Schloezer, onde se esboçam duas idéias fundamentais da controvérsia: "O Sr. Wiener [organizador dos concertos cuja rescensão Schloezer apresenta] é pessoalmente inclinado a favor de Stravinsky e o que se poderia chamar de neoclassicismo, se esse termo não tivesse sido distorcido de seu contexto original (...) Arnold Schönberg e Igor Stravinsky! Esses nomes encarnam, parece-me, os dois pólos da música moderna (esse adjetivo tomado na sua acepção mais precisa). (...) Na verdade, é a sua ação combinada e *divergente* [grifo original] que determina o caráter e o desenvolvimento geral da música moderna".²⁴

Apesar da admiração por Schönberg que se segue ao fragmento acima, na imprensa europeia, durante esses anos, o prestígio de Stravinsky era muito superior ao de Schönberg. À hostilidade enfrentada pelas composições da Segunda Escola de Viena certamente a *Filosofia da Nova Música* desejou oferecer um contraponto. Da mesma forma, é compreensível que a crítica a Stravinsky tenha sido tão severa. Como já argumentara o célebre crítico musical Edward Hanslick, em relação à virulência dirigida contra Wagner, "a consciência de constituir uma minoria torna amarga a mais honesta alma e torna mais severo o vocabulário".²⁵

²² GS 12, p. 127-9.

²³ GS 12 p. 145-8.

²⁴ SCHLOEZER, BORIS DE. "La Musique", *La revue contemporaine*, 1 de Fevereiro de 1923, pp. 245-8; apud Messing, Scott. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Rochester, NY: Rochester University Press, 1988.

²⁵ HANSLICK, EDUARD. *Hanslick's Music Criticisms*. Tradução e edição por Henry Pleasants. Nova Iorque: Dover, 1988 p. 10

Associada ao termo neoclassicismo, inevitavelmente encontrava-se uma pretensão a uma universalidade perdida na música pós-beethoveniana e que tomaria J. S. Bach como modelo. Não fortuitamente, declarações nesse sentido encontram-se no livro sobre Stravinsky do musicólogo Paul Collaer: "De agora em diante, um estilo clássico, inteiramente renovado, ativo e vivo, é congerido à música (...) A universalidade da linguagem de *Pulcinella* permite que seja assimilada por outros".²⁶

A realidade correspondeu plenamente à expectativa de Collaer, e uma profusão de obras com tiques neoclássicos, como a utilização de instrumentos de sopro, contraponto esparso a duas vozes, à maneira das *Invenções a duas Vozes* de Bach, inundaram os Festivais de Música Nova por toda a Europa. Assim, é de todo compreensível que a frase de abertura do capítulo sobre Stravinsky na *Filosofia da Nova Música* refira-se à "inervação histórica de Stravinsky e de seus seguidores".

As constantes referências à noção de autenticidade [*Eigentlichkeit*], ao longo desse capítulo, não constituem apenas uma analogia vaga com o jargão heideggeriano, mas dizem respeito à pretendida autenticidade – ou, quase sinonimicamente, universalidade – dos seguidores de Stravinsky. No entanto, o compositor detestou o livro de Collaer²⁷, avesso que era à constituição de "escolas" e de discípulos. É valioso constatar que, da parte de Adorno, as acusações em torno da autenticidade são dirigidas muitas vezes não tanto ao próprio Stravinsky como a seus seguidores, e quando o neoclassicismo perde seu caráter *up-to-date* após a II Guerra, Adorno, no ensaio de 1960, observará que o neoclassicismo de Stravinsky muito sofreu através da estupidez de seus seguidores.²⁸

²⁶ BOULEZ, PIERRE. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995 p. 19

²⁷ ["Nowhere in the book do I recognize myself, not in the 'life' and not in the 'work'". *Apud* Stravinsky, Igor. *Selected Correspondence. Vol I*. (edição e comentários por Robert Craft). Nova Iorque: Knopf, 1982. p XI

²⁸ GS 16. p. 391 "Seinem Neoklassizismus geschah Unrecht durch die Folgen; durch die Stupidität all derer, bis hinab zum Neobarock, sich einbildeten, die Modell des souverän verspielten Artisten boten einen Kanon dessen, was in Musik zu tun und zu lassen tun sei".

Stravinsky nos tempos do envelhecimento da Nova Música

A tensão entre a necessidade de reação imediata que a intervenção no espaço crítico impõe e a de imprimir um caráter acabado [ausgemacht] à sua argumentação acabou trazendo ao ensaio sobre o restaurador, paradoxalmente, algo de um balanço retrospectivo. Cinco anos após a publicação da *Filosofia da Nova Música* na Alemanha, foi pronunciada a conferência [retrabalhada e publicada em 1956 no volume *Dissonâncias*] "O Envelhecimento da Nova Música".²⁹

As críticas ao dodecafonismo, já presentes no capítulo sobre Schönberg da *Filosofia da Nova Música*, são no ensaio mais recente levadas além, visando a nova geração de compositores que se reunia em Darmstadt, transformada em capital da música nova no pós-guerra, e incluía nomes como Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez. Tais transformações no cenário constituem um pano de fundo fundamental para compreender as posições muitas vezes adotadas por Adorno em seus escritos posteriores, incluindo o ensaio "Stravinsky – Uma imagem dialética".

A *Filosofia da Nova Música* era considerada por seu autor como um excursão à *Dialética do Iluminismo*. A obra composta em parceria com Horkheimer foi acrescida de um adendo, ao ser republicada em 1969.³⁰ Talvez merecessem igual revisão teses centrais à *Filosofia da Nova Música*, como a assunção de uma oposição total, congelada, entre os dois protagonistas.³¹ A popularidade de Schönberg e Stravinsky invertera-se em relação ao período do entreguerras. Era cada vez mais freqüente a adoção do método dos doze sons, que, se nas composições da Segunda Escola de Viena era o resultado do "doloroso automovimento da coisa", tomava ares,

²⁹ GS 14, p. 143-167. Tradução para o inglês, acrescida de introdução, por Robert Hullot-Kentor, "Popular Music and Adorno's 'The Aging of the New Music'", in *Telos* 77 (Outono de 88).

³⁰ GS 3, p. 9-10.

³¹ GS 12, p. 13. "[...] eine philosophisch gemeinte Betrachtung der neuen Musik, die auf deren *beide unverbundene Protagonisten* [grifo nosso] wesentlich sich beschränkt, aus dem Gegenstand selber begründet werden".

em muitos jovens compositores, de um procedimento acadêmico³² – como prova, aliás, a profusão de manuais de "composição serial", à maneira dos tradicionais sobre harmonia e contraponto.

Os ventos soprando na direção contrária do compositor russo, não é surpreendente, pois, que se manifestasse no ensaio de 1960 um impulso direcionado a uma espécie de salvação. A própria localização do ensaio sobre Stravinsky, junto à seção "Vergegenwärtigungen" do volume *Quasi una Fantasia*, é por si só sintomática: acompanham o compositor russo outros atropelados pelo curso da história: Mahler, Zemlinsky e Schreker. Uma concepção de progresso diversa da apresentada na *Filosofia da Nova Música* caracterizará os escritos de Adorno doravante. Conforme tal idéia, expressa claramente na monografia sobre Mahler, progresso e material não estarão mais necessariamente associados.³³ Esses remanejamentos conceituais a respeito de progresso, reação e material formam um pano de fundo contra o qual devem ser lidas as mudanças de ênfase no diagnóstico da obra de Stravinsky.

Imagem dialética, salto para fora da história linear e homogênea

Cabe preliminarmente indagar acerca da extensão ou da profundidade da guinada na crítica de Adorno. A tarefa não pareceu ser fácil para o resenhista da tradução inglesa de *Quasi una Fantasia*: "Subtitled 'A Dialectical Portrait', this is both fascinating and somewhat disappointing at the same time. [...] Sweeping aside the weak counterarguments posed by other critiques of the essay, he poses his own, more awkward ones. However, for those hoping to find here a more sympathetic understanding of Stravinsky there is cold comfort. The basic judgment remains the same: Stravinsky's repetition constitutes a refusal of time and therefore of subjectivity".³⁴

³² GS 14, p. 162. "Allerdings geht es bei den meisten jüngeren Zwölfton-Komponisten minder anspruchsvoll her. Unvertraut mit den eigentlichen Errungenschaften der Schönbergs-Schüler und lediglich im Besitz der ohne jene Errungenschaften recht apokryphen Zwölftonregeln, begnügen sie sich mit dem Jonglieren der Reihe als Tonalitätätersatz, ohne daß überhaupt noch recht komponiert würde".

³³ Um exemplo dentre muitos: GS 13, p. 167. "Mahler ist fortschrittlich nicht durch handgreifliche Innovationen und avanciertes Material".

³⁴ JOHNSON, JULIAN. Resenha de "Mahler: A Musical Physiognomy" e "Quasi una Fantasia". in *Music Analysis*, vol. 14, no. 1. Março de 1995.

Aqui não se considerará que os contra-argumentos apresentados são assim tão fracos. Seria ainda conveniente elucidar o que viria a ser o parco conforto que o ensaio pode oferecer: se se referir ao parágrafo final do ensaio – a redenção de Stravinsky através da possibilidade de uma música inteiramente negativa –, o resultado não é tão magro assim, considerando-se a reflexão de Adorno sobre a violência da cultura contra a natureza no quadro mais geral de sua obra. Considerar-se-á também que não é fortuita a dedicatória de "Stravinsky – Uma imagem dialética" a Walter Benjamin, nem a menção à própria noção de *imagem dialética* no título do ensaio.

Uma primeira tentativa de aproximação entre motivos benjaminianos e os jovens compositores dos anos 50, empreendida por Hullot-Kentor em sua introdução à tradução americana de "O Envelhecimento da Nova Música", envereda por sendas conhecidas no debate Adorno-Benjamin: "For Benjamin and the total serialists of the 50s, subjectivity was a demon, just as it is in every popular critique of enlightenment: what went wrong was the rise of subjectivity [...]".³⁵ Em vez de acentuar as tentativas de Benjamin de construir uma obra unicamente através de citações, esse empreendimento procuraria outros caminhos: as formulações benjaminianas sobre a História – em particular as apresentadas nas *Teses* – poderiam iluminar uma semelhança à primeira vista inaudita.

Não será desta vez Robespierre evocando a Roma Antiga, mas semelhante salto para fora da história linear e homogênea tornará semelhantes o Stravinsky neoclássico dos anos 20 e as tentativas de serialização total³⁶ – não conforme a evidência historiográfica mais superficial, conforme a qual tais tentativas são imediatamente associadas ao Webern tardio, mas de acordo com a idéia expressa pela própria música: uma despida de qualquer semelhança com o discurso. O sonho – e é no mínimo curioso o emprego desta palavra – de uma música distanciada, alienada [verfremdet], que, retrospectivamente, Stravinsky parece ter querido

³⁵ cf. nota 26 *supra*. "Popular Music and Adorno's 'The Aging of the New Music'", in *Telos* 77 p. 91

³⁶ "Vers une musique informelle". GS 16. p. 493: "oft schöpfe ich das Argwohn, daß ihr methodisch Betrienes gar nicht so verschieden ist von der Willkür der falschen Noten in den neoklassizistischen Concerti und Bläserensembles auf den Musikfesten vor dreißig oder vierzig Jahren". Curiosamente, passagem análoga encontra-se no ensaio sobre Stravinsky, reunido no mesmo volume – no entanto, sem o tom de confissão que impregna o fragmento acima: p. 383 "In ihrer Idee ist Strawinsky der jüngsten Musik womöglich näher als Schönberg es war, von dem sich sichbarer sich herleitet".

realizar através dos despojos do material tonal³⁷, aproximava-o de tentativas de fazer *tabula rasa* da música ocidental, em obras como *Structures Ia*, de Boulez, ou *Kreuzspiel*, de Stockhausen.

A unidade da obra e suas transições

As continuidades e as rupturas entre o texto de 1947 e o de 1960, esboçadas acima, ao descartarem a hipótese de uma exclusão absoluta dos dois momentos, poderiam constituir base para a crítica da divisão usual e cômoda da obra de Stravinsky em russa, neoclássica e serial. Não descartando inteiramente sua utilidade instrumental, seria interessante constatar o que permanece idêntico ao longo das mudanças, algo que confere a uma composição sua, de qualquer período, uma marca que lhe é exclusivamente característica.

Tal postura já se encontra definida na própria *Filosofia da Nova Música*. Em oposição à opinião mais corrente, há a recusa em distinguir de maneira estanque o Stravinsky radical da *Sagração da Primavera* e o compositor reacionário de *Pulcinella*. Utilizando outros argumentos, Boulez sustenta que no coral protestante da *História do Soldado* entrevêm-se elementos característicos das obras neoclássicas. Na segunda viragem de Stravinsky, que o conduzirá do neoclassicismo para o serialismo, também não se vislumbra nenhuma mudança radical.³⁸

O diagnóstico de Adorno pode ser confirmado ao longo da audição de uma das primeiras obras seriais de Stravinsky, a *Cantata*. Não é possível distinguir, na obra em cinco movimentos, os compostos tonalmente daqueles compostos serialmente, dadas as fortes implicações tonais da série dodecafônica utilizada.³⁹ O próprio depoimento do compositor confirma o que o ouvido apreende:

³⁷ GS 16, p. 382. "Er [Strawinsky] hat in einem retrospektiven, vielfach absichtlich konventionellen Material, dessen Traditionalismus ihm Sprachähnlichkeit verleiht, eine verfremdete Musik geträumt, die der Sprachähnlichkeit entronnen wäre".

³⁸ GS 16, p. 404. "Die Spätwerke sei dem Septett, die gänzlich oder teilweise der Reihentechnik sich bedienen, sind (...) gegenüber dem übrigen oeuvre nicht qualitativ neu".

³⁹ BOUCOURECHLIEV, *op. cit.*, p. 314.

"Os intervalos em minhas séries são atraídos pela tonalidade; componho verticalmente, e isto significa, num sentido pelo menos, compor de acordo com a tonalidade".⁴⁰ Adorno assinala que não apenas em Stravinsky o método de doze tons não traz radicais transformações, mas que também em Webern e Berg deixa espaço para a individualidade do compositor.⁴¹

Uma fisionomia musical

O confronto entre os diversos momentos não levaria somente a discutir os aspectos meramente musicais referentes à unidade da obra do compositor, mas incitaria também a prosseguir a investigação em busca do que se poderia denominar de uma fisionomia musical. Tal empreendimento não é biográfico: não se trata de traçar a psicologia do homem, mas de desvendar o espírito objetivo por trás da obra.⁴² Devido a tais mal-entendidos, os traços esquizóides apontados em sua música foram alvo de tanta polêmica. Boa oportunidade para começar a partir daí a desfazer os equívocos que tantas vezes governaram a recepção da obra. O próprio Stravinsky refere-se indiretamente ao tema: sentia-se atraído pela pianola que, seja por seu peculiar modo de funcionamento, seja por seu caráter mecânico, foi qualificada de esquizóide pelo compositor, que ainda acrescenta ter a experiência com o instrumento influenciado a música que então compunha.⁴³

⁴⁰ STRAVINSKY, *op. cit.*, p. 17.

⁴¹ "Auch bei Webern lassen die letzten freien und die erst Zwölftonkompositionen mit unbewaffnetem Ohr nicht voneinander sich unterscheiden, und Berg war stolz darauf, wie wenig die Rezeption der Zwölftontechnik seinen Ton beeinträchtigte". GS 17, p. 404.

⁴² "Offenbar gehört es zu den größten Schwierigkeiten, auf welche die philosophische Interpretation von Musik stößt, daß ihre Befunde dem objektiven Gehalten der Sache gelten und nicht dem subjektivem Geist des Autors der je erörterten Werke". GS 17, p. 384.

⁴³ "My experience with this schizoid instrument must have influenced the music I was composing then, at least where questions of tempo relationships and tempo nuances – the absence of tempo nuances, rather – are concerned". *Expositions and Developments*, p. 70. Também se descreve o caráter esquizóide do mecanismo do instrumento: "I discovered the chief problem [of pianola's mechanism] to be in the restrictive application of the pedals caused by the *division of the keyboard* [grifo nosso] in two parts; it was like Cinerama, or a film shown half and half from two projectors" *Id.*, *ibid.*

As constantes referências ao caráter esquizóide de sua música convidam, irresistivelmente, à comparação com os discursos da medicina, seja o do profissional detentor do saber, seja o testemunho do paciente-objeto. Talvez o último constitua material mais interessante, quando se trata das *Memórias de um Doente dos Nervos*, de Daniel Paul Schreber. Sua obra, um pouco à maneira das *correspondences*, poderia ser utilizada como fio condutor ao investigarem-se as relações entre a música de Stravinsky e o caráter esquizóide. Um atrativo adicional da aproximação foi a leitura, por Benjamin, das *Memórias*, de que alguns aspectos ecoariam no ensaio de 1921, "Para uma crítica da violência".⁴⁴

As afinidades entre as partes já se estabelecem inicialmente através da acusação – no caso de Schreber, por Elias Canetti⁴⁵ – de que as obras expressam a personalidade autoritária. O aspecto mais flagrante da convergência, todavia, pode ser expresso pela noção schreberiana de assassinato da alma.⁴⁶ Mesmo sem recorrer à *Filosofia da Nova Música*, o desaparecimento da alma aparece, curiosamente, em Boucourechliev, que protestava ele mesmo, como se lê mais acima, contra essa acusação:⁴⁷

⁴⁴ APUD SANTNER, ERIC. *A Alemanha de Schreber. Uma história secreta da modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 22.

⁴⁵ APUD SANTNER, *op. cit.*, p. 7-8. Cf. Canetti, Elias. *Massas e Poder*. São Paulo: Companhia das Letras,

⁴⁶ Schreber traça a arqueologia do conceito a partir da "difusão em todos os povos pela lenda e pela poesia [da] idéia de que é possível se apoderar de algum modo da alma de outra pessoa, para conseguir, à sua custa, uma vida mais longa ou alguma vantagem que perdure além da morte. Basta recordar, por exemplo, o Faust, de Goethe, o Manfred, de Lord Byron, o Freischütz, de Weber etc". *Memórias de um Doente dos Nervos*, p. 43 [22/23]

⁴⁷ p. 174

“Par-delà sa mobilité interne, son dynamisme rythmique, la fin de l’Histoire du Soldat apparaît immobile et glacée; son inexorable déroulement, dans le dépouillement absolu s’inscrit dans le vide. Comme la fin de Noces: solitaire et ‘sans âme’. A la place de l’âme, disparue, le Destin. Scandé là par la cloche, ici par les tambours”. Notáveis as semelhanças entre Boucourechliev e uma outra passagem de Adorno, em que se atribui à percussão a função de atentar contra a vida.⁴⁸ O desaparecimento da vida também é assinalado por Webern, ainda que em outro contexto, quando se lamenta a virada neoclássica que levou a Pulcinella.⁴⁹

⁴⁸ "Attentate aufs Leben sind vollens seine Schlagzeugwirkungen, Nachbilderder archaischen Kriegstrommel, Schläge wie die, welche Opfer und Sklaven erdulden haben". *GS 17*, p. 401.

⁴⁹ "Wenn Webern von Strawinsky sagte, nach seiner Bekehrung zur Tonalität wäre ihm 'die Musik entzogen' worden [...]" *GS 12*, p. 138n.

Resumo A literatura secundária sobre os escritos de Adorno sobre Stravinski costuma considerar somente a Filosofia da Nova Música, embora o autor tenha escrito vários textos, ao longo de mais de quarenta anos e em diferentes contextos de crítica e intervenção na práxis musical. Assim, o presente projeto de pesquisa considera o contexto da polémica em torno da alternativa entre Stravinski e Schönberg em que aparecem as primeiras resenhas, que no entanto já contém a crítica de Adorno ao caráter autoritário do neoclassicismo, desenvolvida no livro de 1949. No ensaio de 1960 se detecta uma mudança de ênfase no julgamento de Adorno, que aponta então para uma espécie de redenção de Stravinski pelo caráter inteiramente negativo de sua música. A reflexão de Adorno sobre Stravinski, assim reconstituída, permite pensar o compositor para além das divisões didáticas de sua obra, em busca de uma fisionomia musical a ser lida como signo catalisador dos problemas filosóficos do século xx, especialmente no que tange à percepção da esquizofrenia como princípio para a interpretação dos movimentos estéticos e políticos do período.

Palavras-chave Adorno, Stravinski, Nova Música, neoclassicismo, dodecafonismo, serialismo, música do século xx, Filosofia Crítica.

Abstract The secondary literature that deals with Adorno's writings on Stravinsky tend to consider exclusively the Philosophy of New Music. This overlooks the fact that the author wrote several texts over a period of more than forty years and this in different contexts of criticism and intervention in the musical scene. The present research project considers the context of the controversy related to the alternative between Stravinsky and Schonberg in which the first reviews appeared. In these, Adorno's criticism of the authoritarian character of neoclassicism was already present, which would be fully developed in the 1949 book. In the 1960 essay, a change of emphasis in Adorno's judgement is perceptible, pointing to a redemption of Stravinsky, due to the entirely negative character of his music. Adorno's reflection on Stravinsky thus reconstituted, allows one to think about the composer beyond the widespread notions about his work. The outcome is the possibility of finding a musical physiognomy which can be seen as a catalyst for the philosophical questions of the twentieth century, its main feature being the perception of schizophrenia as a principle for the interpretation of the aesthetic and political movements of the period.

Keywords Adorno, Stravinski, New Music, neoclassicism, dodecafonism, serialism, music of the twentieth century, Critical Philosophy.