

## **EM DEFESA DO USO DE INSTRUMENTOS HISTÓRICOS: RESPOSTA A UMA CRÍTICA DE THEODOR ADORNO**

Luiz Henrique Fiaminghi  
fiaminghi@animamusica.art.br  
Esdras Rodrigues Silva  
esdras@iar.unicamp.br  
Instituto de Artes / UNICAMP

### **Resumo**

Theodor Adorno, cuja obra se destaca no âmbito da crítica social, estética musical e filosofia, foi um crítico contundente da interpretação musicologicamente orientada, dos instrumentos históricos e da autenticidade. Seu artigo “Em defesa de Bach contra seus admiradores” evidencia a supremacia da estrutura musical absoluta, em detrimento do fenômeno sensível, da improvisação e dos preceitos da música retoricamente regrada. Este trabalho, parte da tese de doutorado “Rabeca no Brasil: da Memória Medieval às Práticas Interpretativas Contemporâneas”, aponta para as “ausências” e o “não-dito” no artigo de Adorno, que se enquadram nos conceitos de *abertura da história* e *história arcaica* introduzidos por Walter Benjamin. Estes elementos prestam-se para a sustentação conceitual para que tais interpretações históricas ultrapassem o reducionismo implícito da denominação que Adorno lhes dá de “puristas” e que as condicionam à “nefasta influência do historicismo”. Eles serão úteis, posteriormente, para a compreensão do fenômeno de reintegração dos instrumentos tradicionais na música urbana e de concerto. Através deste exercício reflexivo, encontramos elementos que contrapõem-se às críticas e justificam o sucesso dos músicos que acreditaram na *práxis* e não no *logos*, como meio para revelar o equilíbrio entre “essência composicional e o fenômeno sensível”, uma das funções do intérprete, segundo Adorno.

**Palavras – chave:** instrumentos históricos – interpretação - Theodor Adorno

### ***Abstract***

*Theodor Adorno, whose oeuvre excels within the universe of social criticism, musical aesthetics and philosophy, criticized sharply the issues of musicologically oriented performances, period instruments and authenticity. His article, ‘Bach Defended Against His Devotees’, supports the supremacy of an absolute musical structure, detrimental to the sensible phenomenon, the improvisation, and the precepts of music rhetorically regulated. This*

*work, part of the Doctoral Thesis: “The Rabeca in Brasil: from the Medieval Memory to the Contemporary Performance Practices”, points to the “absence” and the “unsaid” in Adorno’s article, which fit within the Walter Benjamin’s concepts of “opening in the continuum of history” and “archaic history”. These elements help to defend historical performances against the reductionism implied in Adorno’s classification of them as “purists”, and which conditions them to the “sinister influence of historicism”. Later on, they will help us better comprehend the phenomenon of insertion of traditional instruments into urban and concert music. This reflection unearths elements that refute Adorno’s criticism and justify the success of the musicians who believed more in the práxis than in the logos, as means to reveal the balance between “compositional essence and sensible phenomenon”, one of the performer’s duty, according to Adorno’s own words.*

A reintegração dos instrumentos históricos nas práticas interpretativas contemporâneas encontrou em seus primórdios críticos contundentes. Entre eles está Theodor Adorno que no ensaio escrito em 1951 “Em defesa de Bach contra seus admiradores”, aborda a questão em profundidade. Defende com veemência uma postura subjetiva do intérprete em oposição a uma interpretação histórica e objetiva, a qual ele qualifica como “*purista*” e “*sob a influência nefasta do historicismo*”. Neste sentido, refuta enfaticamente o conceito de autenticidade que, segundo sua visão, é aceito passivamente entre os puristas como mais uma regra intransigente de interpretação, neste caso referente à música de Bach:

O historicismo suscita um interesse fanático que não mais diz respeito à própria obra. Às vezes é impossível não suspeitar que os admiradores atuais de Bach se preocupam unicamente em evitar uma dinâmica não-autêntica, modificações dos ‘tempi’, e grandes corais e orquestras, como se estivessem esperando com uma rai-va potencial por qualquer apelo humano que se manifestasse nas execuções. (Adorno, 1998: 140)

Somente seria ‘objetiva’ a representação de uma música que se mostrasse adequada à essência de seu objeto. Esta não coincide, entretanto, com a idéia da primeira execução histórica dessa música. Alguns fatos indicam exatamente uma direção oposta à sustentada pela intenção de imitar fielmente a interpretação usual da época: a dimensão timbrística da música praticamente não era conhecida no tempo de Bach, ou pelo menos não era empregada como um meio de composição; os compositores não faziam uma distinção rigorosa entre os diferentes tipos de instrumentos de teclado e o órgão, e deixavam em larga medida que a escolha do instrumento adequado coubesse ao gosto de cada intérprete. Mesmo que Bach tivesse ficado realmente satisfeito com os órgãos e cêmbalos de sua época, e também com

os pobres coros e orquestras de que dispunha, isto ainda não seria suficiente para afirmar que estes fazem justiça à essência de sua música. (Adorno, 1998: 141)

O que se percebe nas entrelinhas do que Adorno nomeia como “*dimensão timbrística*” e “*pobres coros e orquestras*” insuficientes para fazer “*justiça à essência de sua música*” é a não observação de que Bach, apesar de “*se encontrar a uma distância astronômica do nível geral da produção de sua época*” (Adorno, 1998: 143), seguia ainda os preceitos de uma música retoricamente regrada. A partitura musical neste caso não pretende indicar todas as possibilidades para o intérprete, que conhecendo as práticas retóricas daquele discurso, determinava suas escolhas de acordo com o afeto musical pretendido. As ornamentações e diminuições melódicas, elementos constituintes e fundamentais para a eloquência do discurso, são também deixadas em aberto na partitura, como de resto a realização harmônica do baixo cifrado, em grande parte improvisada. A articulação, que em todos os tratados barrocos não é considerada um acessório, mas elemento essencial para a plena realização do discurso barroco, também não é anotada, esperando-se que sua execução surja da fantasia interpretativa, guiada pelo exercício e pela prática. Todos estes elementos, justamente os que constituem a essência da interpretação histórica, não são mencionados ao longo da sólida crítica de Adorno. Isto desloca a questão da “*escolha do instrumento ao gosto do intérprete*” para outra esfera que não o conceito de desconhecimento da dimensão timbrística ou a sua não utilização como meio de composição. O que Adorno deixa de considerar é que o discurso retoricamente regrado atua em todos os níveis da obra, desde a concepção pelo compositor até a recepção pelo ouvinte, passando pelo intérprete que atua não somente dirigido pela notação musical registrada pela partitura, mas principalmente pelo conhecimento da linguagem retórica musical. Este processo, como tão bem nos mostrou N. Harnoncourt em “*O Discurso dos Sons*”,<sup>1</sup> era naturalmente transmitido na relação direta entre mestre/aprendiz, rompida com a instauração de uma nova ordem pela Revolução Francesa, representada no ensino de música pela instituição do Conservatório.

Ao considerar irrelevantes as práticas interpretativas históricas, Adorno estabelece uma ênfase na escrita musical em detrimento da prática. Sua crítica às *performances* que buscavam mudar o padrão vigente de orquestra barroca, não deixa dúvidas quanto a sua descrença na utilidade do conhecimento histórico para revelar uma *performance* musical artisticamente convincente:

---

<sup>1</sup> HARNONCOURT, Nikolaus. O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical. 2ª ed. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

Pouco importa quais tenham sido as condições de execução na Igreja de São Tomás; uma apresentação da Paixão segundo São Mateus com relativamente poucos meios técnicos apresenta-se para os ouvintes de hoje como um ensaio ao qual compareceram apenas alguns músicos, e adquire ao mesmo tempo um aspecto didático e pedante. Além disso, uma performance como esta entra em conflito com a própria essência da música de Bach. A dinâmica objetivamente incrustada em sua obra merece uma única interpretação, aquela que a realiza. (Adorno, 1998: 141)

Apesar de ninguém poder afirmar “como” era a *performance* musical daquela época, e não ser essa a pretensão de nenhum músico sério que se orienta pela chamada “interpretação histórica”, muitas portas se abriram a partir das chaves fornecidas pelos documentos históricos. Um ponto desconsiderado por Adorno e que determinou a superação do impasse historicista, foi a capacidade com que os verdadeiros artistas desenvolveram o domínio das técnicas de execução e o desmanche das limitações impostas por instrumentos há muito tempo em desuso, dos quais a transmissão de conhecimentos para sua perfeita execução havia sido irremediavelmente interrompida. Esta questão é crucial para o entendimento do descompasso entre o que Adorno defendia e o que acontece hoje no panorama musical: enquanto ele não acreditava na capacidade musical intrínseca dos instrumentos históricos, encontrando nestes somente as limitações de uso em comparação com os instrumentos “modernos”, os músicos que se dedicaram profissionalmente à recuperação dos instrumentos históricos entenderam as particularidades e potencialidades musicais destes. Souberam colocar a *práxis* acima do *logos* e subtrair de suas práticas interpretativas o idealismo romântico que impregnava o meio musical da primeira metade do século XX, mesmo em um ambiente eminentemente progressista do qual o pensamento de Adorno era insigne representante.

Por outro lado, sua preocupação em ressaltar a importância de uma interpretação viva, pulsante, não atrelada a alguma verdade fora da própria obra, mas decorrente da riqueza do discurso sonoro, aproxima-se dos ideais de uma música eloqüente, articulada e retoricamente regrada:

No tempo de Bach, a arte da composição era, mais do que em qualquer período posterior, uma arte de transições infinitesimais. A execução deve tornar evidente toda a riqueza do decurso musical, em cuja integração se baseia realmente sua força, em vez de contrapor a este todo pleno de sentido uma multiplicidade monótona, ou a aparência nula de uma unidade que ignora a multiplicidade que deveria dominar. (Adorno, 1998: 143)

A verdadeira interpretação é uma radiografia da obra; tem a função de revelar no fenômeno sensível a totalidade de todos os caracteres e conexões musicais, e este conhecimento se conquista no estudo aprofundado da partitura. O argumento preferido dos puristas, o de que tudo já está expresso na própria obra, de que basta que o intérprete se anule para que a obra fale por si mesma, de que a execução propriamente interpretativa seria um grito forçado e deformado, enquanto a auto-revelação da obra seria mais simples, natural e convincente; este tipo de argumento não tem valor. Na medida em que a música precisa de uma interpretação, sua lei formal consiste na tensão entre a essência composicional e o fenômeno sensível. (Adorno, 1998: 142)

Percebe-se que, quando Adorno desvia-se do ataque direto aos “puristas” e discorre sobre interpretação musical em geral, seus pensamentos não divergem substancialmente dos defendidos pelos adeptos da musicologia histórica. Afinal, revelar a multiplicidade e evidenciar a riqueza da obra musical através da interpretação consciente e equilibrar a “*essência composicional e o fenômeno sensível*”, são também os objetivos destes intérpretes. Pode-se suspeitar que a reação negativa de Adorno deve-se ao fato da inexistência àquela altura de intérpretes verdadeiramente capazes de transformar informações históricas em música viva.

A superação do impasse historicista aconteceu justamente quando a relevância do *fenômeno sensível* foi percebida de uma maneira ampliada, onde o conhecimento histórico é apenas uma ferramenta, um meio. Em sua crítica aos puristas, Adorno não considerou a musicologia como um método para revelar prismas da música que, de outra maneira, seriam encobertos pelas sombras de um olhar posicionado unilateralmente a partir de uma perspectiva que menospreza o passado como portador de uma *história arcaica* ou de uma *abertura da história*.

Estes conceitos, introduzidos por Walter Benjamin a partir de suas teses “*Sobre o conceito de história*”, liberta o olhar sobre a história, dirigindo o seu foco além da tradição marxista e do materialismo histórico, condicionado a um certo fatalismo progressista. As releituras do passado com as ferramentas do presente, livres de uma postura preservacionista, possibilitaram o fermento necessário ao ímpeto da criação artística. Segundo Michael Löwy em “Walter Benjamin: aviso de incêndio”:

Na história das idéias do século XX, as ‘Teses’ de Benjamin parecem um desvio, um atalho, ao lado de grandes auto-estradas do pensamento. Mas enquanto essas são bem delimitadas, visivelmente demarcadas e conduzem a etapas devidamente classificadas, a pequena trilha benjaminiana leva a um destino desconhecido. As teses de 1940 constituem uma espécie de manifesto filosófico – em forma de alegorias e de imagens dialéticas mais do que de silogismos abstratos – para a ‘aber-

tura da história'<sup>2</sup>Ou seja, para uma concepção do processo histórico que dá acesso a um vertiginoso campo dos possíveis, uma vasta arborescência de alternativas, sem no entanto cair na ilusão de uma liberdade absoluta: as condições 'objetivas' são também condições de possibilidade. (Löwy, 2005: 147)

Neste sentido, os músicos que vislumbraram nos instrumentos históricos possibilidades para novas leituras musicais, sem voltar as costas para o passado e deixando a ressonância deste encontrar ecos no presente, permitiram uma abordagem em sintonia com a contemporaneidade, ao contrário do que defendeu Adorno. Sobre as ressonâncias do passado no presente, Jeanne Marie Gagnebin acrescenta:

Benjamin compartilhava com Proust a preocupação de salvar o passado no presente, graças à percepção de uma semelhança que transforma os dois. Transforma o passado porque este assume uma nova forma, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como a realização possível da promessa anterior – uma promessa que poderia se perder para sempre, que ainda pode ser perdida se não for descoberta [e] inscrita nas linhas atuais. (Gagnebin, 1994: 63)

Outra questão pouco considerada por Adorno é o “*fenômeno sensível*”. A prática musical envolve diversas sensibilidades, não só as necessariamente musicais, mas também as guiadas pela intuição ou pelo menos pela não-razão. As práticas interpretativas implicam necessariamente um olhar sempre renovado para o objeto musical, o que confere à *performance* um caráter único e não mecanicamente repetitivo. Neste sentido, Gagnebin em referência ao seu comentário do “Prefácio” à *Origem do Drama Barroco Alemão* de Benjamin é elucidativa:

Método é desvio. A apresentação como desvio – eis o caráter metodológico do tratado. Renunciar ao curso ininterrupto da intenção é a sua primeira característica. Incansavelmente, o pensamento começa sempre de novo, volta minuciosamente à própria coisa. Este incessante tomar fôlego é a mais autêntica forma de existência da contemplação. (Gagnebin, 2004: 87)

Esta declaração de método significa a renúncia à discursividade linear da intenção particular em proveito de um pensamento ‘*umständlich*’, ao mesmo tempo minucioso e hesitante, que sempre volta a seu objeto, mas por diversos caminhos e desvios, o que acarreta também uma alteridade sempre renovada do objeto. A estrutura temporal deste método do desvio deve ser ressaltada: o pensamento pára, volta para trás, vem de novo, espera, hesita, toma fôlego. É o exato contrário de uma consciência segura de si mesma, do seu alvo e do itinerário a seguir. ...Esta atenção indica uma presença do sujeito ao mundo tal que saiba deter-se, admirado,

---

<sup>2</sup> GAGNEBIN J.M. Prefácio - Walter Benjamin ou a história aberta. In: Obras escolhidas, I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 16.

respeitoso, hesitante, talvez perdido, tal que as coisas possam se dar lentamente a ver e não naufraguem na indiferença do olhar ordinário. 'Metodo', por certo, perigoso, pois nunca se pode ter certeza de que ele leva realmente a algum lugar, mas, pela mesma razão, extremamente precioso, pois só a renúncia à segurança do previsível permite ao pensamento atingir a liberdade. (Gagnebin, 2004: 87-88)

### **Referências bibliográficas:**

ADORNO, Theodor W. Em defesa de Bach contra seus admiradores. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998. p. 131-144.

\_\_\_\_\_. On popular music. In: HORKHEIMER, M.; GRUENBERG, C. *Studies in Philosophy and Social Science*, v. 9. Frankfurt: 1941. p. 38-48. Disponível em: <<http://www.mediamusicstudies.net/tagg/xtrnltxts>>. Acesso em 20 janeiro 2005.

\_\_\_\_\_. O fetichismo na música e a regressão da audição. Tradução de L. J. Baraúna. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. Idéias para a sociologia da música. Tradução de Roberto Schwarz. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HARKER, Dave. In perspective: Theodor Adorno. Disponível em: <[www2.rz.hu-berlin.de/fpm/texte/harker3](http://www2.rz.hu-berlin.de/fpm/texte/harker3)>. Acesso em 11 fevereiro 2005.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. 2ª ed. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

\_\_\_\_\_. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Tradução de Luis Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin - aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera Editora, 2005.