

O problema da forma na música contemporânea

Eduardo Socha*

Conhecer a única coisa que é eterna: a mudança
Schoenberg, *Harmonia*

Introdução.

Wagner, Hanslick e o desgaste do tonalismo

Parece haver um consenso em torno do fato de que a problemática que envolve o estatuto da forma musical na cena contemporânea encontra suas origens no esgotamento das possibilidades formais do tonalismo, em razão do próprio desenvolvimento histórico do material. Tal desagregação, evidenciada sobretudo a partir do final do século XIX, abriu espaço para a contestação do sistema tonal como linguagem totalizante e inerente ao fato musical, capaz de sedimentar uma “segunda natureza” sobre o universo da organização sonora. Com efeito, sua invariância funcional - baseada nas escalas diatônicas, na estereotipia dos intervalos, na antecipação de estruturas reconhecíveis pelo ouvinte, como figuras de antecedente-conseqüente, cadências, desdobramentos temáticos, progressões determinadas de acordes, modulações etc - assegurava a pretensão idealista de constituição de uma gramática musical de sentimentos gerais. A despeito do surgimento de acordes que suspendiam temporariamente a sensação de tonalidade (como os acordes de sexta napolitana e sexta francesa), a cadência perfeita (dominante-tônica) continuava a orientar basicamente os processos composicionais.

Levando ao extremo a pretensão gramatical de mimetizar afetos, o projeto wagneriano buscava ampliar a semânticidade das figuras sonoras, preparando a estreita ligação entre conteúdo musical e representação de idéias/sentimentos através dos *leitmotive* - motivos melódicos, harmônicos ou rítmicos que individualizam e espacializam musicalmente idéias e sentimentos de personagens (aplicáveis não apenas a entidades abstratas, como o Destino ou a Vingança, mas também a personagens concretos, como a família Nibelungo). Expressão decisiva do romantismo alemão, Wagner desejava, pela técnica dedicada à obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), a união absoluta da música com a linguagem poética e teatral, a fim de atingir novos modelos de expressividade. Paradoxalmente,

* Mestrando FAPESP/FFLCH-USP, esocha@gmail.com.

apresentava com isso também a dissolução de elementos clássicos da sintaxe tonal. A idéia de tonalidade fixa se desvanecia, à medida que a aplicação de recursos composicionais como o cromatismo e a melodia infinita instituíam um regime quase amorfo de modulação perpétua e de tempo irreversível (como um tempo-espaço ausente de historicidade), cuja intenção seria exteriorizar a instabilidade dramática no transcurso musical e escapar do curso inexorável do tempo. Wagner acaba fornecendo com isso tanto a exaltação suprema e idealizada do material quanto os indícios concretos de sua degradação.

Nesse contexto, cabe ressaltar a importância do crítico Edward Hanslick. Contra a tendência musical de ascese emotiva que o wagnerianismo coroava, a tese de Hanslick procurava sustentar, em 1854, uma estética musical autônoma e abstrata, que recusa qualquer relação entre conteúdo musical e representação de sentimentos. Ao contrário das doutrinas wagnerianas, o único conteúdo que a música pode veicular, segundo Hanslick, são idéias musicais, cujos objetos nada mais são do que *formas sonoras em movimento*¹. A única analogia que a música oferece diretamente para a representação do sentimento é o movimento, seu aspecto dinâmico. A representação afetiva é introduzida pelo sujeito senciente, que reveste a obra musical de significado segundo sua percepção historicamente condicionada. Assim, os sentimentos não residem na própria organização sonora, já que a música em si, como linguagem indeterminada, não pode reproduzir conceitos extramusicais, juízos ou sentimentos. Hanslick questiona, por exemplo, qual o sentimento específico, assinalado por um conteúdo temático qualquer em uma sinfonia de Mozart ou Haydn. Respostas como “amor”, “nostalgia”, “recolhimento” são igualmente aceitáveis e refutáveis, o que basta para demonstrar a indeterminação do fenômeno musical e a arbitrariedade de uma gramática idealista². A tese de Hanslick trata portanto de delimitar as fronteiras da teoria musical: por um lado, a *compreensão subjetiva* da música (carregada de historicidade), cujo domínio seria mais adequado à história da arte; por outro, o *juízo estético objetivo* (atemporal), que não se limita a estilos ou gêneros e tenta desvelar o que agrada na obra e o porquê. Apenas o modo de audição *contemplativo* (por oposição a *patológico*) permite a percepção do belo musical incondicionado e a formulação consciente do juízo estético, sem recorrer à sublimação sentimental, às contextualizações de caráter histórico, à aplicação de analogias com a linguagem e com a matemática³.

Embora tal distinção – que declara o belo musical como independente de seu eixo *histórico-artístico* – seja de certo modo inaceitável sob a perspectiva materialista (da qual partilha, por exemplo, a filosofia da música adorniana), é inegável a importância de Hanslick nas discussões posteriores sobre a forma musical, discussões que se acentuariam décadas mais tarde, face ao desgaste das formas estereotipadas da tonalidade. Entre as contribuições de Hanslick, cuja validade ainda subsiste na crítica contemporânea, podemos citar: 1) exigência de *estética especial* para a música, que

¹ Hanslick, *Do Belo Musical*, p. 42.

² Podemos afirmar, a grosso modo, que a inversão de Hanslick em relação ao fenômeno musical consiste em um procedimento semelhante à “revolução copernicana” operada pela crítica kantiana da razão: esta afirma que são as categorias prévias do entedimento que determinam os objetos da experiência (fenômenos) e não o contrário. Com a evidente ressalva de que, na música, o sujeito desfruta de maior liberdade para determinar o significado do objeto, a pertinência da comparação se confirmaria no amplo espectro histórico da música, independente dos sistemas de codificação (modal, tonal, serial, etc).

³ Hanslick, *Do Belo Musical*, cap.V. Percebemos novamente, na definição de belo, a influência da teoria kantiana.

deve ser compreendida a partir de parâmetros adequados ao desdobramento no tempo; 2) reconhecimento de uma racionalidade subjacente, indo além das descrições idealistas que identificavam na música a expressão inefável da “metafísica do sublime”; 3) exclusão da música vocal ou programática para determinação da especificidade da arte sonora; 4) indeterminação e desnaturalização do material – não há *belo natural* na música; melodia e harmonia são produtos exclusivos do espírito humano; 5) distinção dos modos de audição; 6) reciprocidade imanente entre as categorias de *forma* e *conteúdo* (“toda tentativa de separar forma e conteúdo de um tema leva a uma contradição ou à arbitrariedade”). De fato, Hanslick antecipa neste ponto um dos problemas cruciais que ocupará boa parte da estética musical contemporânea e que diz respeito aos modos e à própria natureza da *forma musical*.

Vejam, a título ilustrativo, as reverberações da crítica de Hanslick em compositores contemporâneos como Boulez. Em *Música Hoje 2*, de 1985, Boulez afirma, em nítida remissão à exigência de um pensamento exclusivamente musical (conforme item 1 acima): “acho que a música merece um campo de reflexão que lhe seja próprio e não simples acomodações a estruturas de pensamento basicamente estranhas a ela; a liberdade da reflexão musical se encontra perigosamente alienada devido a essas diversas ‘colonizações’”⁴; ou ainda, em referência direta à forma (conforme item 6), citando a conhecida definição de Lévi-Strauss: “forma e conteúdo são da mesma natureza, apreensíveis pela mesma análise. O conteúdo recebe da sua estrutura a sua realidade, e aquilo que chamamos *forma* é a ‘estruturação’ de estruturas locais de que se constitui o conteúdo”. Boulez prossegue: “a forma musical variou na medida exata em que variaram as estruturas locais”⁵.

Ligeti, Debussy e a forma aberta

Encontramos em *A Forma na Música Nova*, de Ligeti, o diagnóstico preciso e quase didático sobre os impasses e as alterações da definição de forma musical com o esgotamento da tonalidade. Em primeiro lugar, a forma musical não é apenas a relação das partes com o todo. Embora a definição se aplique a *esquemas* formais consolidados pela tradição – fuga, rondó, suíte, sonata etc – seu conceito em música, tomado em toda sua extensão, envolve particularidades relacionadas à *função* de cada parte/fase do desdobramento musical. Ou seja, as partes (ou ‘estruturas locais’, segundo Boulez) não são apenas componentes que se reportam ao todo, mas estabelecem uma rede de relações internas, que encaminham o processo musical, e cumprem nele portanto uma *função* vetorial. A transição para a reexposição temática em uma sonata clássica, por exemplo, adquire um comportamento musical próprio e uma significação única, que não é identificada apenas pela sua posição na forma (na ‘estruturação’). Em segundo lugar, se a noção de forma apresenta uma analogia direta com o espaço, revela-se aí uma antinomia essencial na música. Pois ao contrário da forma em domínios estéticos relacionados ao espaço, a *forma musical* constitui uma abstração espacializada, uma transformação por visão retrospectiva de

⁴ Boulez, *A Música Hoje 2*, p. 36.

⁵ Boulez, *A Música Hoje 2*, p. 95.

conjunto, do desenvolvimento *temporal* da música⁶. Fundamentam-se relações espaciais sempre imaginárias, desde o nível associativo imediato - altura dos sons, intensidade (entendida como distância/proximidade do campo sonoro), coloração timbrística - até o nível mais abstrato, quando se fala em espaço harmônico ou no próprio desenvolvimento musical como arquitetura sonora.

É preciso lembrar que “a mobilidade é inerente à forma, mas a forma *ela mesma* não é móvel”⁷; ela resulta da espacialização do processo temporal da obra. Entretanto, os esquemas formais evoluem historicamente, e a própria forma sonata serve como notório exemplo - o romantismo apropria-se das convenções formais da sonata clássica e lhe atribui um novo quadro de significação⁸. Ora, a sintaxe particular de uma obra pressupõe todas as transformações de significado anteriores, e engendra um espaço virtual que integra momentos passados e momentos presentes da obra. As particularidades desta obra, afinal, são reconhecíveis apenas através da consideração de pontos comuns e pontos divergentes em relação à tradição. De tal maneira que o sentido integral da forma deriva do encadeamento histórico total de significações, que permanece subjacente à configuração musical de uma obra particular.

Para Ligeti, os princípios que definiram a forma musical na tradição (aqui sempre entendida como o trajeto histórico que se encerra no fim das possibilidades formais do tonalismo, no fim da “autoridade de lei” do pensamento diatônico) podem portanto ser sintetizados em três aspectos: relação das partes entre si e com o todo; analogia com o espaço; vinculação histórica⁹. As estruturas do tonalismo são dadas previamente à sua execução e fornecem pontos de apoio nítidos à memória auditiva. A previsibilidade da recorrência temática, das articulações cadenciais, das expectativas de resolução de dissonâncias garantem a homogeneidade e a continuidade discursiva no tempo. O princípio básico de polarização da tônica é, enfim, capaz de sustentar a arquitetura simétrica no tonalismo e de constituir integralmente seu idioma hierarquizante. Eventuais ‘surpresas’, que se apresentam como pontos de divergência em relação à tradição, ocorrem precisamente em função de esquemas anteriores, e a rigor não excedem os limites da forma. A ordenação *a priori* dos elementos é o que caracteriza, portanto, o procedimento tradicional. Boulez chama de “ângulo de audição” *a priori* essa organização dos elementos pela recorrência de temas e figuras sonoras constituídas, pertencentes a um “fundo musical comum da sociedade”¹⁰. A forma, ainda que suscetível a modificações históricas (como demonstra a história da forma sonata), assume um caráter quase arquetípico e condiciona a experiência do ouvinte pelo estabelecimento anterior da sintaxe (modo de realização e articulação das ‘estruturas locais’). Ligeti observa que os princípios tradicionais de forma não chegam a perder totalmente sua validade na música contemporânea. A validade, contudo, mudou de natureza.

Podemos situar o caso de Debussy como um dos casos limiares nessa mudança de natureza. Segundo Barraqué, a assimilação do problema da forma em Debussy, forçada pela evidente desagregação do idioma tonal, traduz-se por exemplo na idéia de “forma

⁶ Ligeti, *Neuf Essais sur la Musique*, p. 149.

⁷ *Idem*, *A Música Hoje 2*, p. 161.

⁸ Cf. Charles Rosen, *Sonata Forms*.

⁹ Ligeti, *Neuf Essais sur la Musique*, p. 152.

¹⁰ Boulez, *A Música Hoje 2*, p. 100-101.

aberta”. Em *La Mer*, obra de 1905, Debussy teria inventado “um procedimento de desenvolvimento no qual as noções mesmas de exposição e desenvolvimento co-existem em um fluxo sem interrupção, permitindo que a obra seja induzida por si mesma, sem o recurso a modelos pré-estabelecidos”¹¹. Aqui a técnica de Debussy também se distancia, ao afirmar claramente sua liberdade formal e harmônica, do cromatismo de Wagner: enquanto este segue ainda o princípio de condução de vozes e o movimento cadencial direcionado, Debussy não o faz em nome de maior flexibilidade harmônica. Podemos verificar que *La Mer* resiste à concepção analítica e tradicional de forma. Em seu terceiro movimento, as duas constelações motivicas apresentadas perdem a função fixa (que qualquer forma pré-estabelecida determinaria) e se superpõem no interior da estrutura, impedindo a análise estritamente formal¹². Os motivos apresentam coerência interna, mas não decorrem de uma ação temática anterior; colam-se uns aos outros, naquilo que Herbert Eimert chama de “circulação vegetativa da forma”¹³. A sintaxe, no entanto, ainda permanece de certa maneira atrelada à tonalidade, embora a tonalidade ela mesma seja colocada constantemente em suspensão ao se evitar a resolução da nota sensível - lembremos que resolução da sensível realiza a promessa de retorno ao centro tonal. Em artigo sobre *Jeux* de Debussy, Pasler identifica uma forma marcada pela *ritmização* das diversas seções, cada qual com sua cor e pulsação próprias. Debussy adota assim uma atitude radicalmente original em relação à forma, privilegiando a dimensão temporal, anterior mesmo ao estatismo da escrita: a forma deixa de ser ‘objeto’, “algo que pode ser ‘visto’ num instante como se estivesse no espaço”. A forma de *Jeux*, em outras palavras, não é concebível em termos espaciais da geometria ou da arquitetura formal tradicional, mas está moldada imanentemente no fluxo contínuo das seções – a forma aqui é processo, e não mais resultado¹⁴. Sem dúvida, a idéia de “forma aberta”, que nasce e se esgota no interior da própria obra, aparece como a maior contribuição de Debussy no sentido de abrir novos caminhos para o desenvolvimento da forma na modernidade.

Boulez e a forma na nova música

Como vimos, Ligeti acredita que a *validade* dos princípios formais se mantém na música contemporânea – que aqui englobaria a música serial, estatística, aleatória e mesmo a “além da serial” - mas o que muda é a *natureza da validade*, em decorrência da crise tonal. Assim, ele apresenta quatro particularidades que estão subordinadas a essa mudança¹⁵: 1) não há mais esquemas formais pré-estabelecidos; 2) a articulação rítmica desliga-se de qualquer base métrica ou pulsação regular; 3) não há mais sintaxe geralmente válida; 4) a função dos elementos musicais, que marcava as fases dentro da forma tradicional, agora é relativa e acompanha uma sintaxe individualizada. Sem a consideração dessas particularidades, prossegue Ligeti, corre-se o risco de não se encontrar forma na música contemporânea. Pois o antigo conceito de forma, compreendido segundo parâmetros da tradição, envolvia necessariamente o caráter vetorial da *função* dos

¹¹ Barraqué, Debussy, p. 184. Para mais detalhes sobre a temporalidade narrativa em *La Mer*, tomo a liberdade de remeter o leitor ao nosso artigo Duração bergsoniana e continuidade narrativa em “*La Mer*”, publicado na coletânea *Ensaio sobre música e filosofia* (p. 225-238, Editora Humanitas, 2007).

¹² Cf. Trezise, Debussy's *La Mer*. Em particular, capítulo 6 - *Design* (p. 51-74).

¹³ Trezise, Debussy's *La Mer*, p. 52.

¹⁴ Pasler, Debussy, *Jeux: Playing with Time and Form*, p. 72-74. Ver o comentário de Debussy, p. 72: “*La musique n'est pas par son essence une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleurs et de temps rythmés*”.

¹⁵ Ligeti, *Neuf Essais sur la Musique*, p. 153-154.

elementos musicais, a fim de situar o ouvinte no transcurso temporal da obra. Na medida em que a sintaxe é então individualizada na obra, essa função dos elementos se desvanece por completo e o conceito tradicional de forma não pode mais absorver esta mudança.

Apesar de diferenças pontuais, tal diagnóstico é de certa maneira compartilhado por Boulez e Lévi-Strauss, sobretudo na consideração da forma serial. Boulez constata que a construção clássica a partir de esquemas formais deu lugar à “concepção de uma forma renovável a cada instante. Cada obra teve de engendrar sua própria forma, ligada inelutável e irreversivelmente ao seu ‘conteúdo’”¹⁶. Em seguida, defende que, por oposição ao “ângulo de audição” *a priori* na forma tradicional, a forma serial pressupõe um “ângulo de audição” *a posteriori*, estabelecido depois de decorrida toda a obra. Dada a ausência de esquemas pré-concebidos, atua na percepção serial uma certa “paramemória”, que realiza a junção de diversas classes de objetos musicais. Aqui, o conceito de *formantes* é capital: os *formantes* são os critérios de escolha que desempenham a mediação entre as estruturas locais e estrutura geral, ou *forma*.

Em *O cru e o cozido*, Lévi-Strauss reconhece que a música serial provoca a erosão das particularidades individuais dos tons e abandona a organização simples (uma dentre possíveis) para se abrir um código mais flexível e complexo. Lévi-Strauss concorda com a afirmação de Boulez (do verbete *Série* in *Encyclopédie de la musique*): “O pensamento tonal clássico se funda num universo definido pela gravitação e atração, o pensamento serial, num universo em permanente expansão”¹⁷. No entanto, Lévi-Strauss percebe um “equivoco” histórico em Boulez, quando este supõe que na música serial não haveria mais formas pré-concebidas, ou seja, estruturas gerais nas quais se insere um pensamento particular. Lévi-Strauss acredita que “por maior que seja o abismo de incompreensão” atual, isso não significa que uma análise musical não consiga extrair um dia as estruturas gerais que subjazem às formas posteriores ao tonalismo¹⁸. Sob essa perspectiva, podemos dizer que a história da música é solidária à hipótese de Lévi-Strauss – a primeira teoria sobre a música tonal (o *Tratado de Harmonia*, de Rameau) surgiu quando a tonalidade já era prática corrente na música ocidental.

Aqui encontramos a permanência daquela validade formal, tal como concebida por Ligeti. Ela está assegurada não apenas pela nova relação das partes com o todo, pela nova analogia com espaço, mas está sobretudo assegurada pelo ancoramento histórico do material. A análise musical prefigurada por Lévi-Strauss receberia portanto um esboço consciente no texto de Ligeti. Ou seja, por um lado, nota-se na música contemporânea a propensão ao estatismo musical; por outro, apesar da proliferação de possibilidades formais, acumula-se na “história” da nova música uma certa *reserva de modelos* composicionais: “saltos aperiódicos por grandes intervalos seguidos de uma parada repentina e de retomada de movimentos serrilhados irregulares; campos sonoros imóveis cuja arquitetura interior é geralmente de tipo *cluster*; objetos sonoros quase isolados no espaço da forma; frequência de certas combinações multicolores, como pequenas figuras rápidas e leves de percussão encobertas por sonoridades de

¹⁶ Boulez, A Música Hoje 2, p. 96.

¹⁷ Lévi-Strauss, O cru e o cozido, p. 43.

¹⁸ Lévi-Strauss, O cru e o cozido, p. 43-44.

vibrações e de sinos”¹⁹. O reconhecimento de tais padrões revelaria a tendência dos materiais a se fixar historicamente. Nesse sentido, Ligeti declara de maneira brilhante o paradoxo da forma na música contemporânea: “estes modelos já estão tão enraizados nos hábitos (composicionais) que acabaram se transformando em práticas tão comuns quanto um dia foi a cadência perfeita”. Ou seja, apesar da multiplicidade de sintaxes, o maior risco da música contemporânea não é a suposta ausência de formas, mas sim um estatelamento em *modelos semelhantes*, estereótipos que acabam por obscurecer a gama de possibilidades formais, constituindo um novo academicismo. A crítica de Ligeti, direcionada aos procedimentos seriais e aleatórios, mostra o agravamento da pobreza desses *modelos*, pois as formas resultantes, em que pesem as diferenças metódicas e intencionais dos procedimentos, permanecem praticamente idênticas²⁰.

Adorno, *musique informelle*, e a presença de Bergson

Envolvendo a mesma problemática da forma na música contemporânea, o ensaio *Vers une musique informelle*, de Adorno, reitera as observações gerais expostas até aqui e fornece um programa positivo importante, cujas diretivas deveriam sublinhar a tensão dialética entre sujeito e composição formal. Texto essencial à filosofia da música adorniana, *Vers une musique* apresenta os riscos que a tendência ao estatismo musical pode trazer: hipóstase funcional da nota individual e fetichismo da série; eliminação do sujeito inventor na organicidade da obra; alienação do tempo (negligenciar o tempo é falhar em uma das precondições específicas da música²¹); compulsão às formas pela organização total. Descarta também a via da música aleatória de Cage: hipóstase do som (que certamente não é o material da música); involuntarismo composicional que ignora a historicidade do material; rejeição completa da organicidade²²; crença de que alguma organização sairá do acaso.

Adorno assinala a urgência de uma teoria musical que reflita seus próprios procedimentos e que tenha como resultado o conceito de *música informal*. Embora não admita a definição positiva do conceito, Adorno expõe suas características principais. Trata-se daquele tipo de música que abandona todos os esquemas externos e as categorias universais, mas que constrói de modo objetivo sua própria substância musical, desenvolvendo novas categorias que lhe são imanentes. É a forma capaz de mediar o informe, ou seja, de expressar a estrutura de objetividade musical *através* do sujeito e não *em direção* a ele²³. Sua especificidade deve estar além da tradição e além da objetividade neutra provocada pela pura matematização do material e, por isso mesmo, seu resultado é incerto até mesmo para o compositor durante o ato de composição (“a vanguarda exige uma música que pegue o compositor de surpresa”²⁴). O maior problema diz respeito portanto à manutenção de coerência musical (contra o acaso total) na ausência dessas formas gerais que “seduzem” o processo de composição. A união entre coerência e liberdade já existiu, segundo Adorno, na atonalidade livre (principalmente *Erwartung*, de Schoenberg, que é constantemente apontada como o futuro que a música deveria seguir) e em obras que empregam

¹⁹ Ligeti, *Neuf Essais sur la Musique*, p. 156.

²⁰ Ligeti, *Neuf Essais sur la Musique*, p. 56. Ligeti sugere que, para evitar clichês (a não-intencionalidade da música aleatória como caso último), o compositor deveria dispor de uma forma inicial como ponto de partida.

²¹ Adorno, *Vers une musique informelle*, p. 310.

²² Cage gostaria de “encontrar uma improvisação que não seja uma descrição do executante mas daquilo que se passa e que é colocado sob o signo da ausência de intenção” (Konstelnetz, R. *Conversations avec John Cage*, Paris: Syrte, 2000, p. 297).

²³ Adorno, *Vers une musique informelle*, p. 320.

²⁴ Adorno, *Vers une musique informelle*, p. 302-303.

uma relação dinâmica entre as seções, como fazem os parênteses em Boulez²⁵. Questionando a simples subsunção da forma musical a esquemas externos, Adorno deixava claro, em *Música, Linguagem e Composição*, que “forma é apenas forma de algo que foi formado. (...) Se estrutura ou forma musical devem ser consideradas mais do que esquema didático, elas não encerram o conteúdo de maneira externa, mas são seu próprio destino, como aquele de algo espiritual”²⁶. Logo, a tarefa da música informal é “repensar a dialética entre identidade e não-identidade”, privilegiando o aspecto fundamental da música: a *relação* entre notas (daí a idéia de resgate do material temático-motívico pelo qual a *relação* entre notas se efetiva organicamente).

Notamos aqui uma certa simetria entre a ênfase dada à *relação entre notas* por Adorno e o pensamento musical orientado pela idéia de *formantes* em Boulez; ou ainda, num contexto mais amplo, as características mesmas da música informal (que tem como premissa o desenvolvimento livre do material na história) e as particularidades que alteram a natureza da validade da forma, em Ligeti. De maneira geral, constatamos esse acordo segundo o qual a *forma musical na modernidade deve ser extraída de seu próprio conteúdo*, de seu próprio desdobramento temporal; não é difícil perceber que tal acordo incluíria até mesmo – podemos conjecturar sem risco de maior selvageria teórica – a crítica *avant la lettre* de Hanslick.

Mas há, por fim, um aspecto importante em relação à forma musical que também merece breve comentário. Tomemos a visão adorniana. Se a forma determina a organização do tempo musical (ou o seu contrário, como quer a música informal), então a compreensão da *forma* musical deriva do modo de compreensão do *tempo* musical. Assim, percebemos que o desejo de Adorno por uma música autêntica da liberdade – música que deve integrar tanto a organicidade do discurso quanto a renúncia total às formas dadas *a priori* – esse desejo implica em sua origem uma noção de tempo musical de caráter bergsonianiano.

Como vimos acima (em Ligeti), a forma musical constitui a abstração *espacializada* de um desenvolvimento essencialmente *temporal*. Essa antinomia é retomada por Adorno: “música e literatura são reduzidas à imobilidade pela escrita. O sistema gráfico de símbolos, espacial, exhibe eventos sucessivos, sob o encanto de simultaneidade, de estase”²⁷. Na construção da obra musical, é preciso pensar, portanto, seu dinamismo como dinamismo fictício, tempo “congelado” e mediado pelo estatismo da escrita. A recusa adorniana à tendência ao estatismo musical, que elimina o dinamismo fictício e o tempo-duração orgânico no ato de composição, está diretamente associada à idéia de música informal. Já em *Filosofia da Nova Música*, Adorno percebia na técnica do-decafônica a imobilização do tempo, em função de um procedimento integral desprovido de qualquer desenvolvimento, cujo resultado é um devir hipostasiado²⁸. A música informal, por outro lado, encontra seu elemento de ação e seu significado no próprio devir²⁹, na duração concreta e evolutiva da obra. Nesse sentido, podemos ver como a duração bergsonianiana aqui se relaciona à

²⁵ Adorno, *Vers une musique informelle*, p. 311.

²⁶ Adorno, *Music, Language, and Composition*, p. 117.

²⁷ Adorno, *Vers une musique informelle*, p. 295.

²⁸ Adorno, *Philosophie de la Nouvelle Musique*, p. 199.

²⁹ Adorno, *Vers une musique informelle*, p. 317.

idéia de uma música da liberdade. Segundo Boissière, “uma música da liberdade (em Adorno) é aquela cuja organização formal faria da própria música uma duração. Isso significa um privilégio ontológico concedido à tendência ou à mobilidade da música e a recusa a todo estatismo”³⁰. A idéia de uma organização da duração atravessa o programa estético-musical adorniano, no qual o conceito de verdade é ele mesmo derivado da duração (“fragilidade do verdadeiro”). Livre de um eventual passeísmo, “a concepção bergsoniana do tempo se revela de fato essencial em Adorno para pensar a idéia de forma substancial”³¹. A referência explícita da noção bergsoniana está também na crítica de Adorno à tendência de fusão de parâmetros sonoros (precisamente da “altura” e “duração”), operada pela música de Stockhausen. Adorno adverte que a incompatibilidade apontada por Bergson entre tempo-espaço e tempo-duração não deve ser ignorada³².

A música informal carrega a imagem da liberdade, a flexibilidade rítmica, de tal modo que “os materiais surgirão no ato da composição”. Precisamente na questão do “fazer” musical, Boissière encontra um ponto de ruptura decisivo entre Bergson e Adorno. Pois, se, “para Bergson, a problemática da duração está ligada a uma filosofia da imediaticidade e da intuição, para Adorno, ela revela paradoxalmente uma filosofia da mediação”. Aqui, entretanto, vemos justamente o contrário: não um ponto de ruptura, mas sim uma convergência ainda maior entre as duas visões. O argumento de Boissière poderia ser sustentado³³, caso a filosofia bergsoniana se resumisse à pura imediaticidade intuitiva, desprovida de conceito. De fato, a intuição responde pelo pensamento *na* duração, operando no devir e na superação do conceito. Ela percebe o movimento como a própria realidade. Contudo, intuição não significa de maneira alguma irracionalidade ou inconsciência. A intuição não pode prescindir da inteligência e da linguagem, ou, ainda, da *mediação*, pois é através dela que o pensamento se realiza. “A intuição somente será comunicada através da inteligência. Ela é mais que idéia, ela deverá, todavia, para lograr transmitir-se, cavalgar algumas idéias”³⁴. Para Bergson, a identidade entre conceito e objeto é, afinal, sempre sugestiva, artificial, efêmera.

Ainda em relação ao processo do “fazer” musical, lembremos que a obra de arte, para Bergson, nasce principalmente *durante* a produção. Concluída, ela evoca aquilo mesmo que ela não é, a não-identidade do processo criativo. Em relação à “resistência” do material musical no processo de composição, podemos que dizer que, em Bergson, a qualidade do artista está na sua ação sobre os obstáculos que a matéria lhe oferece. A relação entre forma e realidade é imanente e se traduz essencialmente em mudança sem coisas que mudam. Por fim, se “a música não é simplesmente uma aglomeração de notas”³⁵, tanto Bergson quanto Adorno parecem concordar que a criação, ato livre, é algo além da simples justaposição de idéias. Forma e conceito são apenas etapas, “paradas” artificiais, do fluxo contínuo da realidade.

³⁰ Boissière, Adorno, la vérité de la musique moderne, p. 85.

³¹ Boissière, Adorno, la vérité de la musique moderne, p. 85.

³² Adorno, Vers une musique informelle, p. 312.

³³ Principalmente pela referência hegeliana de Adorno: “apesar de toda imediaticidade ser mediada e dependente de seu oposto, o conceito de coisa não-mediada não é inteiramente incorporada pela mediação” (Vers une musique informelle, p. 299).

³⁴ Bergson, O Pensamento e o Movimento, p. 122.

³⁵ Adorno, Vers une musique informelle, p. 299.

Bibliografia:

- ADORNO, T.W. *Philosophie de la Nouvelle Musique*. Paris: Gallimard, 1962.
- _____. Vers une musique informelle. In: *Quasi una Fantasia*. London: Verso, 1994.
- BARRAQUÉ, J. *Debussy*. Paris: Seuil, 1994.
- BERGSON, H. O pensamento e o movente. In: *Bergson*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores).
- BOISSIÈRE, A. *Adorno, la vérité de la musique moderne*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1999.
- BOULEZ, P. A *Música Hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- HANSLICK, E. *Do Belo Musical*. Lisboa: Edições 70, [s/d].
- LÉVI-STRAUSS, C. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.
- LIGETI, G. La Forme dans La Musique Nouvelle. In: *Neuf Essais sur la Musique*. Genève: Contrechamps, 2001.
- TREZISE, S. *Debussy's La Mer*. London: Cambridge Press, 1994.