

A recepção da música de Anton Webern na vanguarda do pós-Guerra: apoteose ou renúncia da dominação da natureza musical?

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: SA-6

Paulo Cerruti de Arruda Sampaio
Universidade de São Paulo
pcerrutiasampaio@gmail.com

Resumo. Na década de 1950, a obra tardia do compositor austríaco Anton Webern serviu de ponto de partida para dois projetos estéticos diametralmente opostos. Para Herbert Eimert, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, associados à Escola de Darmstadt, Webern serviu de modelo para a intensificação do controle composicional sobre os diferentes parâmetros do som. Já para John Cage, figura central da Escola de Nova Iorque, Webern anunciava a possibilidade de uma experiência do som enquanto pura natureza, intocado pela intenção composicional. No que se segue, explicitamos esse contraste entre a recepção europeia e a norte-americana da música de Webern. Além disso, mostramos que a interpretação de sua obra desenvolvida pelo filósofo Theodor Adorno nos ajuda a compreender como os compositores do período puderam tirar dela consequências tão distintas. Tendo como base o conceito de dominação da natureza e uma compreensão dialética da relação entre técnica e expressão, concluímos que a música de Webern se vale do controle composicional do material (prezado por Boulez e Stockhausen) para chegar a uma imagem da natureza sonora intocada (prezada por Cage). Ambos os lados se apropriam de Webern de modo plausível, porém unilateral, destacando somente os aspectos mais adequados aos respectivos projetos estéticos.

Palavras-chave. Anton Webern, Escola de Darmstadt, John Cage, Theodor Adorno, Expressão musical

Title. *The Reception of Anton Webern's Music in the Postwar Avant-Garde: Apotheosis or Rejection of the Domination of Musical Nature?*

Abstract. In the 1950s, the late work of Austrian composer Anton Webern served as a starting point for two diametrically opposed aesthetic projects. For Herbert Eimert, Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen, associated with the Darmstadt School, Webern was a model for intensifying compositional control over the various parameters of sound. For John Cage, a central figure of the New York School, Webern pointed toward the possibility of experiencing sound as pure nature, untouched by compositional intention. In what follows, we outline this contrast between the European and American receptions of Webern's music. Furthermore, we show that the interpretation of his work developed by philosopher Theodor Adorno helps us understand how composers of the period could draw such divergent conclusions from the same body of work. Based on the concept of the domination of natural and a dialectical understanding of the relationship between technique and expression, we argue that Webern's music employs compositional control



over the material (valued by Boulez and Stockhausen) as a means to arrive at an image of untouched sonic nature (valued by Cage). Both sides appropriate Webern in plausible, yet one-sided ways, highlighting only those aspects most suited to their respective aesthetic projects.

Keywords. Anton Webern, Darmstadt School, John Cage, Theodor Adorno, Musical expression

Webern segundo os pós-webernianos

Após o fim da Segunda Guerra, a cidade de Darmstadt passou a sediar cursos de verão dedicados à música nova. Os *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* foram palco do aparecimento de uma geração de compositores de peso no cenário europeu, como Bruno Maderna, Luigi Nono, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, no início da década de 1950. Ainda nos anos 1950, esse grupo passou a ser conhecido como a Escola de Darmstadt. O termo, que foi empregado pela primeira vez em uma conferência do filósofo Theodor Adorno proferida em 1957 (IDDON, 2013, p. 138), se tornou praticamente sinônimo de música serial e, em particular, do serialismo integral.

De fato, os jovens compositores que se aglutinaram nos cursos de Darmstadt tomaram como um de seus principais pontos de partida a proposta serial desenvolvida por Arnold Schoenberg na década de 1920. Como sustenta Zagorsky (2009, p. 312), o interesse da nova geração pelo dodecafonismo pode ser compreendido à luz do contexto geopolítico. No momento de surgimento da Guerra Fria, essa abordagem composicional, que havia sido banida pela campanha nazista contra a dita “música degenerada” e encontrava cada vez mais resistência na URSS, ganhou ares de resistência tanto contra o autorismo estatal como contra as pressões do mercado. Como colocou Stockhausen (apud ZAGORSKY, 2009, p. 296), "paradoxalmente, foi a rigorosa ordem do serialismo que foi vista como oferecendo a liberdade de um novo começo". Em parte movidos pelo trauma da Guerra, os serialistas procuraram fazer *tabula rasa* da tradição musical, inventando uma nova linguagem a partir do zero — do mesmo modo como, segundo Stockhausen (2009, p. 62), "as cidades bombardeadas oferecem a oportunidade de construir cidades planejadas do zero, de iniciar novamente do princípio sem considerar ruínas e resíduos de 'mau-gosto'".



Logo se tornou claro que, no contexto do dodecafonismo, Webern era uma referência mais importante do que Schoenberg. Como destaca Borio, sua música entrou em ressonância com os anseios da nova geração:

O ascetismo do som, a necessidade absoluta de cada elemento da escritura, o equilíbrio perfeito da construção e a ausência de elementos paralinguísticos tradicionais fizeram dela o símbolo mesmo de uma estética serial, orientada pelo ideal da obra totalmente integrada, objetiva, fundada sobre sua estrutura imanente (BORIO, 2005, p. 89).

Essa virada em direção a Webern se reflete em um conjunto de obras compostas que aplicam o serialismo a diversos parâmetros sonoros, como *Kreuzspiel* (1951), *Punkte* (1952) e *Studie I* (1953), de Stockhausen, e *Structures Ia* (1951), de Boulez.¹ No festival de 1953, a virada se consolidou, de modo que os compositores seriais passaram a ser conhecidos como *pós-webernianos*. Neste ano, os cursos contaram com conferências nas quais os serialistas o apresentaram como precursor do serialismo integral, além de um concerto dedicado ao seu trabalho (IDDON, 2013, p. 90).

Para Stockhausen (2009, p. 60), Webern fornece subsídios para a elaboração de um "método construtivo universal", que seria o único capaz de estruturar composições eletrônicas. Como aponta Menezes (2009, p. 34), a "homogeneidade estilística de Webern" apontou o caminho para suas pesquisas em torno da "simbiose entre a estrutura do som e a estrutura da obra". Ou seja, é a partir de Webern que Stockhausen procura ampliar o âmbito do controle composicional, chegando ao limite da composição do próprio som. Podemos ver isso com clareza no *Studie I*, obra composta no estúdio de música eletrônica da *Nordwestdeutscher Rundfunk* (NWDR, posteriormente WDR) e estreada no primeiro concerto de música eletroacústica da história, ocorrido no festival de Darmstadt de 1954 (GRANT, 2005, p. 75). Poucas obras são tão ambiciosas como esta no sentido de buscar um controle total do material musical. Criada nos marcos da fase mais purista da *elektronische Musik*, que

¹ Cabe mencionar ainda a peça '*Modes de valeur et d'intensité*', um dos *Quatre Études de Rythme* (1949-50) de Messiaen, foi composta durante o festival de Darmstadt de 1949. Essa peça é frequentemente citada como precursora do serialismo, embora nela a ordenação dos parâmetros sonoros não seja exatamente serial, e sim modal — para uma análise da peça, ver Toop (1974).



privilegiava o procedimento de síntese aditiva das ondas sonoras, a peça propõe uma articulação entre a estrutura morfológica e a estrutura interna de cada som. Como podemos ver no artigo 'Da Situação do Métier - Composição do Som' (1953), Stockhausen pretendia estender o controle composicional ao próprio timbre, dimensão que havia até então sido mais avessa à racionalização. A produção dos sons a partir da síntese de senóides deveria ser, ela mesma, regida pela lógica serial. Desse modo, a confluência entre o serialismo weberniano e os recursos eletrônicos seria

o fato de ser aberta ao compositor a *possibilidade de trazer princípios estruturais para as relações dos elementos mais simples* de todo o universo sonoro, a saber, os sons senoidais, para através disso poder se *compor* diferenças sonoras dentro de uma obra - ou seja, formas variadas de combinações simultâneas de sons senoidais - *enquanto variações sonoras seriais*, relacionando-as nos processos de ordenação integral (STOCKHAUSEN, 2009, p. 63).

Esse ideal de integração entre macro e microestrutura exige que o compositor opere com "sons absolutamente puros e controláveis, livres de influência emocional subjetiva (...)" (STOCKHAUSEN, 1971, p. 649). Nesse sentido, podemos dizer que Stockhausen dá seguimento à música tradicional, ainda que pretenda romper com o passado. Afinal, a harmonia entre a parte e o todo é um aspecto central da música de concerto ao menos desde o classicismo vienense. Tudo se passa como se a meta da racionalidade musical burguesa, que exigia a subordinação do material à reflexão crítica do sujeito composicional, só pudesse ser atingida no momento em que o sujeito responsável pela crítica dos aspectos irrefletidos do material musical sai de cena. Essa exclusão do sujeito aparece como condição para uma abordagem construtiva que implica, como podemos ver em formulação como a seguinte, uma retomada do ideal classicista de forma em um novo patamar:

Na música tonal, encontram-se relações universais entre motivo-tema-seção-movimento-obra total, entre cadência e forma de variação, sequência e forma de desenvolvimento, entre simetrias principais e secundárias, sendo que essa "harmonia" se aperfeiçoa em um processo de desenvolvimento que conduz a um ponto culminante no "classicismo". Essa meta, de integrar a parte e o todo, reencontra-se em todas as questões referentes aos detalhes de um



processo de sistematização que por ora se procura aplicar de modo abrangente e não deveria ser esquecida (STOCKHAUSEN, 2009, p. 69-70).

Algo semelhante ocorre na maneira como Boulez entende a música de Webern. Para ele, Webern teria superado um grave problema da música de Schoenberg, a saber, o "hiato inadmissível entre infra-estruturas ligadas ao fenômeno tonal e uma linguagem cujas leis de organização ainda são percebidas sumariamente" (BOULEZ, 2008, p. 242). Isto é, ao passo que Schoenberg se valia da lógica serial para criar obras conforme formas clássicas e pré- clássicas, Webern teria buscado eliminar os traços da linguagem tonal. É nesse sentido que Webern, e não Schoenberg está “no limiar da música nova”; para Boulez (2008, p. 334), “todos os compositores que não sentiram e compreenderam profundamente a inevitável necessidade de Webern são perfeitamente inúteis”.

Assim como no caso de Stockhausen, essa aposta no serialismo como meio de alcançar uma homogeneidade estrutural radical vinha acompanhada de uma recusa de qualquer forma de subjetivismo e de um entusiasmo pelas possibilidades de controle composicional associadas aos meios eletrônicos. Boulez (2008, p. 197) enfatiza, por exemplo, o fato de que a eletrônica permite “escalonar com o máximo de precisão desejável” as dinâmicas. Em outras palavras, na música eletrônica seria possível determinar a amplitude das ondas sonoras, ao invés de lançar mão das indicações de dinâmicas convencionais como *piano* e *forte* — as quais, além de imprecisas, possuem certo *pathos* e trazem associações psicológicas.

A mesma ideia é defendida por Herbert Eimert, para quem a música eletrônica reconfigura o material musical por completo:

[O] compositor não dispõe mais, agora, de 70 ou 80 sons (o piano não possui muito mais que isto; para o Cravo Bem Temperado de Bach bastam 50 a 55 teclas), de seis ou sete intensidades do *pp* ao *ff*, e de mínimas, semínimas, colcheias e de valores sincopados; ele dispõe, ao contrário, de frequências elétricas entre 50 e 15.000 vibrações por segundo, de 40 graus de intensidades, controladas com maior exatidão, e de uma grande multiplicidade de durações sonoras (medida em centímetros de fita), as quais não podem mais ser representadas pelo sistema de notação tradicional" (EIMERT, 2009, p. 107).



Aliada ao método construtivo de Webern, a eletrônica permitiria um enorme salto na "dominação musical da Natureza" (EIMERT, 1958a, p. 10). Com sua "linguagem musical da precisão, da firmeza e da dureza interior", Webern teria tirado a psicologia do caminho (EIMERT, 1958b, p. 31). A partir daí, seria possível criar obras baseadas em cálculos precisos, e não mais em arroubos sentimentais.

John Cage como um “filho ilegítimo” de Webern

Como vimos, a recepção de Webern foi crucial para a autocompreensão da vanguarda europeia do pós-Guerra. É interessante notar, porém, que sua música também foi determinante no caso da vanguarda norte-americana. A chamada Escola de Nova Iorque, surgida em um contexto mais informal do que a Escola de Darmstadt, fez uma leitura diametralmente oposta da obra do compositor vienense. Podemos que o grupo, formado por John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff e Earle Brown, além do pianista David Tudor, surgiu em janeiro de 1950, quando Cage e Feldman se conheceram, no intervalo entre as duas partes de um concerto da Filarmônica de Nova Iorque. Ambos haviam acabado de escutar pela primeira vez a *Sinfonia*, Op. 21 de Webern, e estavam tão impactados pela experiência que decidiram deixar o concerto sem escutar a segunda metade do programa.

Ao contrário da recepção serialista, que valoriza o método composicional de Webern, no qual é eliminado hiato entre a organização prévia do material e composição propriamente dita, a recepção norte-americana valoriza o resultado sonoro das peças. Para Cage, a superfície sonora das obras tardias de Webern, com seus sons esparsos separados por silêncios, fazia com que as sonoridades pudessem existir por si mesmas, sem depender de sua inserção em um contexto funcional de significação. Composições como a *Sinfonia* Op. 21, apesar de serem construídas de modo minucioso, mobilizando recursos do contraponto franco-flamengo e ordenando os eventos sonoros em cânones e palíndromos, pareciam sugerir a possibilidade de uma música na qual os sons deixam de ser manipulados pela vontade humana. Essa possibilidade teria sido ignorada pelos serialistas. Ao invés de tomarem a



superfície sonora descontínua de Webern como uma brecha a partir da qual seria possível romper com a dominação da natureza que caracteriza toda a música de concerto europeia, eles mantêm vivo o "interesse pela continuidade, seja em termos de discurso ou organização", permanecendo dentro dos limites da música tradicional (CAGE, 1961, p. 75). É nesse sentido que Feldman (2006, p. 39) afirmou que ele e Cage podem ser vistos como “filhos ilegítimos de Webern”, em contraste com os filhos legítimos europeus.

Na conferência 'História da música experimental nos Estados Unidos', apresentada nos cursos de Darmstadt de 1958, Cage coloca em questão a própria ideia, a essa altura consolidada, de que a geração serialista pode ser entendida como pós-weberniana². Para Cage,

(...) esse termo aparentemente quer dizer somente música escrita *depois* de Webern, e não música escrita *por causa* de Webern: não há sinal de *klangfarbenmelodie*, nenhuma preocupação com a descontinuidade - ao invés disso, temos a surpreendente aceitação inclusive dos recursos de continuidade mais banais: passagens lineares ascendentes e descendentes, *crescendi* e *diminuendi*, transições imperceptíveis do *tape* para a orquestra. As habilidades necessárias para realizar eventos desse tipo são ensinadas nas academias (CAGE, 1961, p. 75)³.

É interessante notar que, assim como ocorre no caso da recepção de Webern, Cage tira conclusões opostas às de Boulez e Stockhausen no que diz respeito às possibilidades composicionais descortinadas pela eletrônica. Para ele, os recursos eletrônicos demonstram que o som existe em um *continuum* e que somente a imposição externa da vontade humana pode deturpar sua natureza e torná-lo objeto de cálculos. Ao proporcionar um contato direto com a realidade acústica, não mediado pelos instrumentos musicais tradicionais, os aparelhos

² A oposição entre a vanguarda americana e a vanguarda europeia é o fio-condutor dessa conferência. Trata-se de uma constante nos escritos de Cage, que gostaria de "ser como que recém-nascido, sem saber nada, absolutamente nada sobre a Europa" (CAGE, 1961, p. 65), e que acreditava que os compositores europeus tinham como tarefa "abrir mão da Europa" (CAGE, 1961, p. 75).

³ A mesma ideia é defendida por Cage em uma entrevista concedida ao musicólogo Daniel Charles em 1970: “[DC] Você menciona Webern - você seguiu seu exemplo. [JC] Certamente, mas não da mesma maneira que os pós-webernianos. [DC] O que você quer dizer? [JC] Eles buscaram em Webern somente aquilo que estava relacionado aos seus interesses no controle” (CAGE, 1981, p. 39).



eletrônicos podem ajudar o compositor a se livrar de seus velhos hábitos musicais, sobretudo ajudá-lo a abandonar qualquer forma de *escalonamento* do fenômeno sonoro:

Os hábitos musicais incluem as escalas, os modos, as teorias do contraponto e da harmonia e o estudo dos timbres, isoladamente e em combinação com um número limitado de mecanismos de produção de som. Em termos matemáticos, todos eles dizem respeito a passos discretos. Assemelham-se ao ato de andar - no caso das alturas, ao ato de andar sobre escadas de doze degraus. Esse caminhar cauteloso não é característico das possibilidades da fita magnética, que nos está a revelar que a ação ou existência musical pode ocorrer em qualquer ponto ou ao longo de qualquer linha ou curva ou o que quer que seja no espaço sonoro total; que estamos, de fato, tecnicamente equipados para transformar a nossa consciência contemporânea do modo de funcionamento da natureza em arte (CAGE, 1961, p. 9).

Foi a partir dessa forma de entender a importância da obra tardia de Webern e dos meios eletrônicos que Cage desenvolveu sua linguagem composicional madura. Sobretudo a partir de *Music of Changes*, sua primeira obra escrita com base nas chamadas operações de acaso, Cage procura inventar estratégias composicionais que anulam o papel da intencionalidade do compositor no processo criativo. Ele pretende, conforme escreveu em carta a Boulez de maio de 1951, se libertar daquilo que ele "pensava ser a liberdade e que, na realidade, era apenas a acumulação de hábitos e gostos" (CAGE & BOULEZ, 1993, p. 94). Na célebre peça silenciosa 4'33" (1952), por exemplo, não temos uma ausência de sons, mas sim uma abertura para todos os sons que venham a ocorrer à revelia da vontade do compositor e do intérprete durante a duração da peça.

É interessante notar, portanto, que tanto na recepção europeia como na norte-americana a música de Webern deu ensejo a uma busca pela impessoalidade. Figuras tão diferentes como Boulez e Cage se uniram por um momento ao redor da busca pela liquidação da agência do sujeito composicional. Não por acaso, ainda que um enfatize o processo composicional e outro o resultado, ambos colocam a obra de Webern acima da de Schoenberg. Afinal, em contraste com a austeridade weberniana, a música de Schoenberg traz marcas evidentes do romantismo e do expressionismo. A diferença está no fato de que, enquanto Boulez polemiza abertamente com Schoenberg em artigos como 'Schoenberg está morto',



Cage formula sua visão em pequenos aforismos cortantes, como: "Minha objeção à música de Schoenberg: não é moderna (é como Brahms)" (CAGE, 2013, p. 44). Ou ainda, em um simples jogo de palavras que resume bem toda a recepção da música dodecafônica no pós- Guerra: "Berg, Schoenberg, Webern. Uma outra pontuação esclarece a matéria: Berg- Schoenberg; Webern" (CAGE, 2013, p. 43).

A expressão do não-humano em Webern

Diante do contraste entre as conclusões tiradas por Cage e pelos pós-webernianos a partir do impacto da obra de Webern e dos novos recursos eletrônicos, faz-se necessário buscar uma explicação. O que torna possível a formação simultânea de duas interpretações tão diferentes de Webern? *Como entender o fato de que tanto a música totalmente determinada como a música totalmente indeterminada reivindicam o mesmo compositor como ponto de partida?*

Uma resposta plausível pode ser encontrada nos escritos de Adorno. Segundo o filósofo, Webern opera um imbricamento entre a totalização e a anulação da imposição violenta da vontade do sujeito composicional ao material. Sobretudo nas obras mais bem- sucedidas da produção dodecafônica de Webern, a integração sem restos do material musical mediante a atividade formadora do sujeito leva a uma anulação da própria subjetividade. Daí formulações como: "O Trio [Op. 20] é construído até a última nota e, ainda assim, não tem nada construído: a violência do espírito formador e a não-violência de um ouvido que, ao compor, meramente escuta passivamente sua própria composição, passam de uma à outra até à identidade" (ADORNO, 1999, p. 100).

Lembremos como Adorno insiste que, em Webern, todo o esforço construtivo tem como objetivo aproximar a música do ideal do som puramente natural, intocado. Como ele coloca em sua *Teoria Estética*, Webern utiliza busca uma linguagem não-humana, alheia ao sujeito, por meio do aprofundamento do controle subjetivo:

A pura expressão das obras de arte, libertas de qualquer interferência coisificada, e mesmo de todos os elementos assim chamados naturais, converge com a natureza, tal como nas obras mais autênticas de Webern o puro tom, ao qual elas se reduzem por força da sensibilidade



subjetiva, se reverte dialeticamente em um som natural: certamente, no som da linguagem de uma natureza eloquente, e não no retrato de uma parte da natureza (ADORNO, 2002b, p. 78).

Ao escrever as passagens acima, Adorno certamente tinha em mente o profundo amor que Webern nutria pela natureza. Esse amor é visível não somente na escolha dos poemas de suas canções, mas também em seus escritos e em suas cartas. A paixão do compositor, que costumava caminhar pelas montanhas levando consigo um manual de botânica, se dirigia sobretudo àquilo que, na natureza, aparece como não-humano. É justamente com esse aspecto não-humano da natureza, com o que há nela de mais estranho e incomunicável, que ele sentia maior afinidade, como podemos ver na seguinte passagem de uma carta enviada a Berg em 1919:

Eu estive em Hochschwab. Foi glorioso: porque para mim não se trata de esporte ou divertimento, mas de algo inteiramente diferente, de uma busca pelo mais elevado, pelo que quer que na natureza corresponda àquelas coisas que eu gostaria de *tomar como modelo para mim*, que eu gostaria de ter dentro de mim. E como foi frutífera a minha viagem! Os vales profundos com seus pinheiros e suas plantas misteriosas - estas possuem um grande apelo para mim. Mas não por serem tão 'belas'. O que me comove não é a bela paisagem, as belas flores no sentido romântico usual. Meu objeto é o sentido profundo, infundável e inexaurível de todas as manifestações da natureza, especialmente destas (WEBERN, 1958, p. 17)⁴.

Se Webern escolhe como modelo não as belas paisagens e as belas flores, mas os vales profundos e as plantas misteriosas, é porque compreende, à sua maneira, que a arte “procura imitar uma expressão que não seria interpolada pela intenção humana” (ADORNO, 2002b, p. 78). Na medida em que a obra de arte, mediante a construção rigorosa, intensifica sua própria reificação, ela se aproxima da linguagem muda das coisas. Ao fazê-lo, ela “irrompe para fora da esfera do retrato das emoções e se transforma na expressão daquilo que nenhuma linguagem dotada de sentido é capaz de alcançar” (ADORNO, 2002b, p. 60). A eliminação de toda a subjetividade contingente se dá por meio do sujeito, de seu esforço composicional de crítica do ornamento. A elaboração formal rigorosa, na medida em que dissolve todas as

⁴ Sabe-se que Webern, em seus cadernos de esboços, associava suas séries dodecafônicas a plantas específicas que encontrava em suas expedições pelas montanhas (SHREFFLER, 1999, p. 251).



figuras expressivas individuais na totalidade da forma, transforma a própria forma em uma figura expressiva. Sendo assim, podemos dizer que a expressão não é mera cópia de sentimentos subjetivos, mas sim uma linguagem sem intenção, que emerge da elaboração composicional de figuras musicais permeadas de intenção expressiva (ADORNO, 2002a, p. 116). Ou seja, a forma estética como um todo se torna um gesto na medida em que dissolve, mediante sua lei formal, todos os gestos expressivos individuais.

Essa dissolução de todas as intenções individuais na totalidade da forma confere à arte sua linguagem própria, em oposição a uma linguagem que comunica as intenções humanas:

Quanto mais a arte é integralmente organizada como um objeto pelo sujeito e despida de intenções subjetivas, mais articuladamente ela fala segundo o modelo da linguagem significativa não conceitual e não enrijecida. (...) Ao longo da trajetória de sua racionalidade, e por meio dela, a humanidade torna-se consciente na arte daquilo que a racionalidade apagou da memória, e de que a segunda reflexão serve para nos lembrar (ADORNO, 2002b, p. 67).

Como podemos ver, a intensificação da racionalidade seria, para Adorno, a única maneira de redimir a natureza suprimida pelo avanço da própria racionalidade. Esse processo de “transformação da linguagem comunicativa em linguagem mimética” (ADORNO, 2002b, p. 112) é capaz de atingir o espontâneo e o involuntário por meio da espiritualização e da técnica. Esse seria o “paradoxo subjetivo da arte”, sua capacidade de “produzir aquilo que é cego, a expressão, por meio da reflexão, isto é, por meio da forma” (ADORNO, 2002b, p. 114).

Na recepção do pós-Guerra, essa dialética se dissocia em seus extremos. O controle total e a total ausência de controle, a violência formadora e a recusa da violência formadora, ao invés de serem, como em Webern, opostos que passam dialeticamente um no outro, tornam-se as bases não-dialéticas do serialismo integral e da música indeterminada, respectivamente. Nesse sentido, podemos dizer que a interpretação adorniana de Webern a um só tempo ilumina e supera as conclusões opostas tiradas da obra weberniana. De certo modo, Cage e os serialistas podem legitimamente reivindicar Webern seja para aprofundar a dominação técnica do material, seja para abandoná-la; seja para manipular a natureza musical



até às minúcias da estrutura espectral do som, seja para rejeitar qualquer forma de racionalização em favor da pura natureza acústica. Ambas as abordagens possuem uma razão de ser e, ao mesmo tempo, ambas são limitadas e parciais.

Referências

ADORNO, T. W. *Essays on Music*. Trad. Susan H. Gillespie. Los Angeles: University of California Press, 2002a.

_____. *Aesthetic Theory*. Trad. Robert Hullot-Kentor. Nova Iorque: Continuum, 2002b.

_____. *Sound Figures*. Trad. Rodney Livingstone. Stanford: Stanford University Press, 1999.

BORIO, Gianmario. L'analyse musicale comme processus d'appropriation historique: Webern à Darmstadt. In: *Circuit - musiques contemporaines*, vol 15, n3, 2005, pp. 87-122.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. Trad. Stella Moutinha, Caio Pagano e Lúcia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

_____. *De segunda a um ano: novas conferências e escritos de John Cage*. Trad. Rogério Duprat. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

_____. *For the birds: John Cage in conversation with Daniel Charles*. Londres: Marion Boyars, 1981.

CAGE, John; BOULEZ, Pierre. *The Boulez-Cage Correspondence*. Trad. Robert Samuels. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

EIMERT, Herbert. Problemas da Música Eletrônica. In: MENEZES, Flo (org.). *Música Eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo. Edusp, 2009.

_____. What is electronic music?. In: EIMERT, Herbert; STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Die Reihe 1: electronic music*. Pensilvânia: Theodore Presser, 1958a.

_____. A change of focus. In: EIMERT, Herbert; STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Die Reihe 2: Anton Webern*. Pensilvânia: Theodore Presser, 1958b.



FELDMAN, Morton. *Morton Feldman Says*: selected interviews and lectures 1964-1987. Londres: Hyphen, 2006.

GRANT, M. J. *Serial Music, Serial Aesthetics*: compositional theory in post-war Europe. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

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

MENEZES, Flô. Um olhar retrospectivo sobre a História da Música Eletroacústica. In: MENEZES, Flo (org.). *Música Eletroacústica*: história e estética. São Paulo: Edusp, 2009.

SHREFFLER, Anne C. Anton Webern. In: SIMMS, Bryan R. (ed.) *Schoenberg, Berg and Webern*: a companion to the Second Viennese School. Londres: Greenwood press, 1999.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. The origins of electronic music. In: *The Musical Times*. Londres, nº1541, vol. 112, pp. 649-650, 1971.

_____. Da situação do métier: composição do som. In: MENEZES, Flo (org.). *Música Eletroacústica*: História e Estética. São Paulo: Edusp, 2009.

TOOP, Richard. Messiaen/ Goeyvaerts, Fano/ Stockhausen, Boulez. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 13, No. 1, Outono-inverno, 1974, pp. 141-169.

WEBERN, Anton. From the correspondence. In: EIMERT, Herbert; STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Die Reihe 2*: Anton Webern. Pensilvânia: Theodore Presser, 1958.

ZAGORSKY, Marcus. Material and History in the Aesthetics of 'Serielle Musik'. In: *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 134, No. 2 (2009), pp. 271-317.

