

O LIED OP.7/1 DE THEODOR ADORNO COMO OBRA TARDIA: EM BUSCA DE UMA POÉTICA MUSICAL

Igor Baggio*

RESUMO: Este artigo busca possíveis relações entre a noção de *obra tardia* e o *Lied* op.7/1 de Theodor Adorno. A partir da análise dos conceitos que juntos formam a noção de *obra tardia* ao longo da obra teórica de Adorno e de uma análise do primeiro *Lied* do ciclo do op.7, composto em 1944 durante o exílio do autor nos EUA, busca-se entender, baseado na idéia de *poética musical*, como esta aparece em Dahlhaus, de que maneira esses dois âmbitos da obra adorniana relacionam-se entre si.

PALAVRAS-CHAVE: Adorno; *Lied*; poética musical; estética musical.

ABSTRACT: This article search for the relationships between the notion of *late work* and the *Lied* op.7/1 by Theodor Adorno. From an analysis of the concepts that together form the notion of *late work* along Adorno's theoretical work and an analysis of the first *Lied* from the op.7 cycle, composed in 1944 during the author's exile in EUA, it is make an attempt in order to understand, based in Dahlhaus idea of *poetics of music*, how these two grounds of Adorno's work relate to each other.

KEYWORDS: Adorno; *Lied*; poetics of music; aesthetics of music.

“A Arte transforma-se em crítica.”
Thomas Mann, *Doutor Fausto*, p.338.

INTRODUÇÃO

Tematizar Adorno enquanto compositor significa tematizar, hoje, a sua faceta menos conhecida. Ao contrário da ampla recepção de sua obra teórica nas áreas de filosofia, sociologia, comunicação e artes, que resultou em uma vasta gama de estudos que continua a ganhar ímpeto por meio de releituras cada vez mais variegadas¹, sua obra musical permaneceu quase que completamente esquecida. Os poucos estudos e comentários que suas composições receberam dentro do ambiente acadêmico geralmente tendem a se contentar em submeter suas obras musicais a uma análise de caráter formal². O problema dessa abordagem analítica meramente formal, com relação à produção musical de Adorno, é que ela, além de contrariar a idéia que o próprio autor mantinha em relação à análise musical, não basta para suprir respostas para um problema mais amplo, a saber: que espécie de relação pode-se estabelecer entre a produção de Adorno como teórico da música e a sua produção como compositor? Essa é uma questão não posta até o momento, mas que, no entanto, se mostra da maior relevância,

* Bacharel em piano pela UFRGS (2004). Mestrando em musicologia pela UNESP, aonde desenvolve pesquisa acerca dos escritos teóricos e das composições (*Lieder*) de Adorno sob a orientação da Profa. Dra. Lia Tomás. E-mail para contato: igor_baggio@hotmail.com

¹ Para duas análises dos tipos de recepção mais frequentes da obra teórica de Adorno em diferentes áreas do conhecimento cf. BOCK, 2005, p. 123-137 e JAY, 1984, p. 157-182.

² Cf. nesse caso HUFNER, 1996. A tentativa em buscar pontos de contato entre a obra musical, mais especificamente os *Lieder* de Adorno, e conceitos teóricos extraídos de seus escritos está presente em TOMÁS, 2005, 241-249, trabalho este que serviu de inspiração e ponto de partida para a presente pesquisa. Ainda nesse viés interpretativo cf. METZGER; RIEHN, 1989.

haja vista essa nova perspectiva de interpretação poder resultar em novos caminhos de entendimento para algumas das formulações desse autor em relação à produção da vanguarda musical da primeira metade do século XX. Essa pesquisa tem como objetivo dar os primeiros passos nessa direção.

Em termos metodológicos, o esforço de compreensão visado pela questão colocada acima deve ser entendido, primeiramente, como uma tentativa de se estruturar uma poética musical adorniana. Dahlhaus em seu ensaio *A poética musical de Schoenberg*³ fornece o seguinte modelo:

... o conceito de poética musical, um conceito que preserva a memória de suas origens Gregas, significa a idéia, permeada por reflexão, concernindo o fazer e a produção de composições musicais. A estrutura de pensamento a ser descoberta está contida por um lado em procedimentos composicionais e por outro em teorias de explanação ou justificação. Mas isso não quer dizer que as declarações teóricas de um compositor devam ser aceitas literalmente como a palavra final sobre o significado de suas obras musicais. Ou melhor, elas [as declarações teóricas] são os objetos de indagação, e não sua pré-condição. Elas pertencem ao material de onde – em interação recíproca com a interpretação das obras em si – a poética musical terá que ser reconstruída (DAHLHAUS, 1990, p. 74).

Por ora, no presente artigo, a obra musical a ser levada em consideração é a primeira canção do ciclo de *Lieder* op.7 sobre poemas de Stefan George composta por Adorno em 1944 durante o seu exílio na Califórnia. Já em relação às “teorias de explanação ou justificação”, o que está em jogo aqui não é a completude da produção teórica de Adorno sobre a música e sim um conjunto específico de noções e conceitos que serão apreciados em seu contato com os *Lieder*.

1. OBRA TARDIA: EXPERIÊNCIA, FRAGMENTO E PARATAXIS

Nos tópicos finais de *Schoenberg e o progresso*, ensaio concluído em 1941, após a crítica ao sujeito absoluto do expressionismo musical nas primeiras obras atonais e a crítica do objeto absoluto das obras do período dodecafônico do compositor austríaco, Adorno constata o grande dilema que acomete a música da fase tardia de Schoenberg, quando esta alcança o limiar do processo nominalista iniciado em Beethoven⁴. O problema é formulado da seguinte maneira: “As últimas obras expõem a questão de como a construção pode converter-se em expressão sem ceder dolorosamente aos lamentos da subjetividade” (ADORNO, 1974, p. 82). Em outras palavras, Adorno se questiona acerca do tipo de mediação ainda possível

³ Todas as traduções e versões para o português dos trechos citados são minhas salvo menção em contrário nas referências bibliográficas.

⁴ A noção de nominalismo refere-se à perda crescente do caráter de necessidade outrora inerente aos gêneros e formas artísticas herdadas da tradição e à constante reconstrução dessas mesmas formas e gêneros que a partir de então os artistas precisam efetuar, agora, “de baixo para cima”, isto é, partindo da instância das particularidades, para que a arte continue a ser possível enquanto arte moderna burguesa. Tal perda de necessidade está vinculada ao processo crescente de racionalização e desencantamento do mundo característico da civilização ocidental moderna, fenômeno este analisado, caracteristicamente, por Max Weber. No âmbito da estética o tema aparece antes de Adorno notadamente em Hegel na análise que este faz acerca do fim da forma de arte romântica cf. HEGEL, 2000, p. 329-346 e em Lucáks na *Teoria do Romance* cf. LUCÁKS, 2003, p. 25-96. Em relação ao nominalismo na música cf. ADORNO, 1998, p. 60-74, ADORNO, 1974, p. 66 et seq. e ADORNO, 1970, p. 247 et seq.

entre os extremos da expressão alcançada no atonalismo livre com os extremos da construção conquistada via técnica dodecafônica a partir do domínio do material tonal herdado da tradição e entendido pelo autor, enquanto uma “segunda natureza”, como uma forma de linguagem⁵. O que está em jogo aqui é o estatuto autônomo do sujeito do compositor e da experiência subjetiva frente à dialética histórica dos materiais. Tal estatuto se mostra para Adorno, quando da composição do op.7, altamente problemático. No mesmo ano de composição destes *Lieder*, Adorno conclui a primeira parte dos *Mínima Moralia: reflexões a partir da vida danificada*⁶, obra na qual irá refletir justamente acerca do caráter precário da experiência subjetiva e intersubjetiva nos EUA do final da segunda guerra. Não é por acaso que em ambos os casos a figura do fragmento irá se impor com tanta força. No contexto da poesia lírica, o tema da experiência subjetiva danificada já havia sido tratado por Benjamin em seu *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*⁷. Da mesma maneira, é no gênero e na forma do *Lied* que o Adorno compositor irá enfrentar na prática o problema analisado teoricamente em relação à obra tardia de Schoenberg e descrito brevemente acima. Das oito obras musicais de Adorno às quais receberam número de *opus*, cinco são ciclos de *Lied*⁸. Esse gênero, que ao longo do Romantismo formou o seu conceito permeado pela idéia de uma subjetividade absoluta, se encaixa perfeitamente junto à pretensão crítica que Adorno visa, ao longo de sua trajetória como teórico e como compositor, em relação justamente a uma concepção do sujeito moderno cuja possibilidade de experiência se tornou problemática.

Essa experiência problemática do sujeito está relacionada, ao longo da obra teórica de Adorno, à noção de *obra tardia* ou *estilo tardio*. Portanto, é em torno dessa noção que está localizada a constelação de conceitos capazes de servirem de objetos, juntamente com as suas composições, para a constituição da idéia de uma poética musical adorniana. Tal noção está resumida da seguinte forma por Nicholzen (1997, p. 8):

Adorno formula a característica essencial da obra tardia como a disjunção entre subjetividade e objetividade, de maneira que assim que as obras se tornam tardias elas se tornam cada vez mais inorgânicas. Nesse sentido, *obra tardia*⁹ caracteriza a direção que a arte toma à medida que o modernismo avança junto ao contexto do “capitalismo tardio”, uma expressão que Adorno também utiliza.

A partir desse panorama de alienação entre sujeito e objeto, no caso o compositor e o material musical, que se encontram isolados um em relação ao outro devido à hipertrofia que ambos os pólos da dialética sofreram vítimas do processo de racionalização, Adorno vê nas obras tardias de Schoenberg uma possível resposta ao problema de como a subjetividade do compositor pode ser conservada sem ceder à compulsão expressionista ao mesmo tempo em que respeita as feições objetivas do material, porém, igualmente sem sucumbir a este. A propósito dessa possibilidade, se lê na *Filosofia da nova música* que:

⁵ O conceito de segunda natureza é apropriado por Adorno do Lucács da *Teoria do Romance* para explicar a aproximação que a aparência da estrutura do discurso musical opera em relação à aparência e à lógica discursiva da linguagem verbal a partir do momento em que é concebida e reiteradamente utilizada enquanto um sistema simbólico referencialmente fechado. Cf. LUCÁKS, 2003 e ADORNO, 2002, p. 113-126.

⁶ Cf. ADORNO, 1993, p. 15-70.

⁷ Cf. BENJAMIN, 1995.

⁸ Para uma lista completa das composições de Adorno, incluindo as obras não editadas nos dois volumes compilados por Metzger e Riehn e publicados em 1980 pela editora *text + kritik* cf: METZGER; RIEHN, 1989, p. 144-146.

⁹ Grifo meu.

No esquecimento, a subjetividade transcende incomensuravelmente a coerência e exatidão da imagem, que consiste na recordação onipresente de si mesmo. A força do esquecimento foi conservada por Schoenberg até sua última fase. Este renega essa fidelidade, por ele fundada, à onipotência do material. Rompe com a evidência diretamente presente e conclusa da imagem que a estética clássica havia designado com o nome de simbólica e a que, na realidade, nunca correspondeu um compasso próprio. Como artista, Schoenberg reconquista para os homens, através da arte, a liberdade. O compositor dialético impõe um basta à dialética (ADORNO, 1974, p. 100).

Ou seja, o que Adorno visa de maneira eloqüente nessa passagem é um movimento auto-consciente, isto é, crítico do compositor, para além da dialética entre expressão e construção. Contudo, esse “para além” e a “liberdade” reconquistada por Schoenberg não devem ser entendidos apressadamente como uma manifestação precoce do hoje célebre valeduto pós-moderno, do seguro caminho do meio. A “dialética interrompida” que configura esse tipo de composição para Adorno remete antes às noções do fragmento como forma e à de forma aberta, noções estas já presentes nos primeiros românticos de Iena¹⁰ e posteriormente reformuladas pelos modernistas da primeira metade do século XX. A lógica simbólica da música tonal, de forma orgânica e fechada, que tinha na forma sonata o seu grande modelo, é preterida agora, frente à precariedade das possibilidades de auto-afirmação autárquica do sujeito como agente da construção, em favor da lógica alegórica do fragmento atonal, de forma inorgânica e aberta¹¹. Desse ponto em diante da estética musical de Adorno, culminando no ensaio de 1961 *Vers une musique informelle*¹², esse será o seu ideal para uma composição capaz de se constituir enquanto crítica imanente, simultaneamente formal e social.

Se um sujeito absoluto era o que garantia a eficácia do procedimento construtivo em gerar uma obra de aparência orgânica e fechada, o esquecimento do sujeito em direção ao seu outro, o material que, para Adorno, representa o elemento social e histórico no interior das obras, é o que determinará o real ponto de contato entre a forma e o seu contexto social exterior. Sendo assim,

A síntese operada pela obra de arte não é apenas imposta aos seus elementos; repete, por seu turno, onde os elementos comunicam entre si, um fragmento de alteridade. Também a síntese tem o seu fundamento no aspecto não-espiritual e material das obras, naquilo em que ele se exerce, não apenas em si. O momento estético da forma encontra-se assim ligado à ausência de violência. Na sua diferença com o ente, a obra de arte constitui-se necessariamente em relação ao que ela não é enquanto obra de arte e ao que unicamente faz dela uma obra (ADORNO 1970, p. 18).

A capacidade de esquecimento em relação a si que Adorno louvara em Schoenberg na passagem citada anteriormente seria assim índice de um procedimento sintético em relação aos materiais que, ao não impor a estes um regime artificial de identidade em relação ao sujeito do compositor, abre caminho para uma possibilidade de expressão inusitada no seio destes mesmos materiais. Essa mesma capacidade é detectada por Adorno em uma análise de

¹⁰ “A concepção romântica do fragmento como uma composição não consumada, mas sim levada através da auto-reflexão até o infinito, defende esse motivo antiidealista no próprio seio do idealismo.” ADORNO, 2003, p. 34. Também cf. ROSEN, 1995, p. 79-175 para a relação entre a concepção da forma fragmento como teorizada pelos primeiros românticos de Iena e a forma musical do *Lied* em Schumann e das peças curtas instrumentais em Schumann e em Chopin.

¹¹ Cf. BÜRGER, 1993, p. 117-134 e SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 125-133.

¹² Cf. ADORNO, 1998, p. 269-322.

uma poesia de Stefan George, o autor dos poemas musicados no op.7. Isso ocorre em *Palestra sobre lírica e sociedade*, publicada pela primeira vez em 1957:

Foi preciso que a individualidade, intensificada ao extremo, revertisse em auto-aniquilação – e qual é o significado do culto do último George ao amante Maximin, senão uma renúncia à individualidade, apresentada de maneira desesperadamente positiva – para alcançar essa fantasmagoria que a língua alemã, em seus maiores mestres, sempre tateou em vão: a canção popular. É somente em virtude de uma diferenciação levada tão longe a ponto de não poder mais suportar sua própria diferença, não poder mais suportar nada que não seja o universal libertado, no indivíduo, da vergonha da individuação, que a palavra lírica representa o ser-em-si da linguagem contra sua servidão no reino dos fins (ADORNO, 2003, p. 88-89).

A partir do conteúdo dessa citação é que se torna possível a compreensão da frase de Adorno no pequeno texto de 1967 sobre a primeira canção do Op.7: “O primeiro [*Lied*] permitiu-se ser inspirado a partir da poesia em direção à idéia sublimada de uma canção popular (*Volkslieds*)” (ADORNO, 1984, p. 552). Essa idéia sublimada de uma canção popular ou folclórica não deve ser entendida literalmente¹³, mas sim em relação com o que poderia se chamar aqui de uma busca por uma estética do inaudito, esta intimamente relacionada às categorias do novo e da originalidade, definidas em uma passagem da *Teoria Estética* com as seguintes palavras:

A relação ao Novo tem o seu modelo na criança que busca no piano um acorde jamais ouvido, ainda virgem. Mas, o acorde existia já desde sempre, as possibilidades de combinação são limitadas; na verdade, já tudo se encontra no teclado. O Novo é a nostalgia do Novo, a custo ele próprio; disso enferma tudo o que é novo. O que se experimenta como utopia permanece algo de negativo contra o que existe, embora lhe continue a pertencer. Central nas antinomias atuais é o fato de que a arte deve e pretende ser utopia, e tanto mais decididamente quanto a relação real das funções impede a utopia; e que ela, porém, para não trair a utopia pela aparência e pela consolação, não tem o direito de ser utopia. Se a utopia da arte se realizasse, seria o seu fim temporal (ADORNO, 1970, p. 45)¹⁴.

Assim, tal estética do inaudito em música poderia ser caracterizada, a partir do tipo de procedimento composicional básico em relação aos materiais (“síntese não violenta”), como uma tentativa de transcender a “lógica discursiva” e a “dimensão comunicativa” próprias ao sistema tonal em direção a uma nova logicidade ditada pelos próprios materiais. Em relação à forma, esse tipo de logicidade material implicará em momentos de hiato, de descontinuidade e de quebra junto à estrutura. O conceito que Adorno utiliza para descrever esse que é o traço que será a base para a configuração da forma enquanto fragmento nas obras consideradas tardias é o de *parataxis*. Esse conceito é notavelmente utilizado pelo autor no ensaio *Parataxis: a lírica tardia de Hölderlin* em análises de poesias, mas ao longo do texto acaba

¹³ Sobre a fixação do romantismo alemão acerca da idéia do *Folkslied* cf. DAHLHAUS, 1989, p. 105-111.

¹⁴ É importante para o contexto da tentativa aqui feita de se formular o esboço de uma poética musical adorniana mencionar que a imagem da criança ao piano como modelo para aquilo que em arte almeja o selo do novo aparece em um fragmento escrito por Adorno já em 1928, e o mais importante, referindo-se ao ato de compor. Eis o aforismo: “A criança tentando encontrar uma melodia ao piano fornece o paradigma de toda composição verdadeira. Na mesma tentativa, de maneira incerta, mas com uma memória precisa, o compositor procura por aquilo que pode sempre ter estado lá e que ele precisa agora redescobrir nas indiferenciadas teclas brancas e pretas do teclado das quais ele necessita fazer sua escolha.” (ADORNO, 1998, p. 13.).

por ficar clara a implicação que tal procedimento guarda para com a música¹⁵. Nichol森 (1997, p.80) define com as seguintes palavras esse conceito fundamental para a presente discussão: “Uma das principais formas que essas fendas ou quebras tomam é a partícula ilógica, o ponto no qual a estrutura lógica da sintaxe, por exemplo, é afrouxada precisamente junto aos elementos que são responsáveis por assegurar sua coerência”.

Cabe aqui expor também que, em relação à música de Beethoven, Adorno aproximou os momentos aonde ocorrem quebras ou interrupções com a figura da negação em um processo dialético:

(Em Beethoven) o conceito de *negação* como aquele que empurra o processo adiante pode ser precisamente compreendido. Ele envolve um deter-se de linhas melódicas antes que elas tenham evoluído em direção a algo completo e terminado, de maneira à impel-las em direção à próxima figura (ADORNO, 1998, p.19).

Um pouco mais adiante no mesmo texto, pode-se ler que: “Uma forma – a forma? – da negação em música é a *obstrução*, onde a progressão emperra” (ADORNO, 1998, p. 19). E em uma nota ao pé da página, Adorno ainda acrescenta que outra forma de negação na música seria a *interrupção*, que geraria descontinuidade. É importante ressaltar que tais momentos paratáticos podem ocorrer tanto a nível micro quanto macro estrutural segundo as análises de Adorno¹⁶. O aspecto de ilogicidade resultante do uso desse recurso no interior de uma estrutura musical “quase-lógica” seriam as marcas dos momentos de retraimento da subjetividade dominadora da natureza (no caso da música entendida como um tipo *sui generis* de linguagem, uma segunda natureza) em favor da expressão esquecida da voz dessa mesma (segunda) natureza. Esse esforço em ultrapassar a dimensão da música e da linguagem enquanto sistemas fechados de signos, que Adorno considera como sendo o aspecto trivial ou comunicativo e, portanto, reificado das mesmas, desembocará na noção utópica da estética do inaudito como “síntese não violenta” entre subjetividade e objetividade. O filósofo-compositor explicita nos seguintes termos a principal diferença entre a ocorrência desse recurso no âmbito dos discursos literários e musicais:

Grande música é síntese não-conceitual; esta é a imagem originária da poesia. Desse modo a idéia que Hölderlin tem do canto vale rigidamente para a música, natureza solta, efusiva, que, livre do poder do domínio da natureza, justamente através disso se transcende. Mas a linguagem, devido a seu elemento significativo – contra-pólo do elemento mímico-expressivo – acha-se vinculada à figura da sentença e da frase e com isso à função sintética do conceito. De modo diferente que na música, na poesia a síntese não-conceitual se volta contra o *medium*: transforma-se para a dissociação constitutiva (ADORNO, 1973, p. 99).

Ao não se voltar contra o seu próprio *medium*, sendo a lógica musical já não - conceitual por definição, a ocorrência de momentos de *parataxis* no interior do discurso musical servirão para afastá-la cada vez mais de seu caráter de linguagem enquanto uma segunda natureza em direção à sua verdadeira essência enquanto discurso informal. A partir disso, estará mais apta a deixar seus materiais falarem por si mesmos. E já que, na visão de Adorno, no interior dos materiais residem os conteúdos históricos e sociais, é justamente em

¹⁵ Cf. ADORNO, 1973.

¹⁶ Ibidem, p. 102.

seu momento mais abstrato enquanto linguagem que a música se aproxima mais de seu real conteúdo humano e social. E para que esse discurso não soe como uma tentativa de se fundar uma nova ontologia, Adorno emenda:

Mas a linguagem, por outro lado, também não deve ser absolutizada enquanto voz do Ser, oposta ao sujeito lírico, como agradaria a muitas das teorias ontológicas da linguagem em voga atualmente. O sujeito, cuja expressão é necessária, em face da mera significação de conteúdos objetivos, para que se alcance essa camada de objetividade lingüística, não é um adendo ao próprio teor dessa camada, não é algo externo a ela. O instante do auto-esquecimento, no qual o sujeito submerge na linguagem, não consiste no sacrifício do sujeito ao Ser. Não é um instante de violência contra o sujeito, mas um instante de reconciliação: a linguagem fala por si mesma apenas quando deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito. Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente; senão a linguagem, convertida em abracadabra sacralizado, sucumbiria à reificação, como ocorre no discurso comunicativo (ADORNO, 2003, p. 74-75).

2. O LIED COMO FORMA TARDIA

Adorno sempre esteve alerta para as dificuldades de análise inerentes ao repertório musical da primeira metade do século XX. Quanto mais avançavam os desenvolvimentos iconoclastas das vanguardas musicais, mais as concepções analíticas tradicionais se tornavam estéreis. A dissolução crescente das noções de gênero e de forma, que o movimento da história levava a cabo naquele momento, clamava por novas concepções da análise musical capazes de dar conta da opulência criativa característica das últimas obras. Como tarefa primordial da análise nesse contexto, caberia a esta problematizar, de acordo com cada caso individual, a negação que as obras específicas efetuavam em contato com os gêneros e as formas herdadas da tradição. Nesse sentido, Adorno afirma: “(...) análise, como sendo o desdobramento da obra, existe em relação com a obra em si e com o seu gênero ou “arquetipo composicional” (ADORNO, 2002, p.169)”. Sendo assim, uma análise que não quisesse pecar por anacronismo precisaria concentrar seus esforços em mostrar de que maneira uma obra específica operava seu afastamento dos cânones estruturais do passado, isso em troca da concepção habitual até então de se tentar deduzir as obras individuais a partir de modelos abstratos. É ainda nesse sentido que Adorno fala em uma palestra intitulada *Sobre o problema da análise musical* proferida em 1969, ano de sua morte:

Com a assim chamada atonalidade “atemática”, livre, as relações são bastante diferentes. (...) Aqui a transmutação das tradicionais (temático-motíficas) categorias da coerência musical em algo quase oposto a elas pode ser traçada e demonstrada. A técnica temática da variação em desenvolvimento – uma técnica que necessita a incessante derivação do “novo”, mesmo o radicalmente novo, do “velho” – é radicalizada para se tornar a negação daquilo que costuma ser chamado de desenvolvimento temático ou elaboração. E é essa coerência – essa transmutação – que a análise precisa encontrar nessa música. Sua tarefa, portanto, não é descrever a obra – e com isso eu cheguei realmente ao ponto central concernente à análise em geral – o seu desafio, essencialmente, é revelar, tão claramente quanto possível, o problema de cada obra particular. “Analisar” significa quase o mesmo que tornar-se consciente de uma obra como um campo de forças organizado em torno de um problema (ADORNO, 2002, p. 173).

Nesse trecho, Adorno caracteriza o atematismo como efeito da radicalização dos procedimentos de derivação e desenvolvimento temático. A causa dessa inversão dialética, isto é, a extrapolação de toda e qualquer relação de não-identidade dos materiais através da hipóstase da identidade dos mesmos, é também a causa para o que o autor denominará de “inversão da dinâmica musical em estática” no contexto das obras do período dodecafônico da Segunda Escola de Viena. Em *Pré-história da música serial*, Adorno desenvolveu o argumento que toma o dodecafonismo serial como o caso limite da noção de variação¹⁷. Tal idéia já se encontrava na *Filosofia da nova música*¹⁸ na reflexão que sustentava ser a pré-formação do material junto à série e às suas quatro formas e quarenta e oito transposições possíveis o esgotamento dos procedimentos de variação e de desenvolvimento, isso antes mesmo de a música começar a ser composta. É nesse sentido que a inversão da dinâmica própria à variação e ao desenvolvimento dos materiais em estática deve ser entendida.

Os dois casos de inversões dialéticas no interior da técnica de composição descritos acima são importantes para a análise aqui proposta na medida em que é no gênero do *Lied* que Adorno poderá trabalhar como compositor sobre os mesmos. O *Lied* é um gênero que não comporta grandes desenvolvimentos temáticos junto a sua textura e, ao longo de sua tradição, sempre manteve a sua identidade enquanto forma justamente por isso. Em relação a isso temos a seguinte passagem da *Filosofia da nova música*:

A verdadeira superioridade das “grandes formas” está em que somente elas podem criar o instante em que a música se converte em composição. Esse instante é essencialmente estranho ao *Lied*, porque os *Lieder*, atendo-se à medida mais rigorosa, são formas subordinadas. Permanecem imanentes à sua idéia, enquanto a música construída com as grandes formas adquire vida precisamente anulando-a. Mas esta anulação só se realiza retrospectivamente, mediante o ímpeto da continuação (ADORNO, 1974, p. 84).

A categoria da continuação a qual Adorno se refere pode ser lida sem prejuízo para o sentido proposto, como variação em desenvolvimento de um material de base presente na composição como tema ou em caráter de apresentação inicial. Como continuação, a variação em desenvolvimento é interpretada por Adorno, ainda na *Filosofia da nova música* como o procedimento composicional responsável pela emancipação do sujeito do compositor frente às convenções materiais herdadas da tradição do classicismo. Isto é, a partir de Beethoven e da crise nominalista, a composição musical passa a ser concebida em termos de um processo dialético, auto-reflexivo na medida em que se utiliza desse procedimento construtivo.

O passo da organização musical à subjetividade autônoma realizou-se graças ao princípio técnico do desenvolvimento. No início do século XVIII, o desenvolvimento constituía uma pequena parte da sonata. A dinâmica e a exaltação subjetiva cimentavam-se nos temas expostos uma vez e aceitos como existentes. Mas com Beethoven o desenvolvimento, a reflexão subjetiva do tema, que decide a sorte daquele, converte-se no centro de toda a forma. Justifica a forma, mesmo quando esta segue preestabelecida como convenção, já que volta a criá-la espontaneamente. Auxilia-o um meio mais antigo que, por assim dizer, havia ficado

¹⁷ Cf. ADORNO, 1999, p. 54-68.

¹⁸ Cf. Idem, 1974, p.70.

para trás e somente numa fase mais tardia revelou suas possibilidades latentes; frequentemente na música ocorre de resíduos do passado chegarem ao estado atual da técnica. E aqui o desenvolvimento se lembra da variação (ADORNO, 1974, p. 51).

Se Adorno localiza na variação em desenvolvimento o momento da ação subjetiva dos compositores junto à forma musical, o momento aonde a composição se dá em sentido forte, a escolha pelo gênero *Lied* parece justificar-se na obra composicional adorniana devido ao fato de neste, um gênero estático por natureza, no sentido acima discutido, isto é, um gênero que não comporta o princípio da variação em desenvolvimento, é que o problema da inversão dialética da dinâmica musical em estática e, por conseguinte, o problema da experiência subjetiva fragmentada no contexto das obras tardias parece poder ser abordado como que sob o microscópio. O problema geral de uma textura musical estática acaba se confundindo com o conceito mesmo do gênero e da forma *Lied*. A incompatibilidade do *Lied* como forma com o princípio da variação em desenvolvimento é constatado por Adorno na análise que esse faz dos *Lieder* op.2 de Berg: “Os princípios do *Lied* não são totalmente apropriados para Berg. Paradoxalmente: a técnica da transição ínfima é estranha à pequena forma” (ADORNO, 1994, p. 48). Por transição ínfima Adorno entende justamente a maneira idiossincrática que o princípio da variação em desenvolvimento tomou na música de Berg.

É nesse ponto da interpretação que se pode sugerir a ligação entre os conceitos que constituem a noção de *obra tardia*, abordados na seção anterior do artigo, com os dois principais procedimentos composicionais presentes no *Lied* op.7/1. Nessa peça Adorno irá efetuar uma negação determinada, isto é, uma dupla-negação: do princípio da variação em desenvolvimento como procedimento intensivo de derivação material e da técnica dodecafônica enquanto cânone positivo de regras a serem seguidas no momento da composição. O *Lied* que abre o ciclo do op.7 está concebido, em relação à organização das alturas, segundo um procedimento misto. A linha vocal está construída sobre uma série de quinze sons que é manipulada ao longo da peça em suas quatro formas não transpostas, isto é, O, Io, R e RIo e o acompanhamento está composto de maneira atonal livre. Apenas nos compassos 13 e 14 há uma “falsa entrada da série” na parte do piano, aonde a forma “O” é apresentada até a sexta nota para então ser interrompida. A necessidade de um procedimento não-ortodoxo em relação à série é mencionado por Adorno já em 1926 em uma carta à Berg:

Como um *regulador* para manter afastados resíduos cadenciais tonais, a técnica dodecafônica é necessária em sua lúcida racionalidade, e apareceu em seu tempo justo. Mas ela não pode e não deve ditar um cânon composicional positivo. Isso é o que eu atualmente acredito: que só existe um dodecafonismo ‘negativo’, sendo o caso limite da dissolução da tonalidade (...). No meu quarteto eu evidentemente recorri, para evitar cadências de passagem, ao uso de séries, as quais dispus usando recursos como variação rítmica, inversão, retrógrado e ret. da inv.; mas eu permiti a mim mesmo a liberdade acústica de escolha – interrupção da série; livremente seguindo a tendência harmônica – e reservei esse direito em todos os momentos, amarrando as dimensões de larga escala do movimento puramente a partir da *arquitetura formal*, que é certamente relacionada às manifestações da série, mas não idêntica (ADORNO-BERG, 2005, p.71-72).

No caso do op.7/1, a “arquitetura formal” está ditada pela estrutura da poesia. Em relação a isso, temos as seguintes palavras de Adorno: “Em relação à forma, a segunda e a terceira estrofes são variações estritas da primeira” (ADORNO, 1984, p. 552). Porém, as “variações estritas” do material musical da primeira estrofe na segunda e terceiras estrofes são levadas a cabo a partir de uma economia do princípio construtivo da variação em desenvolvimento. Este

etwas/traffer (♩ = 84) lo: 0 1 2 3 4 3 5 6 7 vorwärts 8 9 10 11 12 13

Und kommst du sel - ber mei - nes wegs So haf - tet nicht mein aug und

kehrt Sich oh - ne schau - der oh - ne gruss

Tempo poco rit.

poco f pp mf wieder pp

Fig 2: segunda estrofe, Adorno op.7/1

A passagem da segunda para a terceira estrofe é marcada pela presença de uma cesura. O caráter da terceira estrofe é o de uma recapitulação variada. No compasso 14 do acompanhamento se tem o momento mais claro de *parataxis* ao longo da peça. O dó sustenido tocado pela mão esquerda na parte do piano, e que interrompe a série, encontra-se isolado tanto do que veio antes quanto do que o segue. Na primeira estrofe, o dó sustenido, sexta nota da série, havia tido um papel fundamentalmente lógico: sua repetição, assim como a repetição do si, quinta nota da série, na linha vocal nos compassos 3-4 acompanhava o jogo de palavras que ocorre nesse verso da poesia entre *flüstern* (murmúrio) e *fluss* (rio). Agora, no compasso 14 do acompanhamento, essa nota tem um papel claramente diverso. Como dito anteriormente, aqui se tem “o ponto no qual a estrutura lógica da sintaxe, por exemplo, é afrouxada precisamente junto aos elementos que são responsáveis por assegurar sua coerência” (NICHOLSEN, 1997, p.80). Também é preciso notar a importância das pausas que permeiam as notas livres da mão direita do acompanhamento no mesmo momento do compasso 14. Já no compasso 15, o início da segunda frase é marcado pela entrada brusca do motivo rítmico em tercinas da primeira estrofe que, nos compassos seguintes, será também permeado por silêncios que o fragmentarão desfigurando-o em relação ao seu caráter original na primeira estrofe. A última nota da linha vocal no compasso 15 inicia a apresentação da série na forma RIo que durará até o final da peça.

Tempo (♩ = etwa 66)

Mit ei - nem in - n[er]en nei - gen nur Wie wir es pfe - gen

zieht da her Ein frem - der auf dem letz - ten gang.

pp bis zum Schluß

mit Ped.

poco espr.

mit sehr wenig Pedal

Fig 3: terceira estrofe, Adorno op.7/1

Após essa breve análise pode-se afirmar com mais segurança que os procedimentos composicionais nos quais está baseado o op.7/1 são, marcadamente, aqueles da variação em desenvolvimento, que será concebido a partir de um princípio de economia de derivações amparado nas constantes interrupções ocorridas ao longo da textura, e a concepção do dodecafonismo serial enquanto um dodecafonismo “negativo”, não-ortodoxo, que se fará notar na composição tanto nas repetições de alturas na linha vocal, onde a série é utilizada, como, na interrupção da série e na presença de alturas livres no acompanhamento. A ligação que Adorno estabelece em diversos de seus textos entre o princípio da variação em desenvolvimento e a autonomia da ação do sujeito do compositor permite então vincular esse princípio, da maneira particular em que ocorre no op.7/1, ou seja, de maneira extremamente fragmentária, com o traço que define, para Adorno, o conceito de obra tardia, isto é, a dissociação entre subjetividade e objetividade. Como o autor afirma, essa dissociação deixará marcas na aparência das obras. Estes são os momentos de *parataxis*, os momentos de fissuras e de quebras aonde a logicidade da estrutura é abandonada momentaneamente em favor da expressão reprimida dos materiais. Para Adorno, é nos materiais que reside o verdadeiro conteúdo histórico e social de uma composição. Em um momento histórico marcado pela guerra, pela destruição e pelo auge da barbárie em Auschwitz, a única música possível para Adorno era aquela capaz de tematizar a precariedade e a ruína da experiência humana. Nas palavras de Schoenberg citadas por Adorno: “Fragmento como tudo” (ADORNO, 1985, p.52).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Parataxis: a lírica tardia de Hölderlin*. In: _____. *Notas de literatura*. Trad. Aida Celeste Galvão; Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

_____. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Kompositionen*. METZGER, Heinz-Klaus; RIEHN, Rainer (Org.). München: text + kritik, 1980. Bd.I, p. 76-78.

_____. *Theodor W. Adorno: Vier Lieder nach Gedichten von Stefan George für Singstimme und Klavier, op.7*. In: TIEDEMANN, Rolf. (Org.). *Gesammelte Schriften, Bd.18*. Frankfurt: Suhrkamp, 1984.

_____. El compositor dialéctico. In: _____. *Improptus: serie de artículos musicales impresos de nuevo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Laia, 1985.

_____. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Beethoven: the philosophy of music*. Trad. Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University, 1998.

_____. *The Prehistory of serial music*. In: _____. *Sound figures*. Trad. Rodney Livingstone. Stanford: Stanford University, 1999.

_____. *Alban Berg: Master of the smallest link*. Trad. Juliane Brand; Christopher Hailey. New York: Cambridge University, 1999.

_____. *Motifs*. In: _____. *Quasi una fantasia: essays on modern music*. Trad. Rodney Livingstone. London: Verso, 2002.

_____. *Music, language and composition*. In: LEPPERT, Richard. (Org.). *Essays on music*. Trad. Susan H. Gillespie. Berkeley: University of California, 2002.

_____. *Vers une musique informelle*. In: _____. *Quasi una fantasia: essays on modern music*. Trad. Rodney Livingstone. London: Verso, 2002.

_____. *On the problem of musical analysis*. In: LEPPERT, Richard. (Org.). *Essays on music*. Trad. Susan H. Gillespie. Berkeley: University of California, 2002.

_____. *Palestra sobre lírica e sociedade*. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

_____. *O ensaio como forma*. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p.15-45.

_____. BERG, Alban. *Correspondance 1925-1935*. Trad. Wieland Hoban. Cambridge UK: Polity, 2005.

_____. *Teoria estética*. Trad: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOCK, Wolfgang. *Adorno em espelhos: prolegômenos a uma teoria das formas de apropriação*. In: DUARTE, Rodrigo. (Org.). *Theoria aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Trad. Douglas Garcia Alves Jr. Porto Alegre: Escritos, 2005.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

JAY, Martin. Adorno in America. *New German Critique*, n.31, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org>>. Acesso em: 12 de maio 2007.

DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and the new music*. Trad. Derrick Puffett; Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge, 1990.

_____. *Nineteenth-century music*. Trad. J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California, 1989.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000. 2º vol.

HUFNER, Martin. *Adorno und die Zwölftontechnik*. Regensburg: ConBrio, 1996.

LUCÁKS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

METZGER, Heinz-Klaus; RIEHN, Rainer. (Org.). *Theodor W. Adorno: Der Komponist*. In: _____. *Musik-Konzepte 63/64*. München: text + kritik, 1989.

NICHOLSEN, Shierry Weber. *Exact imagination, late work on Adorno's aesthetics*. Baskerville: MIT, 1997.

ROSEN, Charles. *A geração romântica*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: USP, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: 34, 2005.

TOMÁS, Lia. *Sobre os Lieder adornianos ou Adorno compositor*. In: DUARTE, Rodrigo. (Org.). *Theoria aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos, 2005.