

# Theodor W. Adorno e a “morfologia do tempo musical” de Karlheinz Stockhausen

Eduardo Socha

**S**e o conceito de tempo musical permaneceu no centro dos debates da vanguarda musical do pós-guerra (sobretudo entre compositores e teóricos da denominada “Escola de Darmstadt”, dos anos 1950, como Pierre Boulez, Luigi Nono e Karlheinz Stockhausen), é porque o tópico da fragmentação da experiência já se colocava como questão estética fundamental na música pelo menos desde o início do século 20. Não custa lembrar que Theodor W. Adorno, em *Filosofia da nova música* (1949), enfatizava um ponto comum às duas tendências, de resto divergentes entre si, que caracterizariam o modernismo musical, após a desagregação do sistema tonal<sup>1</sup>: a sensação de descontinuidade na música moderna evidenciava-se não somente no neoclassicismo e nas técnicas de montagem de Igor Stravinsky, mas também nas obras de Arnold Schoenberg, sobretudo após a consolidação da técnica dodecafônica. É sintomático que Adorno afirme, a respeito de Schoenberg, que sua obra “compartilha com o jazz e com Stravinsky a dissociação do tempo musical; a música esboça uma imagem do mundo que, para o bem ou para o

---

<sup>1</sup> *Filosofia da nova música* consiste em dois estudos: um sobre Schoenberg, outro sobre Stravinsky, antecedidos por uma introdução em que o autor justifica a escolha metodológica de abordar duas tendências opostas do modernismo musical.

mal, não mais conhece a história” (ADORNO, 2003, GS 12, p. 62)<sup>2</sup>. Adorno apontava para um colapso da subjetividade musical, ou, ainda, para “o fim da experiência musical do tempo” nos dois extremos do modernismo, a despeito de técnicas e abordagens composicionais distintas.

Declarações sobre o “fim da experiência musical do tempo”, aparecem em trabalhos materiais posteriores do filósofo, como *O envelhecimento da nova música* (1954), *Música e técnica* (1958), e no artigo *Vers une musique informelle*, baseado em suas famosas conferências de 1961. Com a fórmula provocadora, Adorno pretendia criticar a ausência da “tensão dialética” entre forma e expressão nas diferentes técnicas composicionais da vanguarda dos anos 1950. Essa tensão produtiva teria sido substituída por uma objetividade vazia, uma concepção não-dialética de material, que ficaria evidente no “fetichismo da série”, no hiperformalismo dos procedimentos seriais. Em *Vers une musique informelle*, Adorno preconizava um esforço composicional orientado a restabelecer a tensão entre a dimensão formal e a dimensão expressiva no interior das novas técnicas. Insistia que os novos compositores não deveriam abdicar do compromisso com “a construção do tempo musical”. Neste sentido, o programa de uma “música informal” deveria ser compreendido como a contrapartida prática da crítica teórica realizada em *Filosofia da nova música* e retomada em *O envelhecimento da nova música*, quando o filósofo chegava a sugerir que uma nova “escolástica”, certa postura dogmática dos “engenheiros da música serial”, visava eliminar a “essência dialética” da música, ou seja, eliminavam a “articulação de relações temporais consistentes”. Como modelo de retomada dessa dialética entre forma e expressão, Adorno indicava em 1961 as obras “informais” da atonalidade livre dos anos 1910, como *Erwartung* (1909), de Schoenberg, e *Três poemas de lírica japonesa* (1913), de Stravinsky, obras cuja força de rompimento com a tonalidade forjou um “autêntico estilo da liberdade”. Para o leitor de *Filosofia da nova música*, chega a surpreender que uma peça de Stravinsky se torne, em 1961, modelo de um “estilo da liberdade”, mas o ponto era resgatar as promessas estéticas que não haviam se cumprido com o serialismo.

Segundo o musicólogo Gianmario Borio, “reconstruir a temporalidade na música era a tarefa primordial do conceito de música informal de Adorno” (BORIO, 1987, p. 166). É nesse contexto que podemos compreender a razão

---

<sup>2</sup> As referências aos textos de Adorno correspondem à edição eletrônica de suas obras reunidas, pela editora Suhrkamp. Assim, cada citação do autor será indicada com a abreviação GS (*Gesammelte Schriften* – Obras reunidas), seguida do número do volume e da página correspondente ao texto citado.

pela qual Adorno, em seu manifesto sobre música informal, precisou enfrentar as implicações da “nova morfologia do tempo musical”, morfologia esta que Stockhausen expôs em um artigo de 1957, “...*como o tempo passa...*”, provavelmente o trabalho teórico mais conhecido do compositor. Adorno reconhecia nesse artigo de Stockhausen o tratado mais relevante sobre a questão do tempo musical de toda “Escola de Darmstadt” até então<sup>3</sup>, e como tal, tornou-se um dos objetos principais da crítica de *Vers une musique informelle* (1961).

A fim de compreendermos as diferenças teóricas entre o conceito psicoacústico de tempo proposto por Stockhausen e o conceito histórico-materialista de tempo musical na filosofia de Adorno, apresentaremos neste capítulo os aspectos técnicos principais da teoria morfológica de Stockhausen e, em seguida, a recepção crítica de Adorno dessa teoria. Ao mostrar as incompatibilidades entre os conceitos de tempo musical nos autores, esperamos também evidenciar o contraste teórico fundamental entre o ideal de composição de Stockhausen e o ideal de composição presente na filosofia da música de Adorno no final dos anos 1950.

## 1 A morfologia do tempo musical de Stockhausen

Stockhausen redigiu “...*como o tempo passa...*” (...*wie die Zeit vergeht...*) em 1955, com o propósito de apresentar teoricamente as técnicas utilizadas em três composições: *Zeitmaße*, *Gruppen für drei Orchester* e *Klavierstück 11*. Desde 1953, o compositor realizava experimentos acústicos no estúdio de música eletrônica da *Nordwestdeutscher Rundfunk*, e, a partir das descobertas das propriedades do som em estúdio, propôs uma “teoria morfológica” do tempo musical; a cientificidade de tal morfologia, fundamentada em pressupostos da psicoacústica, deveria inspirar, segundo Stockhausen, o surgimento de novas poéticas musicais e, no limite, modificar o próprio conceito de obra musical.

Em sua base, a teoria de Stockhausen envolve a unificação dos campos perceptivos das alturas e das durações, mediante a noção de *fase-duração* (*Phasendauer*), a partir da qual se regulam intervalos entre impulsos sonoros quaisquer<sup>4</sup>. A definição de *fase-duração* permite compreender as esferas da macro-acústica

<sup>3</sup> “Não por acaso Stockhausen, em seu ensaio teórico “Como o tempo passa” (“*wie die Zeit vergeht*”), claramente o mais importante nesse assunto, [...]” (ADORNO, 2003, GS 16, p. 495).

<sup>4</sup> “Impulsos sonoros”, no escopo do artigo de Stockhausen, correspondem simplesmente a alterações sucessivas de tipo *silêncio-som-silêncio* ou *som-som*, não importando a natureza do som (nota ou ruído). Cf. STOCKHAUSEN (1959, p. 10).

e da micro-acústica apenas em termos da “distância” cronométrica entre os impulsos. Constitui-se uma única estrutura temporal, um *continuum* que ligaria os campos perceptivos tradicionais da “duração” e da “altura”. O que, na música, denominamos convencionalmente de “duração” equivaleria então a uma fase-duração situada no intervalo entre 8” (ou a frequência de 1 impulso a cada 8 segundos, 0,125 Hz) e 1/16” (ou a frequência de 16 impulsos por segundo, 16 Hz). Uma vibração periódica de 2 Hz será ouvida, portanto, como uma duração. Esse intervalo de 8 segundos a 1/16 segundos – equivalente ao campo das durações ou à área temporal da métrica e do ritmo (entendido como ordenamento regular das durações) – é deduzido da observação das invariantes biológicas na percepção sensorial-acústica humana. De fato, em fases abaixo do limite de 8”, Stockhausen constata que a percepção humana não dispõe mais da capacidade de comparar valores de duração, de distinguir suas proporções.

Ultrapassando o limite superior dessa área temporal, ou seja, a partir da fase de 1/16” (= 16 Hz), atinge-se uma zona perceptiva ambígua, na qual não se pode mais detectar adequadamente a sequência de impulsos como “duração” ou ritmo. Atravessa-se então um limiar psicoacústico a partir do qual tais impulsos passam a ser percebidos como uma “altura” contínua, não mais como “duração”: adentra-se o “campo das alturas”. Assim, uma sequência de impulsos regulares de fase-duração 1/32” (32 Hz) estabelece o que denominamos uma “nota grave” – na realidade, a frequência de 32 Hz está muito próxima da nota si mais grave do piano. Aumentando-se progressivamente a frequência dos impulsos<sup>5</sup> (ou diminuindo-se a fase entre impulsos regulares), percorre-se então todo o campo das alturas – passando, por exemplo, pela nota lá de 1/440” (440 Hz), que serve de base para a afinação do piano – até se chegar a 1/6.000” (6.000 Hz), a nota mais aguda que nosso ouvido consegue reconhecer; ainda podemos ouvir impulsos gerados em frequência superior até o limiar de 16.000 Hz. Contudo, entre 6.000 Hz e 16.000 Hz, não podemos mais reconhecer claramente uma nota musical. E acima do espectro frequencial de 16.000 Hz, impulsos não são mais “escutados”; sua percepção encontra-se além dos limites da audição humana.

Desse modo, conclui Stockhausen, o espectro frequencial que vai de 8” até 1/6000” (0,125 Hz até 6.000 Hz) cobre a *totalidade* dos campos perceptivos tradicionais: o campo das durações corresponde a fases entre 8” a 1/16”, e o campo das alturas, a fases entre 1/16” a 1/6.000”. Vale destacar uma das principais consequências dessa teoria: a diferença entre, por exemplo, uma

<sup>5</sup> Experimento que pode ser realizado com um gerador eletrônico de impulsos sonoros.

figura rítmica da colcheia [ ♩ ] (de 2 Hz, considerando ♩ = 60 no metrônomo, por exemplo) e a nota dó central (de ~524 Hz) pode ser reduzida a uma simples diferença frequencial, quantitativa, ou seja, à diferença de regulação periódica dos intervalos entre impulsos. A ideia fundamental, portanto, é a de que *não haveria diferenças de natureza entre duração e altura de um som, apenas diferenças de comprimento de suas fases constitutivas*. Ou dito de outro modo: diferenças qualitativas entre durações e alturas são compreendidas com diferenças quantitativas. Para Stockhausen, tal constatação, tornada possível mediante os avanços da eletrônica, consolidaria as “uma nova morfologia do tempo musical” (STOCKHAUSEN, 1959, p.11), no qual os campos das durações e das alturas se integram em um único espectro contínuo de *fase-durações*.

Tal morfologia, sobre a qual se baseia a poética de *Zeitmaße* e *Gruppen*, permite criar paralelos entre os parâmetros sonoros tradicionais, de modo que assim como definimos uma “escalas de alturas”, poderíamos igualmente definir uma “escalas de durações”: a relação intervalar da oitava no campo das alturas (relação de 1:2, como a de dó<sub>3</sub> a dó<sub>4</sub>, por exemplo) pode ser observada também na relação 1:2 entre durações (uma “oitava temporal” existe, por exemplo, entre ♩ a ♪ ou entre ♩ e ♪). Utilizando a notação tradicional, poderíamos tomar uma sequência rítmica de base qualquer, como [ ♪ ♪ ♪ ], e transpô-la uma “oitava-temporal” acima, resultando em [ ♪ ♪ ♪ ], ou uma “oitava-temporal” abaixo, [ ♪ ♪ ♪ ]. Ao conceber uma “escala cromática de 12 durações”, Stockhausen descreve a dispersão logarítmica de doze valores de duração no intervalo de uma oitava temporal, em referência às mesmas subdivisões cromáticas no campo das alturas – desde a proporção intervalar 1:2, como oitava, até a menor proporção dada pela relação de fase, como um “semitom” duracional. A partir de uma *fase fundamental* qualquer (em alusão à *nota* ou *som fundamental* no campo das alturas<sup>6</sup>), Stockhausen deduz a “série harmônica superior das durações” e cria uma escala cromática de durações. Assim, se a fase fundamental escolhida for a semibreve de valor 100” no metrônomo [ ♩ = 100], então o primeiro “harmônico” superior será a oitava temporal superior [ ♩ = 200], o segundo harmônico a quinta temporal subsequente [ ♩<sup>3</sup> = 200], e assim por diante até que seja atingido o 12º valor rítmico para a formação da escala cromática duracional. Mediante essa análise do campo da macro-acústica (ou campo das durações), definido pelas fase-durações entre 8” e 1/16” (0,125 Hz a 16 Hz), Stockhausen demonstra a existência de aproximadamente sete “oitavas temporais”. Somando as sete oitavas temporais à extensão das sete

<sup>6</sup> Ver teoria tradicional sobre a “série harmônica” que acompanha qualquer som fundamental no campo das alturas (por exemplo, MED, 1996, p. 93).

oitavas já conhecidas do campo das alturas (no piano, essa extensão seria de ~27 Hz, na nota mais grave, a ~4.200 Hz, na mais aguda), Stockhausen chega à seguinte conclusão: “A totalidade do *tempo musical* estaria circunscrita a 14 oitavas-temporais, no qual o compositor regula as proporções das relações de fase tanto na esfera da duração quanto na esfera da altura” (STOCKHAUSEN, 1959, p. 21).

A partir dessa teoria, *Stockhausen fornece um modelo de racionalização integral do tempo musical*, incluindo a unidade de tempo no compasso, o tempo metronômico do andamento, além de parâmetros como timbre, intensidade e até mesmo a noção de forma. Trata-se de um modelo, sem precedentes na história da música, de redução de todos os componentes musicais a um único elemento conceitual: a frequência de vibrações sonoras. Tal modelo resulta do desenvolvimento da declaração inicial do artigo do compositor: “música consiste em relações de ordem no tempo” (STOCKHAUSEN, 1959, p.10). Apesar do caráter aparentemente trivial desse enunciado, a limitação do conceito de tempo a propriedades fundamentalmente acústicas revela, como vimos, uma alta complexidade teórica.

### 1.1 Gruppen e o conceito acústico de formantes

Com isso, para Stockhausen, a estrutura de qualquer obra musical pode ser reduzida à configuração de relações entre complexos de vibrações sonoras; pode ser reduzida, em última análise, à configuração da rítmica e de suas “parciais” (termo que evoca a noção de *formantes*, também proveniente da acústica). A noção de “parciais” ou formantes desempenharia papel central na poética de Stockhausen, a partir da segunda metade da década de 1950, ganhando força sobretudo na obra *Gruppen für drei Orchester* (1955-1957). Os formantes correspondem às subdivisões rítmicas de uma *fase fundamental* comum, que seriam análogos aos “harmônicos” parciais de uma nota fundamental no campo das alturas; trata-se dos “harmônicos das durações”. Desse modo, se tomarmos a mesma fase fundamental do exemplo acima, uma semibreve [ o ], o primeiro formante será a própria fase fundamental [ o ], o segundo formante (ou subdivisão rítmica) será a fase fundamental dividida por dois [ ♪ ♪ ], o terceiro formante será a fase dividida por três [ ♪ ♪ ♪ ], o quarto formante será [ ♪ ♪ ♪ ♪ ], e assim sucessivamente até o 12º formante, que completa o “espectro de formantes” dessa fase fundamental.

Na obra *Gruppen*, não apenas os parâmetros, mas até mesmo as prescrições de andamento na peça são submetidas à técnica serial. Uma única série define as fases fundamentais e as relações de interdependência de todos os atributos sonoros. Este seria o traço constitutivo mais relevante da peça (e não tanto o caráter espetaculoso do uso simultâneo de três conjuntos orquestrais): trata-se da aplicação mais sistemática da nova morfologia do tempo musical de Stockhausen, na qual se atribuem fases fundamentais a grupos, contendo formantes rítmicos e andamentos específicos. É desse modo que esses grupos rigorosamente determinados expõem tanto o vínculo entre a macro e a micro-acústica, sob o denominador comum da frequência de vibrações, quanto uma complexa “polifonia” de uma escala de *tempi*, uma superposição de andamentos serializados: “cada grupo na obra é composto como a imagem de uma altura particular em uma oitava particular com um timbre particular [...] toda a estrutura rítmica é a vasta amplificação de uma linha melódica serial” (GRIFFITHS, 2010, p. 100).

A totalidade da obra – ou seja, o conjunto de todas suas *fase-grupos*, segundo a terminologia do compositor – constitui, por sua vez, uma espécie de matriz temporal supra-ordenada, de modo que os grupos seriam as manifestações hierárquicas do espectro da fase fundamental mais ampla, essa matriz temporal<sup>7</sup>. *Gruppen* foi considerada “um exemplo de peça em que tudo foi minuciosamente pensado, não dando margens para o aleatório, um demiurgo que vai assombrar a imaginação de Stockhausen” (DELIÈGE, 2003, p. 232). A peça rejeita qualquer fator de incerteza interpretativa e, neste sentido, seria o próprio arquétipo da “morfologia” do tempo musical de Stockhausen. Sua austeridade composicional levou o musicólogo Celestin Deliège a afirmar que, embora também esteja igualmente presente na elaboração de várias obras de Stockhausen, a teoria enunciada em “...*como o tempo passa...*” é, no fim, a teoria de uma única obra – *Gruppen*” (DELIÈGE, 2003, p. 232).

## 1.2 “A unidade do tempo musical”

Se, em “...*como o tempo passa...*”, a descoberta da correlação entre alturas e durações germinou a ideia de uma racionalização convergente do tempo musical, no ensaio seguinte, *A unidade do tempo musical* (1961), Stockhausen expande a “nova morfologia”, atribuindo o mesmo princípio de organização

<sup>7</sup> Isso permite Stockhausen definir a peça inteira, que dura mais ou menos 23 minutos, como um simples timbre, cujos formantes, dados por esse matriz temporal supra-ordenada, se distendem no âmbito da macro-estrutura (campo das durações).

frequencial a todos os parâmetros sonoros. Não sem uma considerável extravagância especulativa, até mesmo a categoria de *forma musical*, uma categoria histórica e conceitualmente instável, é, aqui, descrita em termos frequenciais. Aquele compromisso com a unicidade da estrutura musical proveniente do artigo anterior é reafirmado: “é possível reconduzir todas as propriedades sonoras perceptíveis a um único âmbito organizador – o das sucessões de impulsos organizados no tempo” (STOCKHAUSEN, 1996, p. 142). Na reafirmação desse compromisso, Stockhausen deixa implícita uma crítica a outras vertentes do serialismo do período, como a abordagem estruturalista de Pierre Boulez, que preestabelecia uma divisão independente dos parâmetros para a formação de séries. Stockhausen, ao contrário, procurava ressaltar a correlação da “composição colorística, da composição harmônica e melódica e da composição métrica e rítmica”, em outras palavras, o nexo estrutural interno entre timbre (cor sonora), altura e duração. Os critérios de base temporal-frequencial passam agora a descrever, também, o parâmetro da intensidade e dos ataques, em termos de aumento ou redução da amplitude, de “envelope dinâmico” da sucessão de impulsos. De tal modo que aquilo que geralmente damos o nome de “ruído” corresponderia, na verdade, à ausência de estabilidade, de regularidade na sucessão dos impulsos.

Ainda assim, o timbre, a qualidade puramente sensorial e qualitativa do som, ainda permanecia refratária à racionalização teórica de Stockhausen. Theodor Adorno chamava a atenção para esse ponto na conferência *Música e nova música* (1960). O timbre, dizia Adorno, ainda escapava da ideia do *continuum* temporal – tal como o artigo “...como o tempo passa...” descrevia. No entanto, Adorno reconhecia a irreversibilidade de uma tendência empreendida por Stockhausen:

(Hoje) o compositor tem à sua disposição – pelo menos em tese – um *continuum* de alturas, dinâmicas e durações, mas, até agora, ainda não de timbres. [...] Essa ausência, a eletrônica promete superar. A integração de todas as dimensões da música em um único *continuum* é um dos aspectos centrais da nova música. Stockhausen definiu claramente isso como programa (ADORNO, 2003, GS 16, p. 491-492).

Com efeito, a partir de *A unidade do tempo musical* de 1961, Stockhausen procura precisamente “superar essa ausência” apontada por Adorno e consumir o programa que filósofo sugeria em 1960. O timbre (ou cor sonora) passa a ser compreendido por Stockhausen como um conjunto de divisões parciais, sub-períodos no interior da sucessão de impulsos correspondente a uma altura constante e reconhecível. A descrição valeria tanto para o timbre “puro” e

“regular”, gerado eletronicamente, quanto para o timbre de um instrumento tradicional, compreendido como a resultante de divisões irregulares ou irracionais dos formantes em uma frequência estável no campo das alturas. Enfatizemos a radicalidade do que Stockhausen estava propondo: até mesmo o timbre, aquela dimensão sensorial e qualitativa do som que a princípio resistiria a qualquer tipo de racionalização, era decomposto em micro-estruturas frequenciais, em “ritmos aperiódicos sem métrica reconhecível” (STOCKHAUSEN, 1996, p. 144)<sup>8</sup>.

A ambição de integrar todos os elementos musicais em uma escala de oitavas-temporais chega a atingir até mesmo o plano da *forma musical*. No contexto do artigo, Stockhausen (1996, p. 144) define a forma como a totalidade de “relações temporais de complexos mais longos”, ou, ainda, de “durações na ordem de grandeza que vai de alguns segundos a cerca de 15-30 minutos (considerando a duração média de ‘movimentos’ ou de obras inteiras)”. Convém sublinhar que Stockhausen não se refere apenas às formas de composições eletrônicas em geral, ou de obras da nova música, mas a toda e qualquer manifestação musical jamais realizada<sup>9</sup>. Sua teoria pretende dar conta do “âmbito temporal musical total” e, para tanto, incorpora essas *durações da “forma musical”* (de 8” a ~34’) àquelas 14 oitavas-temporais que, no artigo “... *como o tempo passa...*”, circunscrevem a noção de tempo musical. São deduzidas então mais oito “oitavas-temporais”, concernentes ao âmbito da “forma musical”, que se encontram na região temporal entre 8 segundos a ~34 minutos (= 2048 segundos), conforme abaixo<sup>10</sup>:

8” (8 segundos) – 16” – 32” – 64” – 128” – 256” – 512” – 1024” – 2048” (34 minutos)
---

*Espectro das oito “oitavas temporais” no âmbito da “forma musical”*

Essa concepção estritamente cronométrica de “forma”, desligada do conteúdo qualitativo dos eventos e de toda história, não foi abandonada por Stockhausen mesmo em 1971<sup>11</sup>. No texto de 1961, o compositor chegava à conclusão de

<sup>8</sup> O compositor chega a justificar o paralelismo entre timbre e ritmo: “o timbre está para o som fundamental assim como o ritmo para a métrica”. (STOCKHAUSEN, 1996, p. 148)

<sup>9</sup> É digno de nota, nesse sentido, que o compositor conceba a duração de óperas e oratórios longos, superiores a 30 minutos, como “formas compostas”. Cf. STOCKHAUSEN (1996, p. 145)

<sup>10</sup> Na realidade, Stockhausen (1996, p. 145) indica “15-30 minutos”, hesitando em incluir a “fase” de 2048 (aprox. 34 minutos) como duração pertencente ao âmbito da “forma musical”. Com o objetivo de evitar dificuldades suplementares que a teoria já suscita, optamos por incluir a última “fase” como a última “oitava-temporal”, o que não afeta de modo algum o argumento do compositor.

<sup>11</sup> Ver a palestra *Quatro critérios da música eletrônica* (1971), de Stockhausen: “O que é forma em música? Bem, normalmente dizemos uma estrutura musical de entre um ou dois minutos de uma

que qualquer obra musical, de qualquer lugar ou tempo histórico, poderia ser entendido como um fenômeno de organização de impulsos sonoros, que se dá na região frequencial entre 1/4.200 de segundo (correspondente ao som mais agudo perceptível pelo ouvido) a aproximadamente 34 minutos (a “duração média” de um “movimento” em uma forma musical), ou seja, no interior de 22 oitavas temporais. Por sua vez, categorias da percepção tradicional como timbre, harmonia, melodia, métrica, rítmica, dinâmica, forma, seriam apenas campos parciais de um tempo unitário (STOCKHAUSEN, 1996). Assim, todas as propriedades subordinavam-se à categoria de um *continuum* baseado em formantes, *continuum* simplesmente denominado “tempo musical”, radicalizando as consequências do ensaio anterior, “*como o tempo passa*”. Segundo a expressão de Flo Menezes, “o som, que era do tempo, dá lugar ao tempo do próprio som” (MENEZES, 2006b, p. 351). O mesmo valia para a composição em geral: construção e sonoridade, antes separadas, agora se unem, tornam-se idênticas na construção do som. Stockhausen promovia a unidade entre som e estrutura. Em resumo, qualquer fenômeno musical poderia ser compreendido como conjunto de organizações de impulsos: segundo a teoria ampliada de Stockhausen, todas as dimensões e todos os elementos sonoros se correlacionam entre si. Conforme Menezes, o artigo de de Stockhausen retrata “o apogeu da grande revolução operada pela música eletroacústica com relação à confrontação do compositor com o *tempo musical*, ao mesmo tempo em que representa o esgotamento do pensamento estrutural de origem serial”. (MENEZES, 2006a, p. 259).

Nesse sentido, a obra *Kontakte* (1959-60) procurava implementar modelos de transições entre os campos perceptivos no interior do *continuum*, de modo que variações originais de altura, uma vez aceleradas, seriam ouvidas como variações de timbre, ou inversamente, “a percepção de ‘timbre’ se transformaria na percepção de ‘melodia’” (STOCKHAUSEN, 1996, p. 146). Se *Gruppen* já explorava as possibilidades compositivas fornecidas pelo preceito da unificação dos parâmetros, em *Kontakte*, a nova morfologia se expandia graças ao uso da eletrônica e da criação direta do som. A composição caracterizava-se por uma técnica mista (de interação entre sons produzidos ao vivo por intérpretes, basicamente de percussão, e um fluxo de sonoridades gravadas em fita magnética<sup>12</sup>), promovendo *contatos* não apenas entre timbres instrumentais conhecidos e

peça de música de entretenimento, e uma hora e meia de uma sinfonia de Mahler, que é mais ou menos a mais longa que encontramos na música da tradição ocidental. [...] Assim de acordo com a perspectiva fixa de nossa tradição, a forma varia entre dimensões de cerca de um minuto e 90 minutos” (STOCKHAUSEN; MACONIE, 2009, p. 82).

<sup>12</sup> Há também, no entanto, uma versão eletrônica pura da obra.

timbres sintéticos inclassificáveis, mas, também, entre os parâmetros, entre formas e velocidades de impulsos em diferentes camadas. A maior parte dos eventos sonoros na obra havia sido extraída de transformações das estruturas de impulsos sonoros simples. Procedimentos de construção e desconstrução timbrística eram realizados por meio de recortes e colagens de fitas magnéticas contendo impulsos gravados, posteriormente submetidas a acelerações e desacelerações, de modo que o ato compositivo muitas vezes consistia em “cortar o tempo com a tesoura”, como resumiria Luciano Berio anos depois<sup>13</sup>. Assim, os timbres gerados eletronicamente resultavam da aceleração em estúdio de determinados ritmos específicos ou “melodias” que compõem como tais na obra. Após as experiências realizadas em *Kontakte*, Stockhausen chegou a afirmar que, se um timbre qualquer poderia ser distendido no campo da macro-estrutura transformando-se em *forma musical*, então, inversamente, a compressão em meio segundo de uma sinfonia inteira de Beethoven poderia ser usada para a formação de um novo timbre<sup>14</sup>. Em resumo, o tratamento independente dos parâmetros e a obsessiva aversão à repetição de esquemas formais marcaram a prática compositiva de Stockhausen no período<sup>15</sup>. Mas a

<sup>13</sup> Cf. MENEZES (2006a, p. 264).

<sup>14</sup> Independentemente do traço anedótico, era bastante sintomático que, segundo a morfologia de Stockhausen, a diferença entre uma sinfonia de Beethoven e uma peça de Schoenberg se dava primordialmente em termos de “periodicidades” estruturais, através da comparação das ondas sonoras correspondentes que resultariam da compressão temporal de suas gravações. Stockhausen afirmava que “[...] se você for capaz de comprimir uma sinfonia de Beethoven inteira em meio segundo, então você tem um novo som, e sua microestrutura interior foi composta por Beethoven. Naturalmente ele tem uma qualidade muito particular comparada ao som resultante da compressão de uma outra sinfonia de Beethoven. Isso sem mencionar uma sinfonia de Schoenberg, porque há muito mais aperiodicidades em Schoenberg, essa estaria mais próxima de um ruído, enquanto a de Beethoven seria uma vogal, por ser mais periódica em sua estrutura”. (STOCKHAUSEN; MACONIE, 2009, p. 53) O conceito de *forma* de *A unidade do tempo musical* legitimaria a comparação que Stockhausen propõe. A qualidade do som resultante de uma sinfonia de Beethoven difere, nesse sentido, de uma sinfonia de Schoenberg em termos de “aperiodicidades”. Existem mais “aperiodicidades em Schoenberg” (cuja compressão produziria uma sonoridade mais “ruidosa”) do que na estrutura mais periódica de uma sinfonia de Beethoven (*idem*, p. 145).

<sup>15</sup> Dos experimentos de *Gruppen* e *Kontakte* sobreveio o conceito de *forma-momento*, base para as diversas versões da obra *Momento* elaboradas entre 1961 e 1969. Com a *forma-momento*, Stockhausen abdicava de qualquer modelo de linearização e progressividade sonora (mesmo de um encadeamento elementar como começo, meio e fim) e direcionava a escuta à individualidade do instante. Na obra, um “momento” corresponderia a uma entidade estrutural independente, relativamente estável e imediatamente reconhecível (por contraste de timbre, harmonia ou padrão rítmico, por exemplo), que estaria livre das implicações de um desenvolvimento acumulativo. Com a *forma-momento*, estabelecia-se um regime de escuta não-processual, “flutuante”, concentrado no “puro agora”. Cada “momento” (de poucos segundos de duração) participaria de uma lógica composicional que, dissociada do compromisso com a narratividade, hierarquias funcionais, climax, ressaltaria a experiência sonora do imediato. A *forma-momento* seria, então, o amadurecimento de um modo de implementação da *stasis*, da espacialização radical da experiência subjetiva do tempo na música, que Stockhausen procurava engendrar pelo menos desde a publicação de “...como o tempo passa...”

música passava a ser compreendida a partir de um denominador comum: a noção frequencial-cronométrica de fase-duração.

## 2 A interpretação de Adorno da teoria de Stockhausen

Como indicamos no início deste capítulo, a morfologia do tempo musical de Stockhausen ocupou um lugar decisivo na preparação das conferências que Adorno proferiu em 1961, resultando no artigo *Vers une musique informelle* (considerado o texto mais importante sobre música de Adorno depois de *Filosofia da nova música*<sup>16</sup>). A confrontação com as teorias do serialismo tornava-se imprescindível para Adorno, pois para ele, teorias como a de Stockhausen simplesmente renunciavam ao critério da mediação subjetiva na construção do tempo musical, ou ainda, colocavam em risco a própria evolução histórica das formas musicais. Nesse sentido, um dos objetivos de *Vers une musique informelle* era o de avaliar falsos pressupostos e inconsistências presentes em teorias como a de Stockhausen a respeito do próprio significado da música como fenômeno cultural – daí a centralidade da questão do tempo musical. Como vimos, “reconstruir a temporalidade na música era para Adorno a tarefa primária da *musique informelle*” (BORIO, 1987, p. 166), e a radicalidade da nova morfologia do tempo musical de Stockhausen, em seu propósito de conciliar as descobertas da eletroacústica às exigências do pensamento serial, tornou-se foco da argumentação adorniana no artigo.

A escolha de Adorno não era gratuita. Para o filósofo, a teoria de Stockhausen era a formulação mais audaciosa dos compositores do pós-guerra e representaria nada menos do que a etapa final do longo processo histórico no sentido da racionalização total dos parâmetros sonoros<sup>17</sup>. Aos olhos de Adorno, a teoria de Stockhausen consistia no “documento central da teoria serial”, representava o “estágio mais avançado” do serialismo<sup>18</sup>. Assim, enfrentar os pressupostos da teoria morfológica de Stockhausen significava para Adorno atualizar uma crítica materialista ao serialismo como um todo, crítica que o filósofo realizava

---

<sup>16</sup> Cf. WIGGERSHAUS, A Escola de Frankfurt: História, Desenvolvimento Teórico, Significação Política, Rio de Janeiro: Difel, 2002, p. 554: “Vers une musique informelle é obra de teoria da música mais importante depois de Philosophie der neuen Musik”

<sup>17</sup> “Com a construção integral do serialismo, teria sido concluída (*vollendet*) a progressiva racionalização da música descrita por Max Weber (em *Fundamentos racionais e sociológicos da música*)”. Cf. ADORNO (2003, GS 17, p. 269).

<sup>18</sup> No final dos anos 1950, Stockhausen era, na visão de Adorno, o principal teórico da geração de compositores do pós-guerra. Apesar das referências a Boulez, elas “são excedidas pelas referências a seu colega alemão” (CAMPBELL, 2010, p. 83–4).

pelo menos desde o início da década de 1950. E, com efeito, a polêmica de Adorno contra o serialismo estendeu-se até os últimos escritos musicais do filósofo, até 1966, quando a hegemonia do pensamento serial na vanguarda já não mais existia<sup>19</sup>.

Para Adorno, foi Stockhausen quem realizou a racionalização integral da música, algo que o filósofo anunciava desde 1953, antes mesmo de o pensamento por “parâmetros” entrar em circulação no debate musicológico<sup>20</sup>. Anos depois, em 1957, no artigo *A função do contraponto na nova música*, Adorno incluía a teoria morfológica de Stockhausen no processo de “organização total” na história da música ocidental, processo este que teria se intensificado a partir de Schoenberg:

Desde Schoenberg, a nova música move-se objetivamente na direção da organização total, da unidade integral. Por isso, ela não mais concede independência às dimensões individuais da música [...]. Em vez disso, ela luta para unificar todas essas dimensões [...] e derivá-las de um núcleo idêntico. Essa tendência não se limita apenas à técnica dodecafônica e à guinada serial subsequente, mas chega a integrar até mesmo o *tempo* à organização total (ADORNO, 2003, GS 16, p. 147).

Notemos que a descrição acima, feita em 1957, alinha-se perfeitamente à ideia de *interdependência* dos parâmetros defendida por Stockhausen, sobretudo quanto à integração do *tempo* à organização total. Nesse sentido, a importância de Stockhausen para a história da música ocidental era incontestável, segundo Adorno. Contudo, já nesse texto, Adorno discordava da submissão das dimensões musicais à síntese de um tempo frequencial-cronométrico: “degradar essas dimensões a um denominador comum é um dos desastres da prática contemporânea” (ADORNO, 2003, GS 16, p. 147). O artigo de 1957 prenunciava uma atitude ambivalente de Adorno em relação à teoria da unificação de Stockhausen. Cabe enfatizarmos essa ambivalência, que, por sinal, não passou despercebida pelo próprio Stockhausen<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Exemplos da crítica tardia à ideia de denominador comum dos parâmetros localizam-se, por exemplo, em *A forma da nova música*, de 1966: “as diferentes dimensões devem antes interagir umas com as outras no processo vivo de composição musical em vez de serem reduzidas a uma matéria original (*Urmaterial*) comum” (ADORNO, 2003, GS 16, p. 624).

<sup>20</sup> Em *Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música* (1953), Adorno constatava que “[...] todos os dados psicológicos fundamentais do som – sua altura, qualidade, intensidade, duração e timbre – são como que inventoriados e combinados sistematicamente na música em todas as suas possibilidades contrastantes. O objetivo final é neutralizar um dado por outro” (Cf. ADORNO, 2003, GS 18, p. 174).

<sup>21</sup> O compositor estava consciente das críticas de seu “adversário”, como comprova o trecho de uma carta para Adorno escrita pouco antes de 1961: “Sua grande força fica evidente pelo número de seus

Por um lado, Adorno sempre manifestou sua admiração pelo rigor composicional de obras de Stockhausen, como *Gesang der Jünglinge*, *Zeitmaße*, *Kontakte* e *Gruppen*. Afirmou que, ao ouvir *Gruppen* pela primeira vez em Colônia, ficou “extraordinariamente impressionado, não apenas pelo nível formal, mas também pela proposta de uma linguagem musical nova e ao mesmo tempo fortemente articulada à sua maneira”<sup>22</sup>. Em 1960, Adorno reconhecia o potencial construtivo do *continuum* eletrônico, citando *Gesang der Jünglinge* como um dos “experimentos mais vigorosos nesse sentido” (ADORNO, 2003, GS 16, p. 492). Em 1961, reafirmou, desta vez diretamente a Stockhausen, que *Gruppen* foi “de todas as suas obras, aquela que mais o impactou”<sup>23</sup>. Em diversas oportunidades, Adorno fez elogios semelhantes àqueles que estão no início do artigo *Vers une musique informelle*<sup>24</sup>. Para ele, a questão composicional dos parâmetros e da interdependência entre os domínios sonoros havia atingido seu desenvolvimento mais apurado em Stockhausen:

[...] o tópico da identidade dos parâmetros foi conduzida teoricamente por Stockhausen com uma energia tal, que acabou atingindo os extremos da questão (ADORNO, 2003, GS 16, p. 236).

Na escuta tradicional, a música se desdobra das partes em direção ao todo, em sintonia com o próprio fluxo do tempo. Este fluxo – ou seja, a relação entre a sucessão temporal dos eventos musicais e o fluxo puro do tempo em si – tornou-se problemático e se apresenta ao trabalho da composição como tarefa a ser pensada e dominada. Não é acidental que em seu ensaio teórico “*como o tempo passa*” – claramente o mais importante nesse assunto – Stockhausen tenha discutido a questão fundamental de saber como atingir a unificação dos parâmetros de altura e duração no interior dessa divisão (ADORNO, 2003, GS 16, p. 495).

---

adversários; sua grande fraqueza é que seus adversários não são reais [...] Quando leio seus livros e seus artigos, sei que eu sou verdadeiramente seu adversário, ainda que nem possamos suspeitar disso quando nos encontrarmos. [...]. As coisas que aconteceram na minha música recentemente estão em tamanha divergência com seu pensamento que você se surpreenderá se um dia descobri-las” (STOCKHAUSEN *apud* IDDON, 2013, p. 286).

<sup>22</sup> ADORNO; METZGER, (TWAA Br 1005, f. 15/09/1958): “[...] und war ausserordentlich davon beeindruckt, nicht nur durch das Formniveau, das wirklich keinen Zweife mehr zulässt, sondern auch durch die weitgehend neue und dabei doch auf ihre Weise höchst artikuliert Musiksprache, die da vorliegt.”

<sup>23</sup> ADORNO; STOCKHAUSEN, (TWAA Br 1493, f. 28/4/1961): “Von all Ihren Sachen hat mich dies Werk doch am stärksten berührt”.

<sup>24</sup> “Von Werken der Kranichsteiner oder Darmstädter Schule wie Stockhausens 'Zeitmaßen', 'Gruppen', 'Kontakten', 'Carré', von 'Marteau sans maître' von Boulez, von dessen Zweiter und Dritter Klaviersonate und der Flötensonatine habe ich bedeutende Eindrücke empfangen” (ADORNO, 2003, GS 16, p. 494).

Devemos a Stockhausen a descoberta (*Einsicht*) de que a estrutura métrica e rítmica da música, incluindo da música atonal e dodecafônica, permaneceu nos limites da tonalidade [...]. Desde então, o fato de as relações entre todas as dimensões da composição serem estabelecidas, uma afetando diretamente as demais, tornou-se consolidado na música. [...]. Toda tentativa de ignorar esses desenvolvimentos recentes está destinada ao fracasso (ADORNO, 2003, GS 16, p. 499).

O tom das declarações não deixa dúvidas: as descobertas de Stockhausen haviam adquirido o estatuto de “incontornáveis” para a história da música. Por outro lado, Adorno não cessou de apontar criticamente para as consequências dessas mesmas descobertas físico-acústicas. Pois essas descobertas induziam, segundo o filósofo, à eliminação do caráter histórico de linguagem e do material musical, reduzindo o âmbito da composição a um simulacro cientificista. Nesse sentido, não há revisionismos por parte de Adorno quanto à crítica encaminhada, por exemplo, no ensaio *Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música* (1953) ou *O envelhecimento da nova música* (1954) e o artigo de 1961; de fato, há uma mudança de tom em *Vers une musique informelle*, mas essa mudança não deveria nos iludir quanto à permanência do teor da crítica. Para Adorno, tanto em 1953 quanto em 1961, um conceito fiscalista como o de Stockhausen elimina o substrato histórico da arte musical. A experiência da temporalidade musical não poderia ser compatível com uma concepção determinada por princípios de mensurabilidade cronométrica. O problema mais grave dessa abstração, segundo o filósofo, estaria “em reduzir as obras a entidades estáticas [...] a simples arranjos caleidoscópicos de partículas elementares, (nos quais) as dimensões da altura e da duração não se movem mais no tempo estético” (GOEHR, 2011, p. 39). Adorno insistia que o tempo estético não equivale ao tempo da experiência cronométrica, ainda que o tempo estético contenha esta experiência, de maneira refletida. Assim, o argumento fundamental que motiva a crítica de Adorno a Stockhausen em *Vers une musique informelle* (1961) já estaria preparado em 1953:

O tempo musical é realmente (*wirklich*) musical – ou seja, não apenas tempo mensurável da peça – o tempo musical é dependente do conteúdo musical e por sua vez determina este conteúdo, é o meio concreto de mediação do sucessivo (ADORNO, 2003, GS 18, p. 158).

Para Adorno, a perda da distinção *qualitativa* entre os parâmetros, resultante de uma definição científica de tempo como espectro de relações frequenciais, como conjunto de “oitavas-temporais” pertencentes ao âmbito da micro ou

da macro-acústica, comprometeria a “mediação do sucessivo” referida por Adorno acima.

## 2.1 O problema no uso formativo da noção de parâmetros

Retomemos brevemente as conseqüências da teoria de Stockhausen: não só duração e altura possuem a mesma natureza, mas também as “*diferenças de percepção acústica*” são todas no fundo reconduzíveis a *diferenças nas estruturas temporais das vibrações*” (STOCKHAUSEN, 1996, p. 142). A proposta de uma fusão entre altura e duração seria motivada pela própria percepção sensorial, que efetivamente não “disseca” em parâmetros um evento sonoro qualquer: “nossa percepção apreende um determinado evento sonoro como um fenômeno unitário e não como fenômeno constituído por quatro propriedades diversas (timbre, altura, intensidade, duração)” (STOCKHAUSEN, 1996, p. 142). Tais propriedades seriam apenas “campos parciais”, modos específicos de expressão, prossegue Stockhausen, de um único conceito de tempo unitário; daí poderem ser reconduzidas a uma único parâmetro estrutural. Por isso, até mesmo a noção de *forma musical*, como totalidade de “relações temporais de complexos mais longos”, enquadra-se a esse esquema.

Adorno explorou a fundo o problema da unificação dos parâmetros<sup>25</sup>. Para o filósofo, no entanto, a exclusão do referente qualitativo da percepção, por um lado, e do conteúdo como “meio concreto de mediação do sucessivo”, por outro, simplesmente aniquila a temporalidade estética, o tempo propriamente musical. A hipótese de Stockhausen conduziria o domínio da percepção humana à análise científica de impulsos; em última análise, conduziria à equivalência

entre música e acústica.<sup>26</sup> O próprio critério da experiência perceptiva limitaria o alcance do projeto teórico de Stockhausen. Isso porque a noção de “parâmetro sonoro” (ou seja, duração, intensidade, altura, timbre etc) é, por assim dizer, sempre *retrospectiva*: a noção de parâmetro decorre da análise do complexo das

<sup>25</sup> Adorno não estava sozinho nessa crítica. Hans Heinz Stuckenschmidt também questionava em 1955 a pré-determinação serial e o nivelamento quantitativo dos parâmetros: “quando *fortissimo* e *pianissimo* tem mesmos direitos, o mais forte sempre vence” (IDDON, 2013, p. 119).

<sup>26</sup> Para compreendermos melhor a diferença entre percepção qualitativa e a mensuração de propriedades sonoras, diferença que seria deixada de lado por Stockhausen, talvez uma analogia com a projeção cinematográfica seja esclarecedora: “o essencial é que nós percebamos imagens móveis na tela, e pouco importa que essa mobilidade seja só aparente, que ela resulte na verdade da sequência de imagens fixas projetadas a uma cadência de 24 quadros por segundo. É na experiência perceptiva vivida pelo espectador, e não nos dados óticos que condicionam essa experiência, que se elabora o pensamento criativo do cineasta” (BAYER, 1981, p. 82).

qualidades do som e de suas interações que, no entanto, se apresentam à nossa percepção como um único fenômeno dado – fato que Stockhausen, aliás, não desconsidera. Ocorre que a composição de uma obra como *Kontakte* baseia-se em larga medida no pensamento *formativo* por parâmetros (e não mais *retrospectivo*). Stockhausen propõe “transições” entre os campos perceptivos timbre e altura, mediante variações quantitativas frequenciais<sup>27</sup>. Mas isso entra em contradição com sua própria declaração a respeito do fenômeno unitário da percepção. Afinal, a ideia de “transição”, de “passagem gradual” de um campo perceptivo a outro, requer necessariamente que uma noção *formativa* de parâmetros (uma noção equivocada, segundo Adorno) já esteja em curso.

Dito de modo mais claro: Stockhausen deixava de utilizar a noção de parâmetros como *elemento de análise* e passava a utilizar essa noção como *elemento próprio de composição*. Ou seja, Stockhausen escrevia música como se um parâmetro estivesse dotado de existência pré-analítica, *anterior à análise*, pronta a ser manipulada. A ideia de uma *composição* por parâmetros (ideia que Pierre Boulez também aceitou em suas obras) inverte o procedimento retrospectivo de *análise* dos fenômenos acústicos, do qual se origina a noção de parâmetro: em vez do fenômeno sonoro para a *decomposição* analítica em parâmetros, parte-se dos parâmetros para uma síntese, para uma *composição* do fenômeno sonoro (para a “construção do som”). Stockhausen não teria observado, assim, o “erro categorial” na inversão do procedimento, ou seja, a transformação de elementos de *análise* descritiva em fatores de *síntese* compositiva, pelo qual se passa a operar com parâmetros individualmente. Esse “erro categorial” foi diagnosticado com precisão por Carl Dahlhaus no seminário de 1966 sobre *Forma na nova música*, do qual Adorno também participou. Dahlhaus lembrava que não é possível conceber melodia sem ritmo, nem ritmo sem duração e gradação dinâmica. Por isso:

Todo parâmetro individual é abstrato. Uma qualidade sonora, separada das outras, não possui existência real. Apenas o complexo possui concretude [...]. Mesmo que os parâmetros estejam submetidos separadamente ao princípio serial, um grupo de notas é, todavia, percebido como algo que resulta da interação de qualidades sonoras (DAHLHAUS, 1989, p. 253).

<sup>27</sup> Ver discussão acima sobre a passagem de *A unidade do tempo musical* em que se descreve um exemplo de *Kontakte*: a percepção de “timbre” se transforma na percepção de “melodia”, a “cor” se decompõe em uma sucessão de “alturas” particularizadas (STOCKHAUSEN, 1996, p. 146).

A confusão entre gênese e resultado, que decorre desse procedimento, despreza o fator *qualitativo*, irredutível à análise, do próprio som. Assim, a inversão realizada para a construção de *Kontakte* – na qual a noção de parâmetros, usada como elemento formativo de relações sonoras, permitiria “transições entre campos perceptivos” – essa inversão requer uma neutralização do fator qualitativo da experiência perceptiva dos campos da altura, intensidade e duração, ou seja, impõe a suspensão da experiência perceptiva elementar do som. A consequência da teoria de Stockhausen seria a substituição da dimensão qualitativa por um conceito *quantitativo* e *identitário*, a partir do qual se produzem as séries baseadas em parâmetros. O que se exclui no processo, contudo, seria a *não-identidade* dos parâmetros que a análise sonora havia desvelado pela primeira vez. Ainda que se admita a hipótese do *continuum* espacio-temporal (posteriormente questionada em seus fundamentos pela própria física do som), não se pode ignorar que toda experiência concreta estabelece uma percepção qualitativa irredutível das propriedades sonoras. A *não-identidade* constitutiva das propriedades sonoras torna absurda a ideia de “transição entre campos perceptivos” e, por extensão, torna sem sentido o uso *formativo* de parâmetros interdependentes para fins composicionais. O critério supostamente científico de Stockhausen torna-se, portanto, insensato.

Embora tenha reconhecido como inevitável esse processo de integração na história da música ocidental, Adorno indicava que essa ideia de um denominador comum a todos os campos perceptivos era inaceitável não só por questões filosóficas, mas por razões elementares provenientes do próprio campo científico da psicoacústica; em 1958, comentava que “a obra de arte técnica se torna sem sentido, ou mesmo falsa, sempre que ignora essa não-identidade e trata o não-igual como igual, multiplicando laranjas com máquinas de escrever” (ADORNO, 2003, GS 16, p. 236). Já em *Vers une musique informelle*, detectava nesse rebaixamento quantitativo da percepção não apenas as “aporias do pensamento serial” (*Aporie des Seriellen*) como também seus “defeitos” (*Defekte*). Em uma passagem fundamental da conferência, Adorno resumia o problema:

A mais problemática (das aporias do pensamento serial) refere-se à união da altura e da duração sob o denominador comum do tempo. Stockhausen [...] tomou essa identidade mais seriamente do que qualquer outro compositor [...] O fator temporal objetivo em todos os parâmetros e o tempo experimental vivo do fenômeno não são de modo algum idênticos. Duração e altura pertencem a domínios musicais diferentes, mesmo que na acústica sejam compreendidos sob a mesma chave. Na controvérsia sobre esse ponto, o conceito

de tempo é usado equivocadamente: ele cobre tanto o *temps espace* quanto o *temps durée*, tanto o tempo fisicamente mensurável, quase espacializado, quanto o tempo da experiência (*Erlebniszeit*). O discernimento (*Einsicht*) de Bergson sobre tal incompatibilidade não pode ser eliminado (ADORNO, 2003, GS 16, p. 531, grifo meu).

Notemos que Adorno utiliza um argumento semelhante ao do texto de 1953 (*Sobre relação contemporânea entre filosofia e música*), citado acima, sobre a separação essencial entre experiência qualitativa e objetividade cronométrica. Em *Vers une musique informelle*, Adorno reforça o argumento, sublinhando desta vez a incompatibilidade entre eventos objetivos físicos e reações subjetivas que mesmo a psicologia experimental científica de Gustav Fechner, um dos primeiros teóricos da psicofísica, já havia demonstrado. Adorno sugere que “noções logarítmicas” – em referência à “escala cromática das durações” de Stockhausen – não seriam suficientes para forjar a correspondência entre estímulos sensoriais e a intensidade psicológica das sensações. Portanto, ainda que se tome um princípio puramente científico que reduza o fenômeno musical a um “aglomerado de elementos sensoriais”, a relações acústico-frequenciais, “não parece muito sensato deduzir o tempo musical a partir de dados objetivos físicos” (ADORNO, 2003, GS 16, p. 532). Em primeiro lugar, porque oculta uma profunda inadequação científico-conceitual, uma confusão que precede questões de ordem estética da composição. A mesma psicologia experimental da qual depende a morfologia de Stockhausen admite que o transcurso do tempo pertence ao âmbito psicológico das sensações, às invariantes biológicas humanas – um fato *científico* que deveria bastar para inviabilizar o uso formativo e unificador de parâmetros. Embora possamos traduzir os campos perceptivos em termos quantitativos de vibrações frequenciais (assim como podemos compreender determinada “cor” em termos quantitativos), na efetividade concreta da experiência percebemos a “altura”, a “duração”, o “timbre” como qualidades incomensuráveis. Em segundo lugar, “não parece sensato deduzir o tempo musical a partir de dados objetivos”, porque a percepção do fenômeno físico não pode ser dissociada de uma dimensão histórica, ou seja, da mediação pela qual o fenômeno físico é subjetivamente constatado.

Anos depois, no artigo *Dificuldades ao compor*, de 1964, Adorno afirmava que Stockhausen havia percebido o absurdo de deduzir estruturas a partir de um *Urmaterial*, de um material baseado em relações frequenciais-cronométricas. Ainda assim, o filósofo insistia no “equivoco conceitual” de uma música totalmente determinada:

(Na premissa do serialismo integral), identifica-se o tempo físico objetivo, de acordo com frequência de vibração e relações de harmônicos, com o tempo musical, com a sensação da duração musical, que é essencialmente mediada subjetivamente. Os compositores seriais encontraram esse problema anos atrás. Os mais avançados dentre eles, Boulez e Stockhausen, estão trabalhando intensamente sobre isso. O que mais preocupa, contudo, é a própria ideia de determinação total [...]. Aquilo que eu previ anos atrás como envelhecimento da nova música está literalmente acontecendo (ADORNO, 2003 GS 17, p. 268).

Se a possibilidade de estruturação direta do som conquistada pela eletrônica representava, para Adorno, um avanço significativo das “forças produtivas da música”, uma “concepção estática de música” levaria, por outro lado, a paradoxos insuperáveis. Adorno admirava a coerência entre prática e justificação teórica no trabalho de Stockhausen<sup>28</sup>, mas afirmava que essa “coerência” visava eliminar a própria história das formas musicais:

Poderíamos questionar se a racionalidade integral para a qual a música se encaminha simplesmente é compatível com a dimensão do tempo; se a racionalidade, afinal, como o poder do igual e do quantitativo, não nega o não-igual e o qualitativo, dos quais a dimensão do tempo é inseparável. Não é casual que todas as tendências de racionalização – no mundo real bem mais do que na estética – se dirigem para a eliminação de procedimentos tradicionais e virtualmente, portanto, da história (ADORNO, 2003, GS 16, p. 485).

Para Adorno, portanto, a unificação dos parâmetros instituiria uma situação aporética, a um só tempo progressiva e regressiva, em concordância com uma época na qual os indivíduos estariam cada vez mais “despojados de suas memórias” para viver um “presente alargado”. A racionalidade integral que impulsionava as forças produtivas da música, ampliando meios técnicos, incorporando e controlando dimensões antes “não-racionalizadas” da matéria sonora, procurava negar, com isso, o “não-igual” e o “qualitativo” próprio ao tempo, subjugando-os ao poder do “igual” e do “quantitativo”.

---

<sup>28</sup> Em *Vers une musique informelle*, Adorno sublinha a coerência entre obra e justificação teórica em Stockhausen: “minhas primeiras reações a *Zeitmaße* [...] coincidiram plenamente com sua teoria da estaticidade resultante de um dinamismo generalizado, assim como sua teoria da cadência” (ADORNO, 2003, GS 16, p. 495).

### 3 Conclusão

Antes mesmo de *Vers une musique informelle*, a inadequação no uso formativo dos parâmetros havia sido criticada por Adorno em sua conferência de Darmstadt, de 1957, posteriormente publicada com o título *Crítérios da nova música*. Na conferência, Adorno questionava os pressupostos de compor música a partir de “elementos originários” (*Urelemente*), como “intervalo, som, tempo” ou “ritmo” – a composição por parâmetros de Stockhausen. Tais elementos decorrem da abstração visando a *análise* de fenômenos (ADORNO, 2014, p. 374). Para Adorno, um conceito de tempo tomado a partir da noção de elementos originários opõe-se ao “*tempo musical autêntico*, que sempre se relaciona ao conteúdo específico da música, ou seja, a eventos musicais específicos que se desdobram no tempo” (ADORNO, 2014, p. 374). Se tais eventos devem estar organizados em uma “sequência plena de sentido temporal”, esta sequência não pode ser deduzida de elementos originários. Ao privilegiar um elemento originário a fim de estabelecer relações temporais, um elemento como ritmo, por exemplo, o compositor simplesmente incorreria em “engano”. Adorno vê então no conceito de “elemento originário” o mesmo problema que caracterizava a obra de Stravinsky. Pois do privilégio concedido a um elemento resultava a mera justaposição de eventos sonoros, “alienados do tempo” (*zeitfremde*), uma bricolagem cronométrica que nada mais teria a ver com a “obra de arte viva” (*lebendige Kunstwerk*).

Essa discussão técnica adquire particular relevância, na medida em que nos esclarece o próprio conceito filosófico de tempo musical de Adorno. Em nenhum lugar de sua obra, o filósofo explicita seu conceito de tempo musical, mas ele o deixa entrever na postura crítica que assume diante de teorias como as de Stockhausen. Para Adorno, uma autêntica “formulação musical do tempo significa uma formulação dialética do tempo”. Essa formulação deve levar em conta eventos musicais historicamente mediados, e não supostos fenômenos originários. A partir do momento em que o compositor se refere a um tempo *in abstracto*, “como faziam os ditos compositores “rítmicos” (*die Rhythmier*)” (ADORNO, 2014, p. 374-375), então o que se obtém não difere daquilo já foi previamente definido e ordenado: sobra apenas a hipóstase de um conceito mecânico de tempo. Em sua definição *in abstracto*, o denominador frequencial “tempo” na morfologia de Stockhausen simplesmente aniquilaria, segundo Adorno o tempo musical.

Assim, “a divergência entre Adorno e Stockhausen no que se refere ao tempo vivido pode ser atribuída às suas avaliações divergentes sobre a relação entre o quantitativo e o qualitativo” (BORIO; DANUSER, 1997, p. 457). A concepção de um denominador comum está marcada, segundo Adorno, por um duplo equívoco: primeiro, na transformação de um fator de *análise* em fator de *síntese*, o que seria improcedente inclusive sob o aspecto científico da acústica e da psicologia experimental; segundo, na renúncia ao tempo vivido e subjetivo, impondo um estágio primitivo de experiência, de retorno à fisicalidade, sem laços com o tempo histórico, em suma, uma regressão a um estágio “não-artístico”<sup>29</sup>. De fato, a teoria morfológica de Stockhausen, ancorada nas descobertas da acústica e da eletrônica, abriria caminho para uma cristalização de todo fenômeno musical: uma verdadeira ontologia cuja essência corresponderia àquele tempo frequencial-cronométrico. A perda da tensão entre forma e expressão histórica em favor da determinação de um material totalmente pré-formado constituiria, segundo Adorno, a contrapartida regressiva do serialismo em Stockhausen. Aqui, história e produção de sentido seriam radicalmente extintas. Haveria um salto para fora da história do material.

Para Adorno, a música, quando rejeita a dimensão histórica, torna-se não apenas “sem sentido”, mas “falsa”. A música não deveria ceder a uma pseudo-morfose em ciência, não deveria abandonar o “lugar indispensável do sujeito”, a tensão subjetiva entre forma e expressão histórica:

[...] o *continuum* do tempo não é, com efeito, dado “simultaneamente” (*gleichzeitig*), como supõe a organização racional [de Stockhausen]; não se pode esquecer que é inerente ao tempo desdobrar-se a partir “de baixo”, do impulso dos momentos individuais. Isso designa objetivamente, do ponto de vista do material, o lugar indispensável do sujeito na música e, por extensão, o problema que a música atualmente deve enfrentar (ADORNO, 2003, GS 16, p. 485).

Enfrentar a questão do lugar do sujeito na música significava, portanto, impedir a subsunção do conceito de tempo musical a um esquema positivista, cientificamente indiferente ao tempo histórico e à racionalidade estética. Como vimos no início deste capítulo, o autor de *Filosofia da nova música* criticava a situação na qual “a música esboça uma imagem do mundo que, para o bem ou para

---

<sup>29</sup> Em 1955, Adorno já mostrava que o imperativo de consistência nos experimentos eletrônicos induz à regressão a algo “não-artístico”, à mera física do som: “Die reine Konsequenz aus dem Material regrediert vollends aufs Kunstfremde, bloß Tonphysikalische, wie denn in der Tat einige deutsche Punktuelle sich elektronischen Experimenten zuwandten” (ADORNO, 2003, GS 18, p. 133).

o mal, não mais conhece a história”. Essa imagem precisava ser dissolvida. O programa-manifesto contido anos depois no artigo *Vers une musique informelle*, em sua exortação para que a vanguarda revisasse seus procedimentos, exigia a não redução do tempo a uma dimensão quantitativa: “Sob o aspecto da consciência do tempo, a prática contemporânea sinaliza incongruências que tornam urgente uma revisão desses procedimentos” (ADORNO, 2003, GS 16, p. 532); uma revisão que Adorno procura empreender no artigo. É nesse sentido que o artigo *Vers une musique informelle* pode ser considerado mais do que um texto de intervenção, mais do que a definição de um programa teórico; nas palavras do musicólogo e compositor Claus Mahnkopf, o artigo de Adorno constituiria nada menos do que a metateoria de *Filosofia da nova música*<sup>30</sup>; e assim forneceria a exposição consistente de um conceito materialista de tempo musical, sempre sensível ao seu tempo histórico.

---

<sup>30</sup> “*Vers une musique* é a metateoria de *Filosofia da nova música*, (livro) no qual o diagnóstico da racionalização antecipa o problema do serialismo, a partir da generalização do princípio da série dodecafônica; é também um texto filosófico fundamental, pois se empenha em reafirmar as principais categorias de seu pensamento musical: tempo, forma, material, sujeito, construção, composição, lógica, expressão, sentido” (MAHNKOPF, 1998, p. 259).

## Referências

ADORNO, Theodor W. **Gesammelte Schriften in 20 Bänden**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986; Berlin: Directmedia-Suhrkamp [Digitale Bibliothek, CD-ROM], 2003. (Edição citada como GS, seguido do número do volume e da página correspondente).

\_\_\_\_\_. **Kranichsteiner Vorlesungen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014. (Nachgelassene Schriften. Abteilung IV - 17).

ADORNO, Theodor W.; METZGER, Heinz-Klaus. **Briefe Adorno-Metzger**. Berlin, Theodor W. Adorno Archiv (TWAA Br 1005) (inédito).

ADORNO, Theodor W.; STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Briefe Adorno-Stockhausen**. Berlin, Theodor W. Adorno Archiv (TWAA Br 1493) (inédito).

BAYER, Francis. **De Schönberg à Cage**: essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine. Paris: Klincksieck, 1981.

BORIO, Gianmario. Die positionen Adornos zur musikalischen Avantgarde zwischen 1954 und 1966. In: BOSSE, Gustav (Ed.). **Adorno in seinen musikalischen Schriften**. Regensburg: G. Bosse, 1987.

BORIO, Gianmario; DANUSER, Hermann (Orgs.). **Im Zenit der Moderne**. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997.

CAMPBELL, Edward. **Boulez, music and philosophy**. New York: Cambridge University Press, 2010.

DAHLHAUS, Carl. Form. In: \_\_\_\_\_. **Schoenberg and the New Music**: Essays by Carl Dahlhaus. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

DELIÈGE, Célestin. **Cinquante ans de modernité musicale**: de Darmstadt à l'IRCAM: contribution historiographique à une musicologie critique. Sprimont: Editions Mardaga, 2003.

GOEHR, Lydia. Doppelbewegung: The musical movement of Philosophy and the philosophical movement of music. In: \_\_\_\_\_. **Elective Affinities**: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory. New York: Columbia University Press, 2011.

GRIFFITHS, Paul. **Modern music and after**. New York: Oxford University Press, 2010.

IDDON, Martin. **New music at Darmstadt**: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2013.

MACONIE, Robin. **Other planets**: the music of Karlheinz Stockhausen. Lanham: Scarecrow Press, 2005.

MAHNKOPF, Claus-Steffen. Adornos Kritik der neueren Musik. In: KLEIN, Richard; Claus-Steffen MAHNKOPF (Orgs.) **Mit den Ohren denken** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. Brasília: MusiMed, 1996.

MENEZES, Flo. A teoria da unidade do tempo musical de Karlheinz Stockhausen. In: \_\_\_\_\_. **Música maximalista**. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

MENEZES, Flo. **Música maximalista**. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. ... how time passes ... **Die Reihe**, #3 (eng. edition). Trad. Cornelius Cardew. 1959.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. A unidade do tempo musical. In: MENEZES, Flo. **Música eletroacústica: história e estéticas**. Tradução de Regina Johas. São Paulo: Edusp, 1996.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. Structure and experiential time. **Die Reihe**, #2. Trad. Cornelius Cardew. 1955.

STOCKHAUSEN, Karlheinz; MACONIE, Robin. **Stockhausen sobre a Música**: Palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie. Trad. Saulo Alencastre. São Paulo: Madras, 2009.