

Crítica filosófica como problema da musicologia: Sobre a recepção de Adorno por Carl Dahlhaus exemplificada através do “Ensaio sobre Wagner”

RICHARD KLEIN ¹
HOCHSCHULE FÜR MUSIK FREIBURG (RiKlein@t-online.de)

Introdução

Ⓔ presente artigo divide-se em três partes. Na primeira parte abordarei de maneira geral o modo pelo qual Carl Dahlhaus recebeu a filosofia da música de Adorno e como ele procurou inclui-la em seu projeto musicológico. Na segunda parte examinarei o modo pelo qual Dahlhaus trata a crítica adorniana a Wagner. Por um lado, procurarei demonstrar que Dahlhaus tem razão ao refutar alguns detalhes empíricos e filológicos da crítica adorniana, mas, por outro lado, deve-se levar em conta que ele admite os pressupostos filosóficos dessa crítica de maneira apenas insuficiente.

Tendo em vista leis presumidas ou efetivas do gênero “ópera”, por exemplo, Dahlhaus não hesita em declarar inválida a interpretação social feita por Adorno sobre o Drama musical wagneriano. Isso traz consequências para a compreensão a respeito da comparação entre Wagner e Beethoven, da qual trata a terceira parte. Dahlhaus tem razão contra Adorno, na medida em que este deixa a crítica social e a crítica musical coincidirem de maneira indiferenciada.

Por outro lado, isso se converte em equívoco sempre que Dahlhaus, como um musicólogo tradicional, recusa *toda* crítica social e também a construção filosófica do todo, porque isso ameaça comprometer – ou apenas relativizar – sua própria ideia de autonomia da arte. Em caso de dúvida, Carl Dahlhaus exclui a filosofia do campo da musicologia.

¹ Tradução: Mário Videira.

I.

A conversa que Josef Früchtl teve com Carl Dahlhaus em fevereiro de 1988 a respeito de Theodor W. Adorno é digna de nota não apenas porque põe em relevo a posição especial atribuída a Dahlhaus no âmbito da musicologia alemã, mas também por causa da apologia – que ele desenvolve de maneira inesperada – à ideia adorniana de uma “decifração social” [*gesellschaftlichen Dechiffrierung*] da música.

À pergunta de seu interlocutor, se “esse método proveniente do materialismo histórico não [seria] tão geral, a ponto de não dizer nada”, Dahlhaus (1991, p. 129) responde primeiramente: “A decifração, tal como Adorno a imaginou, pode ter êxito, se nos conservamos num alto nível de abstração”. O conceito adorniano de sociedade não é o de um sociólogo empírico ou de um sociólogo do conhecimento, mas é fundamentado de maneira genuinamente filosófica. Para Dahlhaus (1991, p. 129), Adorno teria em mente que “o conflito entre o sujeito que se afirma a si mesmo e a totalidade da sociedade era [...] o elemento fundamental da consciência da existência, no mais tardar desde Rousseau”. Correspondentemente, ele quer mostrar de que maneira esse conflito foi recebido na música, isto é, na configuração das formas musicais. Frente a isso, “em Foucault, assim como em Lévi-Strauss e nos desconstrutivistas” predomina a tendência de “ver a efetiva realidade nas estruturas, para as quais o sujeito é apenas um agente, e também o problema de empurrar para um segundo plano, o modo pelo qual o sujeito enquanto instância se ocupa do todo social”. Mas para Adorno, sempre que ele pensa “o sujeito” enquanto esboço de um período histórico, trata-se da relação entre “instância” [*Instanz*] e “agente” [*Agent*]. A dialética que ele esboça em Beethoven e que ele transfere para a música pós-Beethoven possui uma longa história, mas ao mesmo tempo uma realidade limitada, somente através da qual ela se torna concreta – tanto socialmente como musicalmente. “Mas se ela é concreta”, resume Dahlhaus (1991, p. 129), “perde também a objeção de que apenas algo demasiado geral [...], na sociedade, por um lado, e na música, por outro, é revelado”. “Concreto” significa, principalmente, que a constituição interna de uma obra musical

entra em analogia com a *Teoria* da sociedade e não com a sua facticidade atualmente dominante. Mais do que meramente projetar a realidade social, a obra a *interpreta* com os seus meios próprios e autônomos.

Dahlhaus argumenta aqui de uma maneira como ele nunca havia feito antes.² Ele não refuta o “método” de Adorno de maneira cética ou polêmica, pois a tentativa de se afirmar analogias substanciais entre aspectos musicais e fatos sociais estaria condenada ao fracasso. Pelo contrário, ele lê a interpretação social de Beethoven conjuntamente com o problema filosófico fundamental do sujeito e sua posição no mundo moderno. É até mesmo de maneira enfática que ele recorda a *Dialética do Esclarecimento*, ou seja, que a dialética do sujeito não pode ser dissociada – enquanto instância (libertadora) – da dialética do poder, que se deixa diminuir para agente. Para ele, o discurso da “ambiguidade do Esclarecimento” na música tem o mesmo direito filosófico que na sociedade e na ciência.³

111

A abordagem do próprio Dahlhaus parece também ambígua. Por um lado, ele esboça um modelo musicológico de interpretação adorniana que supera a distância em relação à filosofia até então usual no trato de Dahlhaus com esse filósofo. Por outro lado, os princípios hermenêuticos que ele conservava por volta de um ano antes de sua morte, quase não podem ser encontrados em sua obra antes dessa época. Durante três décadas e meia, mais do que qualquer outro musicólogo alemão, Dahlhaus ocupou-se com os escritos de Adorno e praticamente predeterminou sua recepção no campo da musicologia. Por outro lado, cabe notar que durante todo esse tempo ele respondeu com evasivas justamente esse problema que ele traz à tona em fevereiro de 1988 com tanta facilidade. Isso significa menos uma crítica do que um diagnóstico e, em sentido amplo, um exemplo sobre a dificuldade de se introduzir

² Todavia, cf. Dahlhaus (1987, p. 9-15).

³ As reflexões sobre Adorno e as novas teorias francesas já haviam sido abordadas anteriormente pela musicóloga Rose Rosengard Subotnik (1978).

a filosofia no âmbito da história da música não apenas como conteúdo de formação, mas sim, seriamente, isto é, sistematicamente.

Dahlhaus frequentemente formulava críticas detalhadas e bem fundamentadas de caráter empírico, cuja direção teórica, contudo, permanece em suspenso. Com razão, ele censurava uma terminologia algo rígida e conservadora em Adorno; igualmente, ele criticava as lacunas na relação contextual de circunstâncias histórico-musicais. Ele percebe que a insistente radicalidade da reflexão filosófica, à qual Adorno alude em suas análises de obras, quase não é afetada por tais deficiências, mas deixa em aberto quais consequências deveriam ser tiradas a partir daí (Cf. DAHLHAUS, 1991, p. 128). Remissões a implicações precárias do método sociológico musical encontram-se tão frequentemente em seus escritos como o motivo da maldição no *Anel*, mas falta uma crítica categorial digna desse nome. Ademais, muitas vezes fica pouco claro se Adorno é criticado por não ter correspondido a suas [próprias] exigências, ou simplesmente por suas pretensões. Além disso, há textos de Dahlhaus nos quais Adorno se faz tanto mais presente no assunto, quanto menos seu nome é mencionado.⁴

112

Um primeiro inventário crítico do assunto seria possível e pertinente a partir de diversos pontos de vista: o conceito de obra, a concepção de vanguarda, a interpretação de Beethoven, a crítica de Wagner. Eu escolho aqui a última delas. Não apenas porque, por casualidade, ela está mais próxima a

⁴ Veja-se, por exemplo: “*Neuromantik*” (1974); “*Zur Problemgeschichte des Komponierens*” (1974), “*Über die musikgeschichtliche Bedeutung der Revolution von 1848*” (1978) (in DAHLHAUS, 2003, p. 434-446, p. 447-473; p. 504-510); e também: “*Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen*” (1970) (in DAHLHAUS, 2004, p- 337-351). Ver também: JANZ (2006, p. 189ss.). Talvez o melhor exemplo seja o texto “*Ludwig van Beethoven und seine Zeit*” (in DAHLHAUS, 2006, p. 11-251). Sua proximidade em relação a Adorno é ainda mais impressionante se considerarmos que Dahlhaus provavelmente não conhecia os *Beethovenfragmente*; cf. “*Zu Adornos Beethovenkritik*” (1980) (in DAHLHAUS, 1980, p.318-327).

mim, mas também porque ela implica consequências especialmente importantes para a figura de Adorno na musicologia alemã.

II.

Dahlhaus começa a ocupar-se de Adorno em 1953, com uma resenha do *Versuch über Wagner* (Ensaio sobre Wagner) no *Deutsche Universitätszeitung* (Jornal Universitário Alemão).⁵ Já aqui se delinea uma ambiguidade que irá acompanhar o autor ao longo de toda a sua vida. Formalmente, o jovem Dahlhaus defende a abordagem sociológica de Adorno contra a suspeita de “sociologismo”. Porém, ao mesmo tempo, ele se afasta de *qualquer* conteúdo de crítica social, ao reduzir o diagnóstico orientado aos fenômenos, no qual a crítica social se baseia, à conformidade a leis internas do gênero “ópera”. Em primeiro lugar, diz ele, para Adorno “os fenômenos singulares não seriam exemplos indiferentes, mas sim o que é primeiramente dado, e que no decorrer da análise deve revelar até mesmo seus pressupostos e implicações sociais”. A “verdade do livro” comprovar-se-ia somente “na força das mediações intelectuais do musical-particular para o social-geral” (DAHLHAUS, 2006, p. 11). Mas chega-se a essa prova da verdade não porque o livro de Adorno não corresponderia à sua ideia numa série de pontos, mas sim porque o ceticismo de Dahlhaus frente à hermenêutica sociológica é tão grande, que no fim das contas dificilmente pode ser distinguida da indiferença. Com razão ele recusa algumas analogias verbais algo simples, as quais Adorno se permite fazer mais por causa de uma espécie de dificuldades iniciais do gênero [i.e. da crítica social da música, que era uma disciplina recente na década de 1930], do que por causa de uma intenção verdadeiramente crítica. O filósofo é criticado de maneira igualmente convincente quando ele supõe de antemão as “tendências” de desenvolvimento histórico do material, ao invés de desenvolver as categorias de sua análise ao lidar com o objeto

⁵ Cf. DAHLHAUS, C. Musik und Gesellschaft. Bemerkungen zu Theodor W. Adornos 'Versuch über Wagner'. in: *Deutsche Universitätszeitung* 8 (1953), p. 14-16. (Reimpresso em: *Gesammelte Schriften* 9. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2006, p. 11-15).

[*Gegenstand*].⁶ Por outro lado, é peculiarmente estranha a tentativa de proteger a “ideia da totalidade estética” em relação à ideia adorniana de “desintegração” [*Zerfall*], como se esta não fosse um pensamento filosófico, mas sim um *slogan* político-cultural. O jovem Dahlhaus certamente não desejaria apreender uma “miscelânea” técnica no Drama musical a partir das modificações da constituição histórica do sujeito, mas [desejaria se] limitar inteiramente a uma sintomática de “problemas típicos da ópera”, isto é, descartar a discussão social antes mesmo que esta fosse introduzida:

Mas até mesmo [!] o ouvinte que se comporta criticamente não irá isolar os elementos observados, mas sim, irá compreendê-los enquanto dificuldades do gênero ópera ou Drama musical (que não aparecem nos *Lieder* de Wagner e que não comprometem a sua unidade estética). (DAHLHAUS, 2006, p. 13ss.)

Em seu ensaio de 1970, Dahlhaus aguça ainda mais este ponto e afirma que:

114

(...) a crítica de Adorno se baseia numa confusão das normas do gênero, na medida em que elas se orientam pelo modelo do desenvolvimento formal sinfônico [...]. A falta de mediação motivico-temática, de variação em desenvolvimento [*entwickelnder Variation*], é um vestígio da ópera no interior do Drama musical. [...] O que vale em geral para o gênero como um todo não é sintoma de um estágio histórico singular do século XIX (DAHLHAUS, 2004, p. 359ss.)

Sem dúvida, Dahlhaus encontra aqui uma fragilidade ou uma lacuna no livro de Adorno, mas ele a encontra de tal modo, que lhe escapa a abordagem filosófica do todo. É importante analisar esse ponto mais de perto, pois as teses ligadas a ele pairam até hoje como artigos de fé na literatura

⁶ Este aspecto está no centro da abrangente resenha do livro *Dissonanzen*. Cf. DAHLHAUS, C. Dialektik des ästhetischen Scheins. Bemerkungen zu Theodor W. Adornos „Dissonanzen“. in: *Deutsche Universitätszeitung* 12 (1957), p. 16-19. (Reimpresso em: *Gesammelte Schriften* 9. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2006, p. 15-22). Ver ainda: DAHLHAUS, C. Adornos Begriff des musikalischen Materials (1974). In: _____. *Gesammelte Schriften* 8. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2005, p. 277-283.

musicológica secundária, como se com ela tivesse sido codificada de uma vez por todas a maneira pela qual se deveria compreender a crítica de Adorno a Wagner e, sobretudo, sua crítica à estrutura temporal “não-sinfônica”, não-linear e leitmotívica de Wagner.⁷

Deve-se admitir que as relações formais e históricas entre a ópera e o Drama musical estão totalmente fora de questão para Adorno. De maneira relativamente acrítica [*unkritisch*], ele estava inserido numa tradição que compreendia o Drama musical – de acordo com o posicionamento de Wagner – de maneira unilateral, a partir da “grande música absoluta alemã” e que, sobretudo, colocava à margem, ou simplesmente se calava acerca de suas raízes nas óperas italiana e francesa. Mas deduzir a partir daí que Adorno “não soubesse” que no Drama musical as leis formais válidas são diferentes daquelas válidas no caso de um quarteto de cordas seria algo pouco convincente. Um problema não pode ser resolvido enquanto negarmos que ele existe. Naturalmente Adorno sabe – hesitamos em documentar essa banalidade filológica – muito bem o que convém aos gêneros:

115

O elemento da intermitência (que configura a música na ópera em todas as circunstâncias), que nunca e de modo algum deve ser compreendido como uma continuação linear da música (o que vale também para Wagner, apesar de sua própria teoria), torna ilusória uma dramaticidade que se desenvolve a partir de si mesma, criada a partir de um centro espontâneo em pura “intensidade”. (ADORNO, 1974, p. 49)⁸

⁷ A esse respeito, dois exemplos: “Essa crítica é tão absurda quanto o ato de acrescentar um programa a uma sinfonia de Beethoven. Pois ela presume justamente o que foi suprimido conceitualmente, a saber: uma lógica formal puramente musical no Drama musical. Contudo, seria sinal de ignorância exigir de uma ópera, ou mesmo de um Drama musical, que devessem organizar-se tal como um quarteto de cordas ou uma sinfonia convencional” (STEINBECK, 2004, p. 290). Mahnkopf (1999, p. 181) expressa uma opinião semelhante a esta: “As obras de teatro musical (...) não podem constituir uma construção temporal lógico-musical. Não se trata de uma incapacidade de Wagner, mas da própria essência do teatro musical”.

⁸ Carta de Adorno a Krenek, de 28 de outubro de 1934.

A questão permanece: se é assim “em todas as circunstâncias”, como se origina então a impressão de que esse seria, apesar de tudo, o critério verdadeiro ou secreto da crítica para o filósofo? Evidentemente o problema é menos um saber ou não-saber em torno de leis do gênero, do que a sua relevância no processo crítico. Por exemplo, numa frase como esta: “O cerne mais íntimo de sua música, apesar de todas as declarações dos escritos teóricos, é tão pouco sinfônica como seu trabalho motivico” (ADORNO, 1971, p. 119). Ou como a seguinte frase:

A sonata e a sinfonia fazem criticamente do tempo o seu objeto; obrigam-no a principiar através do conteúdo de que o dotam. Não obstante, se no sinfonismo o decurso temporal se converte em instante, o gesto wagneriano, por outro lado, propriamente falando, é imutável, alheio ao tempo. Por sua repetição impotente a música se submete ao tempo que ela havia dominado no sinfonismo. (ADORNO, 1971, p. 34)

116

É óbvio que tais afirmações provocam objeções. A questão seria: como elas são formuladas? Reagir às reduções do filósofo com uma redução musicológica de sua parte seria, em si, pouco convincente. Mas Dahlhaus decide-se justamente por isto, pelo menos segundo o resultado. Ao invés de desenvolver sistematicamente o conceito de tempo de Adorno, ele destaca aspectos particulares que, então – uma vez que ele não os integra de maneira suficiente – não atingem nenhum alvo categorial: Alfred Lorenz, o gesto, o *Leitmotiv*, a concepção da sinfonia nos escritos teóricos. Mas dessa forma a falta de clareza de Adorno não é dissipada, mas sim, intensificada.

O único ponto no qual Dahlhaus, sem dúvida, se preocupa em ter clareza é, significativamente, de natureza filológica. Ele mostra que ao contrastar normativamente o conceito “intensivo” de tempo das sinfonias de Beethoven com o Drama musical, Adorno ignora a concepção de desenvolvimento sinfônico do próprio Wagner. A recepção wagneriana da técnica motivica de Beethoven é definida já nos escritos teóricos de maneira genuinamente dramática e teatral, e não é simplesmente idêntica a um esquema de progressão que tem origem na música instrumental. Além disso, acerca do aspecto gestual, ao desdobrar os seus pressupostos histórico-musicais, as partes realizam uma crítica implícita à dedução

unilateral adorniana dos gestos a partir da música de cena.⁹ Mas onde filologia e história da música não são mais eficazes, e onde se exige trabalho conceitual, os argumentos de Dahlhaus tornam-se vagos e erráticos. Eles nem acolhem a intenção dialética das categorias adornianas nem a sua combinação de crítica musical e crítica social.

Apesar disso, Dahlhaus inicia seu argumento de maneira inteiramente plausível:

O motivo central na crítica de Wagner feita por Adorno é a suspeita de que a música de Wagner, por mais dinâmica e impetuosa que seja, no íntimo seria desprovida de desenvolvimento [*entwicklungslos*]; ela desemboca sempre no mesmo, ao invés de superar o que estava no começo. Mas é nessa aparente dinâmica (por trás da qual se esconde o estático [!]), que Adorno reconhece a imagem ou o sintoma musical de uma sociedade burguesa que, no fundo, há muito tempo não quer mais o progresso em direção ao qualitativamente novo, do qual ela fala incessantemente. (DAHLHAUS, 2004, p. 354).

117

Podemos distinguir aqui três elementos. Primeiramente, o discurso sobre aquilo que é desprovido de desenvolvimento, que permanece sempre igual, não é válido para as propriedades da realização musical imediata, mas para a sua estrutura latente de fundo. O estático está *oculto* no dinâmico, o entrópico está oculto no decurso do desenvolvimento. Em segundo lugar, esse ocultamento é interpretado como uma *dinâmica aparente*, mas também – o que Dahlhaus não menciona – como uma espécie de *história malograda*, isto é, o fracasso da história de uma “instância do sujeito” (ADORNO, 1971, p. 32 e p. 37ss). Num terceiro plano esse fracasso é unido ao teorema ou motivo da revolução perdida ou abandonada.

Porém, e essa é a grande surpresa, nenhum desses aspectos desempenhará um papel de destaque nas reflexões posteriores de Dahlhaus. A dialética conceitual ou ambivalência

⁹ Cf. “*Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen*” (in DAHLHAUS, 2004). Sobre esse texto, ver também JANZ (2006, p. 189ss.)

desta abordagem será substituída por oposições binárias nos detalhes argumentativos.

118 É assim, por exemplo, no comentário sobre a recepção de Lorenz. É compreensível que Dahlhaus fique desconcertado com o trato respeitoso de Adorno com relação a esse autor.¹⁰ Mas ao invés de perguntar em que os seus esquemas formais abstratos talvez pudessem vir ao encontro da intuição de tempo do filósofo, ele censura Adorno, de maneira súbita, por deixar-se enganar por um “fantasma conceitual” (DAHLHAUS, 2004, p. 356) classicista e por tomar parte na inconsistente “distorção de um princípio formal dinâmico em um estático” (DAHLHAUS, 2004, p. 329), feita por Lorenz. Contudo, faz pouco sentido, repreender o recurso muito geral de Adorno às formas estruturais estáticas de Lorenz, quando se perde a ideia da ocultação do estático, do estático *no* dinâmico. Muitas coisas falam a favor de que tenha sido em primeiro lugar essa experiência de um “tempo espacializado” [*verräumlichter Zeit*] que tenha levado Adorno a Lorenz. Sua irritação sobre a perda do contínuo enquanto fundamento da forma musical teve um efeito tão profundo, que ele deve ter sentido a contínua ruptura entre pequena e grande forma – que os wagnerianos servem de bandeja – como confirmação de sua intuição fundamental, sem que ele percebesse completamente as deficiências dessas análises. Até aí, Dahlhaus tem razão. Adorno reage quase transtornado ao fato de que a subdivisão quase matemática e o preenchimento expressivo do tempo, a arquetônica e o discurso sonoro não se reúnem mais no Drama musical, mas se rompem ou se dissociam uns dos outros (de acordo com os parâmetros do Classicismo vienense e do primeiro Romantismo). Mas mesmo quando ele não consegue articular essa experiência de maneira convincente, deve-se dizer que a crítica de Dahlhaus não consegue atingir seu alvo, ao partir de uma oposição entre esquema estático e figuração dinâmica da textura. A crítica musicológica a princípios formais em sua totalidade é bastante justificada, mas ela não altera em nada o fato de que, no Drama musical, justamente a desintegração do preenchimento temporal permite que se manifeste novamente

¹⁰ Cf. McCLATHIE (1998).

o transcurso vazio do tempo, um fenômeno que ultrapassa em muito a monotonia especialmente métrica no *Tannhäuser* e no *Lohengrin*. Adorno pode ter então preparado erroneamente essa experiência, com auxílio das tabelas de Lorenz e uma representação estranhamente grosseira dos “gestos de marcação de compasso” (*taktierender Gestik*) e “representação do pulso” (*Schlagvorstellung*)¹¹ de Wagner, mas apesar disso, ela permanece central.¹²

Acerca da questão do “gesto” os problemas são análogos. Adorno enfatiza a entrada teatral do elemento corpóreo no discurso temporal (*Zeitdiskurs*) autônomo da música. O gesto suspende esse discurso e insere nele um elemento do imutável ou cíclico, justamente onde ele parece dinamizado. “Gestos”, assim escreve Adorno, “podem ser repetidos e intensificados, mas não podem ser propriamente ‘desenvolvidos’ (*entwickelt*)” (ADORNO, 1971, p. 34). O desenvolvimento interno do tempo ou a reflexão do tempo são, se não substituídos por formas (*Gestalten*) de presença física, pelo menos interrompidos e fixados. Para Adorno essa fixidez é deduzida necessariamente do fato de que a explicação dos processos cênicos em Wagner é efetuada a partir das expectativas de um “público imaginado” (ADORNO, 1971, p.

¹¹ Sobre esses dois conceitos, ver o segundo capítulo (“Gesto”) do *Ensaio sobre Wagner*. Cf. em especial ADORNO (1971, p. 30-31). (N.T.)

¹² Adorno não faz uma distinção clara, por exemplo, entre o impulso genuinamente físico do “gesto de marcação de compasso” (*taktierende Gestik*) (ADORNO, 1971, p. 31) e o *status* abstrato da “representação da marcação de compasso” (*Taktiervorstellung*) (ADORNO, 1971, p. 30). O primeiro momento é musicalmente presente e deve ser seguido de imediato; o outro tende quase a uma “letra morta”. A “representação da marcação de compasso” (*Taktiervorstellung*) aplica-se menos ao ouvinte do que ao instrumentista ou regente. Ela serve para uma reprodução regulada sem estar necessariamente presente no próprio acontecimento acústico. Como um exemplo de “gesto de marcação de compasso” (*taktierende Gestik*) poder-se-ia incluir a “Verwandlungsmusik” do Primeiro Ato de *Parsifal*. Como exemplo de “letra morta”, poder-se-ia indicar, com certas reservas, o Prelúdio de *Rheingold*.

33)¹³ e ambos são fundidos conjuntamente numa espécie de precária mistura. Dessa forma, o ato dramático é animado (*beseelt*) de maneira aparentemente tão manifesta como a emoção coletiva. Mas isso acontece secretamente, sob o fascínio de um esquecimento ou alienação (*Entfremdung*), na qual “rompe a forma da subjetividade constitutiva” (ADORNO, 1971, p. 33). Com isso se impede que a música possa consumir uma história [*Geschichte*] em si.

Dahlhaus não se ocupa desses assuntos, mas afirma que o discurso da imutabilidade do gesto negaria a sua dinamização através da sequência e, ademais, suporia uma “duplicação” tautológica de gesto visível e sonoro – a música como os bastidores do teatro, no sentido empregado por Nietzsche. Adorno não teria percebido o potencial reflexivo da sequência, do mesmo modo como a sua “relação com a técnica de desenvolvimento sinfônico”. Ao fim e ao cabo: “A relação entre sequência musical e gesto visível é complementar, e não tautológica”. E ainda: “A sequência é a continuação do gesto com meios musicais” (DAHLHAUS, 2004, p. 343ss.).

120

A princípio esfregamos os olhos, mas aqui, de fato, é apresentado algo como uma *refutação* de um pensamento, que na verdade apresenta a sua *paráfrase*. Pois, justamente no que se refere à técnica de sequência [*Sequenztechnik*], Adorno não seguiu Lorenz, mas afirmou explicitamente contra ele a dinamização harmônica desse princípio através de Wagner (Cf. ADORNO, 1971, p. 34). Além disso, seja como for, ele não fala textualmente de uma tautologia do motivo musical e do impulso de movimento cênico, como se se tratasse do princípio estético fundamental de Wagner. Onde se fala de “duplicação” e “excesso de determinação” (Cf. ADORNO, 1971, p. 36 e 107) – e são essas passagens que Dahlhaus teria tido em vista – deve-se interpretar no sentido de exemplos drásticos para uma técnica cuja aptidão para a ribalta retorna ainda em suas formas mais sublimadas. O corpo interrompe a consciência temporal e a

¹³ A citação original é a seguinte: “Os gestos wagnerianos são sempre transposições para o palco dos comportamentos do público imaginado, do murmúrio popular, o aplauso, o triunfo da autoafirmação, as ondas de entusiasmo” (ADORNO, 1971, p. 33).

consciência temporal retira-se no corpo – este é o ponto de Adorno. Ele define o “nível de abstração” a partir do qual a discussão dos problemas faz sentido.

Encontramos uma redução comparável diante das observações sobre o lado estrutural e semântico dos *Leitmotive*. Dahlhaus se orienta aqui pelos *topoi* adornianos da “rigidez alegórica” [*allegorische Starre*], assim como o dos “pequenos quadros” [*Bildchen*].¹⁴ De seu ponto de vista, ambos querem dizer, “que a denominação identificadora encontraria a essência do motivo (portanto não lhe seria imposta a partir de fora)”¹⁵ e características invariantes de técnica composicional apresentariam a substância de um motivo. Mas isso poderia não estar certo, pois a “variabilidade musical” dos *Leitmotive*, “(além da harmonia, a métrica)”, seria “incontestável” (DAHLHAUS, 2006, p. 13). Klaus Kropfingger observa, remetendo-se a Dahlhaus:

A opinião de Adorno [...], de que os *Leitmotive* de Wagner seriam gestos musicais petrificados através de repetições estereotipadas, não leva em consideração que os motivos são inseridos em um contexto dramático complexo, tomando parte nessas constelações permanentemente variáveis. (KROPFINGER, 1975, p. 180)¹⁶

121

Contudo, faltaria a ambas as afirmações, dito de maneira benevolente, o *fundamentum in re*. Em parte, elas se baseiam sobre uma simples lacuna de informação filológica¹⁷,

¹⁴ Sobre esses dois conceitos, ver o terceiro capítulo (“Motivo”) do *Ensaio sobre Wagner*, de Theodor Adorno. Cf. em especial ADORNO (1971, p. 43-44). (N.T.)

¹⁵ Cf. DAHLHAUS (2004, p. 190).

¹⁶ Kropfingger reitera essa afirmação aproximadamente duas décadas depois em um posfácio a uma nova edição do texto “Ópera e Drama”, de Richard Wagner (WAGNER, 1994, p. 521ss.).

¹⁷ Numa passagem que explora as distinções entre a técnica do *Leitmotiv* em Wagner e no cinema, lemos: “O caráter fundamental do *Leitmotiv*, sua precisão e sua brevidade, estiveram desde o princípio relacionados com a magnitude da forma musical dos Dramas musicais da era wagneriana e pós-wagneriana. Precisamente pelo fato de o

mas em primeiro lugar, provavelmente, sobre uma visão truncada de filosofia. Ambas pressupõem que os conceitos dialéticos sirvam como terminologia descritiva para algo positivamente efetivo e existente. Mas o livro de Adorno demonstra o contrário. A frase muito citada, mas raramente compreendida, de que os *Leitmotive* seriam “pequenos quadros” [*Bildchen*] (ADORNO, 1971, p. 43), que se oporiam *eo ipso* a modificações, não tem como conteúdo nenhuma descrição positiva, cuja razão pudesse ser fixada de maneira imediata e definitiva mediante uma comparação com os dados da partitura. As contradições do Drama musical não são evidentes em si mesmas, mas tornam-se [evidentes] somente em níveis de abstração determinados. Se das afirmações de Adorno sobre fenômenos abstrairmos a reflexão sobre seus pressupostos conceituais, a tendência é que seu pensamento se desmorone, isto é, que suas frases se tornem tão desprovidas de sentido, vagas e exaltadas, como elas mesmas aparentemente ouvem os gestos de Wagner. Tanto Dahlhaus como Kropfinger, ao não levarem em conta aquela abstração categorial, acabam por definir o seu objeto, certamente sem o querer, em um nível inferior que lhe é simplesmente inadequado, mas que repercute sobre eles, enquanto justamente a sua força teórica lhes escorre das mãos dessa forma.

Quando Adorno fala da “rigidez alegórica”¹⁸ dos *Leitmotive*, ele ignora as suas modificações e metamorfoses técnico-musicais de igual modo como a multiplicidade de suas relações funcionais no interior do contexto dramático ou o jogo de interação entre significado e desintegração de significado, típico dos *Leitmotive*. Seu interesse está, pelo contrário, na relação contraditória entre motivo e tempo. Segundo Adorno,

Leitmotiv, por si só, não estar musicalmente desenvolvido, exige um campo musical amplo que possa dotá-lo de um sentido composicional que supere a mera função de indicador. A atomização do material se corresponde com a monumentalidade da obra”. (ADORNO; EISLER, 1997a)

¹⁸ Cf. ADORNO (1971, p. 43ss.)

essa relação é contraditória, pois o motivo, por assim dizer, não quer a sua continuação e, contudo, tem que incessantemente fazer as funções de matéria [*Stoff*] das transformações do material [*materialer Transformationen*]. Adorno está longe de contestar que tais transformações ocorram continuamente. Ele apenas acentua que a complexa dinâmica do todo não apenas *não suprime* o estatismo simples do singular, mas que justamente o confirma e intensifica. O gesto rígido (que se opõe à sua integração em um processo histórico e, contudo, é arrastado em variações de todo tipo, sem que se leve a cabo um decurso de desenvolvimento) e a permanente metamorfose e fusão de elementos (que não podem colocar mais nenhum limite no sentido clássico e, justamente por isso provocam um gigantesco efeito de entropia) – ambos os extremos pertencem, segundo Adorno, à mesma problemática fundamental e constituem as suas formas de expressão polarizadas de maneira aguda. De fato, por um lado é válido afirmar que “os *Leitmotive* são pequenos quadros” (ADORNO, 1971, p. 43), isto é, portadores de significado alegórico e, como tais, comprometidos com a “unidade quase-racional e identificadora” (ADORNO, 1997b, p. 550). Por outro, a “obra de Wagner aspira a destruir, a fazer desaparecer no material natural os caracteres incrustados” (ADORNO, 1971, p. 51). E o elemento alegórico deve ser dinamizado de tal maneira, que ele se inverte repentinamente em um universo quase mágico de relações e interdependências, no qual finalmente “tudo pode significar tudo” (ADORNO, 1971, p. 96). Porém o sinal pulverizado, o conteúdo de pensamento que se coloca a si mesmo, é bastante característico para a técnica de *Leitmotiv* de Wagner. Mas é somente com a interpenetração da rigidez diferencial e o vórtice para a dissolução no “uno e todo” (ADORNO, 1971, p. 51), com a mudança brusca do “pequeno quadro alegórico” em uma “pincelada impressionista” e vice-versa, que a crítica de Adorno alcança o seu ápice¹⁹:

123

Só do extremo de uma espécie de fuga do pensamento, de renúncia a todo o unívoco, da negação de tudo que está impregnado pelo individual, de nenhum modo meramente na

¹⁹ Cf. ADORNO (1996, p. 296). Ver também THORAU (2003).

música, se deduz a ideia de Drama musical. (ADORNO, 1971, p. 96).

III.

No fundo, querer ler a comparação de Adorno entre sinfonia e Drama musical como se se tratasse de subordinar o modo de composição de Wagner de maneira direta ao de Beethoven, revelaria certa indolência intelectual. Isso porque seria extremamente fácil refutar um procedimento de tal modo evidente. Muito mais próxima do tema em questão é a formulação de Tobias Janz, de que “Adorno compreendia a música de Wagner e a de Beethoven como formas de música quase que complementares e se servia respectivamente da compreensão de um como oposição e antítese ao outro” (JANZ, 2006, p. 188). A comparação de ambos teria, então, menos uma função substancial do que uma função regulativa, a saber, através do contraste do particular das obras, tanto de um como do outro, elas se cristalizariam por si. A proposta de Janz é convincente, mas não explica a veemência com a qual Adorno coloca aquele contraste. Wagner e Beethoven não são apenas duas formas complementares de música que se iluminam reciprocamente, mas pelo menos duas posições históricas igualmente exemplares de liberdade e não-liberdade.

124

O ponto de partida é o “período intermediário” das sinfonias de Beethoven: não no sentido de que Beethoven teria “composto melhor” do que Wagner, mas de que Adorno vê esboçada na configuração temporal de suas obras uma figura originária da liberdade.²⁰ O sujeito que é trazido à representação nessa música consegue tanto admitir como suprimir as contraditórias experiências fundamentais das épocas históricas. Ele reage à enorme temporalização do sentimento de vida que a experiência da Revolução Francesa traz consigo, e aos modelos de uma sociedade moderna de trabalho que está em formação, que tanto desafia como ameaça a sua liberdade. Mas é a esse mundo cada vez mais

²⁰ A respeito da compreensão do conceito de “originário” (*ursprünglich*), que é pressuposto aqui, cf. KLEIN (2004, p. 157ss.)

temporalizado que ele se opõe de maneira decidida, entregando-se a ele, mas não de maneira submissa. Em meio a uma abertura radical e a uma aceleração da história, Beethoven permanece capaz de descobrir um ponto de repouso – falando tradicionalmente, um momento do “eterno” – e convertê-lo em forma. Mesmo onde a primazia do dinâmico parece estabelecida diante do estático, ele segue trabalhando num ajustamento metafísico de ambos os extremos, na “entrada do tempo como imagem do fim da transitoriedade” (ADORNO, 1997a, p. 187).

Adorno problematizou muitas vezes o princípio de uma tal configuração de formas (pensemos em suas anotações sobre o começo da reexposição!) e descreveu a obra tardia de Beethoven como a crítica ou correção imanente da mesma. Apesar disso, é o Beethoven do período “intermediário” que constitui, antes de tudo, o pano de fundo para a sua análise de Richard Wagner. Isso também é compreensível. A música de Wagner produz, contudo, uma experiência diametralmente oposta de tempo e liberdade. Com exceção do *Anel* (que, mais do que qualquer outra obra do século XIX, assume a causa da revolução, liberdade, mudança do mundo, sentido histórico, etc), a obra de Wagner demonstra a desintegração do transcurso temporal unitário em instantes particulares, onde o passado prevalece sobre o futuro, figuras de desenvolvimento desembocam em resultados entrópicos e os mais complexos dinamismos técnicos da diferenciação servem a um sistema estacionário. Nenhum “princípio do tempo” (*Einstand der Zeit*) transcendente, mas sim, uma fatídica capitulação ao tempo, a exposição de sua supremacia em cada momento.

Era inevitável que essa desintegração do sujeito formal clássico (em comparação com sua apoteose em Beethoven) aparecesse primeiramente como “perda do centro”, como expressão da resignação de uma ideia revolucionária, e o preço a pagar para que uma formulação do problema pudesse tornar-se possível. Adorno sentiu isso mais tarde como uma deficiência, como dominância retórica de uma atitude crítico-ideológica, que se autonomiza diante de categorias composicionais e estéticas ou até mesmo se ergue acima delas. Na verdade, ele reconheceu explicitamente esse fato apenas tendo em conta a obra de Nietzsche. Mas tal admoestação acaba

por atingir tacitamente a sua própria obra.²¹ De fato, pouca coisa impediu tanto a recepção do *Ensaio sobre Wagner* do que uma diferenciação insuficiente entre crítica musical e crítica sócio-cultural. Esse livro foi frequentemente lido como uma espécie de equiparação programática de ambos, e muitos leitores acreditavam estar sendo fiéis ao autor ao interpretar de maneira imediata a sua polêmica contra conteúdos sociais como um juízo acerca da qualidade artística da música. A reputação “política” do livro tem sua origem, sobretudo, nesse mal-entendido e naquela simplificação por necessidade.²² Visto dessa forma, torna-se compreensível e é mais do que mero purismo musicológico, quando Dahlhaus reage de maneira acentuadamente cética ao programa da “decifração social” da música. Mas, no lance seguinte, ele vai em direção ao ceticismo de maneira demasiado amadora. Se ele tivesse escrito que as formas temporais (*Zeitformen*) no *Anel* somente seriam possíveis sob as condições do teatro musical, mas impensáveis no terreno da sinfonia ou do quarteto de cordas, poderíamos concordar imediatamente com ele. Mas o conceito de gênero tinha para ele, em última instância, a função de um anteparo diante de todo tipo de abordagem social *in musicis*. O conceito de gênero deveria garantir uma autonomia interna da obra que, no entanto, não podia ser garantida. A partir do fato de que a

²¹ A esse respeito cf. ADORNO (1997b, p. 191ss). Ver também KLEIN (2007, p. 19-33).

²² Adorno enfrenta, mesmo que de maneira demasiadamente breve, a mediação entre elementos musicais e filosóficos, ao omitir a lógica própria dos gêneros – sem, com isto, negar os seus direitos e sem querer transpor ingenuamente os critérios do estilo sinfônico para a ópera, *Lieder*, composições corais, etc. Além disso, a conceitualidade de uma filosofia dialética, por si só, está muito mais próxima do discurso da tradição sinfônica do que das estruturas formais de uma ópera. A esse respeito, ver também a seguinte afirmação de Carl Dahlhaus: “A doutrina das formas musicais, cujos fundamentos remontam ao século XIX, é uma teoria da música instrumental, desenvolvida a partir do modelo das sinfonias, quartetos de cordas e sonatas de Beethoven. Nunca se desenvolveu uma doutrina das formas da música vocal, e pode-se mesmo duvidar se haveria sentido tentar empreender algo desse tipo” (DAHLHAUS, 2001, p. 560).

estrutura temporal do Drama musical possui óbvios pressupostos específicos ao gênero, querer deduzir que a mesma não poderia motivada socialmente, nem ser criada no cerne por experiências sociais, não é nem imparcial nem logicamente aceitável (DAHLHAUS, 2004, p. 360). O Dahlhaus “intermediário” é justamente alguém que, quando as coisas se complicam, mantém a crítica filosófica longe de si e do campo da musicologia, e encena um ceticismo como ritual defensivo frente a tudo que possa comprometer ou tão somente relativizar a sua própria ideia de autonomia da arte.

Assim, a crítica filosófica ou a reflexão no campo da musicologia permanecem como um empreendimento precário, mas extremamente necessário.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Brief an Krenek vom 28.10.1934. in: ROGGE, Wolfgang (Hg.). *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek: Briefwechsel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.

_____. Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis. In: _____. *Gesammelte Schriften*, Bd. 15. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997a.

_____. Kriterien der neuen Musik. In: _____. *Gesammelte Schriften*, Bd. 16. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997b.

_____. Musikalische Diebe, unmusikalische Richter (1934). In: _____. *Gesammelte Schriften*, Bd. 17. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.

_____. Versuch über Wagner. In: _____. *Gesammelte Schriften*, Bd. 13. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971.

_____. Wagners Aktualität. In: _____. *Gesammelte Schriften*, Bd. 16. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997b.

ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns. Komposition für den Film. In: _____. *Gesammelte Schriften*, Bd. 15. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997a.

DAHLHAUS, Carl. Adornos Begriff des musikalischen Materials (1974). In: _____. *Gesammelte Schriften* 8. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2005, p. 277-283.

_____. Das Problem der „höheren Kritik“. Adornos Polemik gegen Strawinsky. *Neue Zeitschrift für Musik* v. 148 (1987), H. 5, p. 9-15.

_____. Dramaturgie der italienischen Oper. In: _____. *Gesammelte Schriften* 7. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2004.

_____. Dialektik des ästhetischen Scheins. Bemerkungen zu Theodor W. Adornos „Dissonanzen“. in: *Deutsche Universitätszeitung* 12 (1957), p. 16-19. In: _____. *Gesammelte Schriften* 9. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2006, p. 15-22

_____. *Gesammelte Schriften* 6. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2003.

_____. *Gesammelte Schriften* 7. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2004.

_____. *Gesammelte Schriften* 8. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2005.

_____. *Gesammelte Schriften* 9. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2006.

_____. Musik und Gesellschaft. Bemerkungen zu Theodor W. Adornos 'Versuch über Wagner'. in: *Deutsche Universitätszeitung* 8 (1953), p. 14-16. _____. *Gesammelte Schriften* 9. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2006, p. 11-15.

_____. Soziologische Dechiffrierung von Musik. Zu Theodor W. Adornos Wagnerkritik. in: *The International Review of Aesthetics and Soziologie of Music* 1 (1970), p. 137-146. _____. *Gesammelte Schriften* 7. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2004, p. 352-361.

_____. Wagners dramatisch-musikalischer Formbegriff (1969). in: _____. *Gesammelte Schriften* 7. Ed. Hermann Danuser et. al. Laaber: Laaber Verlag, 2004, p. 322-332.

_____. Aufklärung in der Musik. in: FRÜCHTL, Josef; CALLONI, Marina (Hg). *Geist gegen den Zeitgeist. Erinnern an Adorno*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, p. 123-135.

JANZ, Tobias. *Klangdramaturgie*. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners "Ring des Nibelungen". Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.

KLEIN, Richard. Die Geburt der Philosophie aus dem Geiste der Kulturkritik. Zu Friedrich Nietzsches Wagner. In: TADDAY, Ulrich (Hg). *Musikphilosophie* (Musik-Konzepte Sonderband). München: Edition Text + Kritik, 2007, p. 19-33.

_____. Überschreitungen, immanente und transzendente Kritik. Die schwierige Gegenwart von Adornos Musikphilosophie. In: ETTE,

Wolfram et al. (Hg). Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens. München, 2004, p. 155-183.

KROPFINGER, Klaus. *Wagner und Beethoven*. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners. Regensburg: Gustav Bosse, 1975.

MAHNKOPF, Claus-Steffen. Wagners Kompositionstechnik. In: _____. (Hg.) *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1999, p. 159-182.

McCLATCHIE, Stephen. *Analyzing Wagners Operas*. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology. Rochester: University of Rochester Press, 1998.

STEINBECK, Wolfram. Zur Formfrage in Wagners „Ring des Nibelungen“. In: HORTSCHANSKY, Klaus (Hg.). *Richard Wagners „Ring des Nibelungen“*. Musikalische Dramaturgie – Kulturelle Kontextualität – Primär-Rezeption. Schneverdingen: Wagner, 2004, p. 279-298.

SUBOTNIK, Rose Rosengard. The Historical Structure. Adorno's "French" Model for the Criticism of Nineteenth-Century Music. *19th Century Music* 2 (1978), p. 36-60.

THORAU, Christian. *Semantisierte Sinnlichkeit*. Studien zur Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2003.

WAGNER, Richard. *Oper und Drama*. Hg. Von Klaus Kropfinger. Stuttgart: Reclam, 1994.