

Escutando John Cage através de Adorno: técnicas composicionais e alívio subjetivo no *String Quartet in Four Parts*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Mário Rodrigues Videira Júnior
Universidade de São Paulo - mario.videira@usp.br

Paulo Cerruti de Arruda Sampaio
Universidade de São Paulo - pcerrutiasampaio@hotmail.com

Resumo: Apresentaremos o conceito de dispositivo de alívio subjetivo, mobilizado pelo filósofo Theodor Adorno em sua crítica à música de vanguarda do pós-Segunda Guerra. A seguir, exporemos duas técnicas composicionais presentes no *String Quartet in Four Parts* de Cage - a estruturação macromicrocômica das durações e a *gamut* technique. Trata-se de uma obra anterior ao recurso ao acaso, pertencente a uma fase da produção de Cage que Adorno não discute. Defenderemos, contudo, que também as técnicas nela presentes podem ser entendidas a partir do conceito adorniano de alívio subjetivo.

Palavras-chave: John Cage. Theodor Adorno. Quarteto de cordas. Técnicas composicionais.

**Listening to John Cage Through Adorno: Compositional techniques and Subjective Relief
John Cage's *String Quartet in Four Parts***

Abstract: In this paper, we will introduce the concept of devices of subjective relief, employed by the philosopher Theodor Adorno in his critique of post-WWII avant-garde music. Subsequently, we discuss two composition techniques present in Cage's *String Quartet in Four Parts* - the macromicrocosmic structuring of durations and the gamut technique. This works predates Cage's use of chance, and thus belongs to a period of Cage's work that Adorno doesn't discuss. We shall defend, however, that the techniques present in this piece can be understood as devices of subjective relief.

Keywords: John Cage. Theodor Adorno. String quartet. Compositional techniques.

1. Alívio subjetivo: a crítica de Adorno às vanguardas

Nas décadas de 1950 e 1960, as intervenções de Theodor Adorno nos debates a respeito da música de vanguarda foram, de modo geral, orientadas por um diagnóstico de época bastante severo. Tendo sido um entusiasta do expressionismo e um defensor de primeira hora do dodecafonismo, o filósofo, retornando à Alemanha Ocidental após um exílio de quinze anos, parecia menos afinado com as novas correntes da música de vanguarda. Parece-nos que os textos 'The Aging of the New Music' (1954) e 'Difficulties' (1966), ambos apresentados originalmente como palestras em festivais da vanguarda musical (ADORNO, 2002, p. 561 e p. 107), apresentam de modo claro aquilo que Adorno considerava insuficientemente crítico no serialismo, por um lado, e na música de John Cage, por outro. O

incômodo do filósofo dirigia-se ao recurso aos chamados "dispositivos de alívio subjetivo" (ADORNO, 2002, p. 654).

No que segue, procuraremos expor sucintamente esse conceito para, a seguir, sugerir que podemos entender como dispositivos de alívio subjetivo duas técnicas composicionais presentes no *String Quartet in Four Parts* (1949) de Cage - a saber, a ordenação macromicrocôsmica das durações e a *gamut technique*. Pretendemos, com isso, defender que a noção de alívio subjetivo não se aplica somente ao período da obra de Cage centrado no acaso, que é discutido por Adorno.

Ao corroborar a hipótese de que o alívio subjetivo estaria presente também na fase construtiva da obra de Cage, podemos entender a trajetória do compositor mais a partir de seus desdobramentos internos, e menos como uma reação ao serialismo europeu. Além disso, parece-nos que, estendendo o uso do conceito de alívio para uma produção que não foi discutida nos textos de Adorno, podemos alargar seu alcance, sublinhando seu interesse como ferramenta para uma crítica de época mais ampla. Por fim, indicando a presença da necessidade de alívio em ambos os períodos da obra de Cage, podemos tornar mais clara a posição de Adorno, para quem a alternativa entre controle do material a partir de procedimentos composicionais de caráter sistemático e ausência de controle na realidade não representa alternativa em sentido forte. Por mais que essas tendências sejam aparentemente opostas, há um solo comum a ambas. Ambas as tendências são vistas por Adorno como manifestações de um mesmo mal de época - um mal de natureza social, mas que traz consequências para a constituição interna das obras musicais. O filósofo identifica como traços fundamentais desse mal a fraqueza do eu, o medo da liberdade e a recusa à insegurança e ao desamparo (ADORNO, 2018, p. 392; pp. 403-405).

O conceito de "dispositivos de alívio subjetivo" é apresentado pela primeira vez em 'The Aging of the New Music', um texto de tom polêmico. Nele, Adorno chega a afirmar que a Música Nova estaria "caindo em contradição com sua própria ideia, ao preço da perda de sua própria coerência e substância estéticas" (ADORNO, 2002, p. 181). A Música Nova estaria deixando de ser Música Nova, tornando-se aquilo que Adorno entende por música estabilizada¹. Essa decadência se explicaria pelo fato de a música de vanguarda do pós-Segunda Guerra ter reprimido a angústia que movia as obras da dita fase heroica da Música Nova - em particular do expressionismo da Segunda Escola de Viena, e das obras de Igor Stravinsky e Bela Bartók da década de 1910 (ADORNO, 2002, p. 183). A angústia teria se tornado insuportável e, por isso, a música em geral tenderia a uma adaptação à realidade social, ao conformismo. Não por acaso, o conceito de "alívio" mobilizado por Adorno é

baseado na obra do filósofo e antropólogo conservador Arnold Gehlen² (ADORNO, 2002, p. 654).

As razões que levam a esse recuo da Música Nova podem ser encontradas na própria crise da linguagem musical, isto é, naquilo que inaugura o que Adorno entende por Música Nova. A crítica da vanguarda às convenções formais do repertório tonal, que ao menos desde o final do século XIX eram percebidas como gastas e reificadas e, portanto, como inadequadas para fins expressivos, levou a uma crítica do próprio aspecto de linguagem das obras musicais (ADORNO, 2002, p. 664). Essa recusa de fórmulas impostas externamente pela tradição cria uma série de problemas, aos quais cada compositor da Música Nova respondeu à sua maneira.

No entanto, quando levada ao extremo, a crise da linguagem parece não ter solução. Pois não seria o caso de criar outra gramática para exprimir algo que não poderia ser expresso através da gramática tonal. No fundo, tratar-se-ia de uma recusa da própria ideia de subordinação da expressão a uma gramática fixa e estranha ao sujeito, não importando a natureza desta. Daí que a expressão na fase expressionista de Schoenberg dar-se-ia como choque corporal, recusando qualquer mediação linguística (ADORNO, 2011, p. 39-40). Essa seria a novidade crítica da música de vanguarda, a saber, o fato de que em peças como *Erwartung* Op. 19 "o sentimento se apresenta não como um signo que aponta para um significado exterior, mas como um gesto e, enquanto tal, como algo não intencional, que constitui o próprio material" (FREITAS, 2012, p. 72).

Ainda que Adorno apresente as diversas limitações do expressionismo no nível ideológico e no nível da técnica composicional, é nesse momento que aparece de forma explícita o desafio da composição livre. O programa de compor sem amparo de um sistema estável de significação dos eventos musicais - isto é, sem uma gramática reificada - não foi adequadamente cumprido pelo expressionismo, mas foi lançado como problema a ser resolvido pela produção posterior. Para o filósofo, porém, a música de vanguarda teria se afastado desse desafio. Devido àquilo que ele identifica como uma primazia das forças produtivas técnicas sobre as forças produtivas subjetivas, a resposta subjetiva ao confronto com o material musical, que deveria ser o ponto de partida da composição livre, é anulado em prol da organização pré-composicional do material segundo os critérios de um sistema rígido (ADORNO, 2002, p. 648-653). A angústia de compor sem referências externas sólidas, ao lado da desconfiança com relação à capacidade da mediação subjetiva de criticar as tendências do material ao invés de meramente reproduzir uma linguagem reificada, teriam levado a um aumento do trabalho pré-composicional.

São essas diferentes formas de trabalho pré-composicional que Adorno entende como "dispositivos de alívio subjetivo". Tais dispositivos buscam construir uma gramática própria para substituir a tradicional, recriando a autoridade que a linguagem tradicional perdeu. No entanto, uma linguagem não pode prescindir do caráter coletivo (ADORNO, 2002, p. 652). Assim, não encontramos propriamente linguagens, mas sistemas. Esses sistemas garantem a inteligibilidade dos eventos musicais de um modo diferente da linguagem: não há tanto uma articulação entre eventos musicais, mas uma referência de cada evento individual a critérios externos ao fluxo musical, segundo os quais eles se mostram corretos ou incorretos. A ideia de objetividade musical, portanto, coincide aqui com a ideia de correção matemática e, por isso, se apresenta, do ponto de vista de Adorno, em uma forma degradada (ADORNO, 2018, p. 380). Para o filósofo, a objetividade musical, a verdadeira coerência de uma obra, só pode ser obtida através do controle sobre o material exercido pelo sujeito, e não por determinações sistemáticas estranhas a ele (ADORNO, 2002, p. 657).

O primeiro desses dispositivos de alívio subjetivo baseados na construção de um sistema de controle dos eventos musicais seria o dodecafonismo (ADORNO, 2002, p. 650). Podemos dizer que para Adorno o dodecafonismo é simultaneamente um avanço e um retrocesso, pois tanto aponta para as insuficiências do expressionismo, como se afasta do ideal de composição livre. Do mesmo modo, o serialismo, buscando corrigir o dodecafonismo, acaba se afastando ainda mais desse ideal. No entanto, tanto um como o outro tornaram mais claros os problemas que cercam a realização desse ideal, trouxeram à tona exigências para uma formulação mais consequente do conceito de composição livre. O serialismo procurou corrigir o dodecafonismo ao dar um tratamento igualmente sistemático a todos os parâmetros musicais, pois via como inconsistência técnica o fato de o dodecafonismo ordenar serialmente as alturas e lidar de modo relativamente convencional com as durações. A partir da perspectiva de Adorno, essa radicalização do programa do dodecafonismo traz ganhos em termos de técnica composicional que não podem ser descartados. Ao mesmo tempo, porém, esse desdobramento serialista manifesta um apego ainda maior à falsa segurança garantida pela imposição de uma necessidade heterônoma (ADORNO, 2018, p. 441).

No quadro desesperador pintado pelo filósofo, ao lado dessa imposição heterônoma da série, temos a imposição heterônoma do acaso (ADORNO, 2002, p. 658). Essa tendência é representada pela obra de John Cage da década de 1950. Nela, não haveria, como no serialismo, hipóstase das relações entre os eventos musicais, que seriam reportados a um sistema de ordenação estranho ao sujeito e ao caráter de devir da música, mas hipóstase dos próprios eventos musicais. Veríamos em Cage "a hipótese de que a nota 'existe' em vez de

'funcionar"', o que seria uma fantasia ideológica, posto que essa posição "considera o material sonoro, que já é subjetiva e historicamente pré-formado, como existente em si" (ADORNO, 2018, p. 396-367). A fraqueza do eu, sua insegurança diante da crise da linguagem e dos processos sociais mais amplos dos quais ela participa, é aliviada pela crença no som puro, tornado absoluto. O material seria ele mesmo imediatamente expressivo, de modo que o compositor pode abdicar do controle sobre ele. Para Adorno, trata-se de tentar "converter a fraqueza psicológica do eu em força estética" (ADORNO, 2018, p. 392). Essencialmente, Cage estaria em conformidade com as tendências sociais que dificultam a realização do ideal de composição livre, propondo uma abdicção do eu num momento em que este já estaria sendo esmagado pelo capitalismo tardio.

2. A ordenação macromicrocós mica das duração e *gamut technique* no *String Quartet in Four Parts*

Cage compôs seu *String Quartet in Four Parts* em Paris, num período em que estudava a obra de Erik Satie. O que lhe interessava no compositor francês era sobretudo a suspensão do sentido teleológico do fluxo musical, assim como o uso das durações como parâmetro central de organização das obras (CAGE, 1961, p.63 e p.81). Como veremos, esses aspectos estão presentes no *String Quartet* em decorrência das estruturas macromicrocós micas e da *gamut technique*.

A *gamut technique* consiste em fixar de antemão o material a ser utilizado na peça. No *String Quartet*, Cage determina na primeira página da partitura os eventos musicais que cada instrumentista produzirá ao longo da obra. São cerca de quinze eventos para cada instrumentista - uma economia de meios bastante extrema. Além disso, esses eventos sempre reincidem do mesmo modo, sem variação alguma, e são sempre tocados na mesma posição no instrumento (PRICHETT, 1993, p. 48). Os eventos de cada instrumento sobrepõem-se para formar um total de 43 sonoridades possíveis (BERNSTEIN, 2002, p.190).

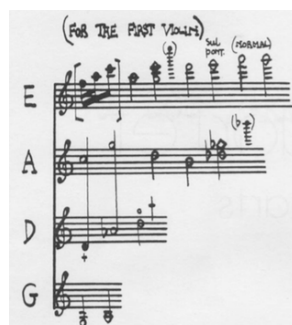
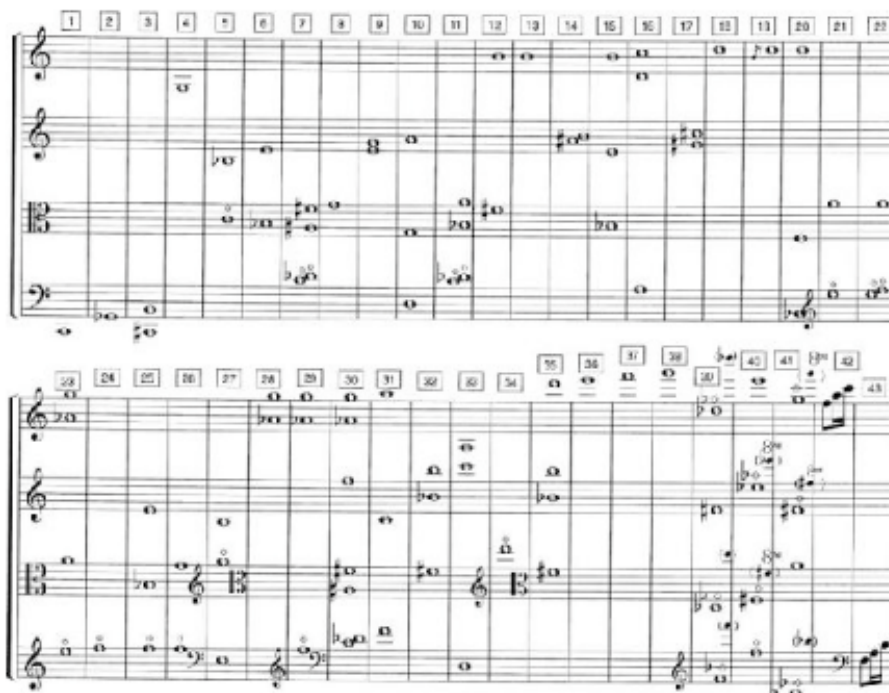


Fig. 1: Os quinze eventos da *gamut* do primeiro violino (CAGE, 1950, p. 1)



The image shows a musical score for the first violin part of Cage's 'String Quartet'. It consists of two systems of staves. The first system has 22 numbered measures (1-22) and the second system has 21 numbered measures (23-43). Each measure contains a specific event, represented by a note or a group of notes on a staff. The events are numbered 1 through 43, corresponding to the 43 sonorities mentioned in the caption.

 Fig. 2: As 43 sonoridades da *gamut* geral da peça, formada por sobreposições dos eventos das partes de cada instrumento (BERNSTEIN, 2002, p. 190)

A estruturação rítmica macromicrocômica é uma técnica de elaboração pré-composicional com a qual Cage experimentava desde seus trabalhos para percussão no final da década de 1930 (PRICHETT, 1993, p. 13-16). Ela consiste em escolher uma sequência numérica que determina a proporção entre as durações das seções da peça como um todo, assim como de cada subseção, indo até a frase musical individual. No caso do *String Quartet*, Cage anuncia na partitura que a estrutura rítmica da peça segue a sequência {2.5; 1.5; 2; 3; 6; 5; 0.5; 1.5} (PRICHETT, 1993, p. 48). É essa sequência que determina a relação entre todos os elementos da peça. Vejamos como isso se dá na estrutura em nível global. A soma dos números da sequência é 22. Examinando a partitura, vemos que há uma barra dupla a cada 22 compassos, e que a peça tem 484 compassos no total - ou seja, temos 22 seções de 22 compassos cada. Além disso, se examinarmos o primeiro movimento, veremos que ele é formado por 4 destas seções - ou seja, 88 compassos. Sabendo que $22/4 = 5.5$, vemos que esse movimento ocupa, em termos da estrutura geral, os dois primeiros números da sequência, 2.5 e 1.5 - que, somados, dão 4. Ora, nesse movimento há uma quebra de textura a partir do compasso 55, de modo que ele se divide em uma parte de 55 compassos e outra de 33 compassos. Dado que $55/33 = 5/3 = 1.666...$, vemos que a estrutura da peça segue um esquema

bastante rigoroso. O mesmo tipo de simetria determina as durações em níveis mais 'micro'. E, é claro, o esquema é válido para os quatro movimentos da peça³.

Na impossibilidade de desenvolvermos uma análise mais detida da partitura, iremos nos deter no que nos parece essencial. Há aqui um processo criativo baseado em um extenso trabalho pré-composicional de determinação do material tanto no plano harmônico como no rítmico. Trata-se de construir de antemão as 43 sonoridades da *gamut* e a sequência que determina as relações rítmicas, do nível macro ao micro. Seguindo um programa de anular o controle do eu sobre a composição, o trabalho composicional aparece aqui como uma atividade de preenchimento da estrutura de durações com sonoridades pré-determinadas. Conforme vemos na análise de Bernstein (2002, p. 193), a ordem de aparição das sonoridades é também determinado por procedimentos independentes da reação do sujeito ao confronto sensível com o material. Em particular no terceiro movimento do *String Quartet*, Cage ordena de modo quase serial a ordem de aparição das sonoridades. Isto é, elas surgem em uma sequência que poderá ser retrogradada, invertida, ou então retrogradada e invertida. Para Bernstein (2002, p. 194), "as manipulações quasi-seriais no terceiro movimento do *String Quartet* deram a Cage uma base racional e sistemática para a determinação da sucessão das sonoridades da gama [*gamut*]".

Cage, antes mesmo de recorrer ao acaso e à indeterminação, já sentia necessidade de criar sistemas que pudessem dispensar o controle subjetivo sobre o fluxo musical. De fato, nessa peça há um tratamento menos livre do material do que em peças anteriores, e Cage entendia esse desdobramento como algo positivo (PRICHETT, 1993, p. 55). A ausência de controle por parte do compositor redundava em controle do material por um sistema estranho tanto ao compositor como ao material. Cage procurava ordenar as sonoridades da *gamut* de um modo que não sugerisse encadeamento harmônico no sentido tradicional. Como sua escuta por si só seria supostamente incapaz de criticar essa tendência do material à conformidade com a tradição, o compositor acaba optando por uma poética em que a escuta se dá *a posteriori*: primeiro a obra é composta seguindo um conjunto de regras, e só depois o compositor escuta o resultado, supostamente imaculado pela tradição reificada.

A recusa da linguagem convencional se realiza aqui através da construção de um sistema que a substitui. Continua existindo uma referência externa que pode assegurar o compositor de que os eventos musicais estão dispostos de modo 'correto'. A angústia do desamparo, da ausência de referências fixas de validação, é aliviada. Assim, diante das enormes dificuldades colocadas pelo desafio da composição livre no contexto de uma sociedade totalmente administrada, Cage segue, de certo modo, o caminho de um retorno à

ordem. Ao invés de compor a partir da capacidade subjetiva de criticar as tendências do material - o que seria possível uma vez que tanto o sujeito como o material são formados historicamente -, Cage compõe a partir da anulação dessas tendências. A fuga da rigidez da linguagem reificada leva nesse caso a um sistema igualmente rígido - e que, além de tudo, nega o caráter histórico do material musical.

Referências:

- ADORNO, T.W. *Essays on Music*. Trad. Susan H. Gillespie. Los Angeles: University of California Press, 2002.
- _____. *Filosofia da Nova Música*. Trad. Magda França. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *Quasi una Fantasia*. Trad. Eduardo Soccha. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- BERNSTEIN, David W. Cage and High Modernism. In: NICHOLLS, David (org). *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. pp. 186-213.
- CAGE, John. *Silence*. 1. ed. Middletown: Wesleyand University Press, 1961.
- _____. *String Quartet in Four Parts*. Leipzig: Peters Edition, 1950 (EP 6757). 1 partitura (32 p.). Quarteto de cordas.
- FREITAS, Philippe Curimbaba. *Antinomia e expressão: Adorno ante o sismógrafo de Erwartung Op. 17 de Schoenberg*. 2012. 152f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.
- HABERMAS, Jürgen. *Philosophical-political profiles*. Massachusetts: MIT Press, 1985.
- PRICHETT, James. *The music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Notas

¹ O conceito de música estabilizada remete à crítica musical de Adorno dos anos 1920, em particular a sua crítica a Paul Hindemith. Acerca desse tema, cf. ALMEIDA (2007).

² Cabe ressaltar que, no contexto da Alemanha Ocidental, Adorno e Gehlen eram figuras muito presentes no debate público, representando campos politicamente opostos. Gehlen filiou-se ao Partido Nacional-Socialista em 1933, e participou do movimento de professores pró-Hitler. Além disso, Gehlen tornou-se professor da Universidade de Frankfurt em 1933, após o filósofo Paul Tillich, orientador do doutorado de Adorno, ter sido expulso por opor-se ao nazismo. A esse respeito, cf. HABERMAS (1985).

³ O segundo movimento tem no total 110 compassos divididos em 5 seções de 22 compassos, e sabemos que $110/484 = 5$ (ou $2 + 3$)/22. Novamente, uma análise atenta revelará que a proporção 2/3 condiciona a forma em diversos níveis. No terceiro movimento, o mais longo, temos 11 (ou $6 + 5$) seções, totalizando 242 compassos (e, claro, $242/484 = 11/22$). No quarto, o mais curto de todos, temos 2 seções ($44/484 = 2$ (ou $0.5 + 1.5$)/22).