

## **FIM DE LINHA OU MARCO ZERO? ANTON WEBERN AOS OLHOS DE THEODOR ADORNO E DA ESCOLA DE DARMSTADT\***

Paulo Cerruti de Arruda Sampaio\*\*

### **Resumo**

A relação entre Theodor Adorno e a música serial do início dos anos 1950 foi notoriamente conflituosa, levando alguns a acreditar que o filósofo não se mostrou capaz de desenvolver uma reflexão imanente a respeito da vanguarda do pós-Guerra. No presente artigo, apresentamos um retrato mais complexo da relação entre Adorno e os compositores da Escola de Darmstadt. Argumentamos que ambos estão de acordo quanto à necessidade de tomar o dodecafonismo como referência, ainda que cheguem a esta conclusão por perspectivas diferentes. Procuramos mostrar também que as interpretações divergentes da obra de Webern elaboradas pelo filósofo e pelos serialistas são na realidade estruturalmente semelhantes. Por fim, discutimos a maneira como Adorno revisou sua interpretação da obra weberniana à luz do serialismo e, ao mesmo tempo, se valeu dela em sua crítica imanente do serialismo.

**Palavras-chave:** Theodor Adorno; serialismo; Darmstadt; Anton Webern

## **DEAD-END STREET OR GROUND ZERO? — ANTON WEBERN SEEN THROUGH THE EYES OF THEODOR ADORNO AND OF THE DARMSTADT SCHOOL**

### **Abstract**

The relationship between Theodor Adorno and the serial music of the early 1950s was notoriously conflictive, leading some to believe that the philosopher was unable to develop an immanent reflection on the post-war avant-garde. In this article, we present a more complex picture of the relationship between Adorno and the composers of the Darmstadt School. We argue that both agree on the need to take twelve-tone composition as a reference, although they come to this conclusion from different perspectives. We also try to show that the divergent interpretations of Webern's work developed by the philosopher and the serialists are in fact structurally similar. Finally, we discuss the way in which Adorno revised his interpretation of Webern's work in the light of serialism and, at the same time, used it in his immanent critique of serialism.

**Key-words:** Theodor Adorno; serialism; Darmstadt; Anton Webern

\* Artigo recebido em 25/02/2025. Aprovado em 29/10/2025.

\*\* Mestre em Filosofia pela FFLCH-USP, doutorando na ECA-USP e membro do grupo de pesquisas Estilhaço: Grupo de Estudos sobre Modelos Críticos. E-mail: pcerrutiasampaio@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3308-5621.

À primeira vista, o contato de Theodor Adorno com a música serial no pós-Guerra parece ter sido pouco frutífero. Tudo se passa como se o filósofo, que havia sido capaz de sustentar um engajamento crítico significativo com o modernismo musical da primeira metade do século XX, tivesse recuado diante da vanguarda dos anos 1950. De fato, Adorno foi visto pelos compositores serialistas como um obsoleto representante das "vanguardas de ontem" (Eimert, 1958a, p. 6), alguém cujas "palestras acadêmicas doutrinárias" estariam totalmente desconectadas dos interesses da nova geração (Nono *apud* Iddon, 2013, p. 127). Ao mesmo tempo, as formulações contundentes que encontramos em sua crítica ao serialismo podem dar a entender que o filósofo enxergou nessa abordagem composicional uma mera pseudo-vanguarda cujo conformismo, em que pese todo seu experimentalismo formal, vai de encontro ao próprio conceito de nova música (Adorno, 2002, p. 181).

Diante disso, nosso objetivo é mostrar que a relação de Adorno com a música serial é na verdade mais complexa do que se costuma crer. Parece-nos que esse é um esclarecimento necessário para qualquer tentativa de pensar a vida musical contemporânea à luz das contribuições adornianas. Veremos, primeiramente, que há uma convergência notável entre as preocupações do filósofo e dos serialistas, na medida em que ambos defenderam que as obras dodecafônicas da Segunda Escola de Viena deveriam ser tomadas como ponto de partida da composição musical no pós-Guerra. Em seguida, argumentamos que a polêmica entre Adorno e os serialistas pode ser entendida como um confronto entre interpretações distintas, porém estruturalmente semelhantes, da obra tardia de Anton Webern. Por fim, mostramos como Adorno reviu sua interpretação de Webern à luz do serialismo e, ao mesmo tempo, mobilizou essa visão mais nuançada em sua crítica ao serialismo. Com isso, nosso objetivo é demonstrar que a capacidade de vincular o pensamento à prática composicional mais avançada se manteve firme nos últimos escritos musicais do filósofo, e que sua crítica ao serialismo é de natureza imanente.

## 1. OS CURSOS DE DARMSTADT: RECONSTRUÇÃO DA NOVA MÚSICA?

Como se sabe, o palco privilegiado do contato de Adorno com a música serial foram os *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, também conhecidos como cursos de Darmstadt. Trata-se de um dos primeiros e mais importantes festivais de música nova surgidos no pós-Guerra, tendo se destacado por oferecer aos jovens compositores a oportunidade de não somente

escutar peças contemporâneas, mas também estudar com colegas já consagrados e discutir coletivamente questões relativas à prática composicional. O filósofo teve uma atuação relevante nesse contexto, apresentando conferências em nove edições do festival, entre 1950 e 1966. Com isso, pôde acompanhar de perto o surgimento de toda uma geração de compositores de vanguarda, formada por figuras como Luigi Nono, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. Os três formam o núcleo daquilo que ficou conhecido como Escola de Darmstadt — um grupo de compositores unidos pela tentativa de explorar a fundo as implicações do pensamento serial para a linguagem musical.<sup>1</sup>

Antes de se vincularem decisivamente ao serialismo, porém, os cursos de Darmstadt tinham um perfil eclético. Seu propósito era realizar uma espécie de política de reparação musical, recuperando as diferentes experiências modernistas sufocadas pelo nazismo através da campanha contra a dita música degenerada. Tendo tido seu início ainda sob o governo de ocupação militar estadunidense, e tendo lugar em uma cidade que havia sido fortemente bombardeada por tropas aliadas, eles se constituíram como uma tentativa de reconstruir e desnazificar a vida musical alemã. Isso pode ser visto com clareza no texto inaugural dos cursos, apresentado em 1946 pelo seu principal organizador, o musicólogo Wolfgang Steinecke:

Estamos deixando para trás um tempo em que as forças essenciais da nova música estiveram longe da vida musical da Alemanha. Por doze anos, nomes como Hindemith e Stravinsky, Schoenberg e Krenek, Milhaud e Honegger, Shostakovich e Prokofiev, Bartók e Weill, e muitos outros, foram proibidos. Por doze anos uma política cultural criminosa privou a vida musical alemã de suas principais figuras e de sua continuidade[...]. É do reconhecimento dessa urgência que foram concebidos os *Ferienkurse* de nova música (Steinecke *apud* Iddon, 2013, p. 24).

Mas já nos cursos de 1949 um dos nomes listados por Steinecke se destaca dos demais, a saber, o de Arnold Schoenberg. Mais do que qualquer outra vertente do modernismo anterior, foi a música dodecafônica produzida a partir da década de 1920 por ele e seus discípulos Alban Berg e Anton Webern que entrou em ressonância com os anseios da nova geração. O interesse da vanguarda do pós-Guerra por essa vertente composicional em particular é curioso, se levarmos em conta que ela contava até então com um número reduzido de adeptos. Mesmo

---

1 O termo "Escola de Darmstadt", que se tornou de uso corrente, foi utilizado pela primeira vez pelo próprio Adorno, em uma conferência apresentada em 1957 (Iddon, 2013, p. 138). Mesmo concordando com autores como Socha (2015, p. 181), que questionam a ideia de que a Escola de Darmstadt tenha sido um movimento artístico organizado e unificado, no presente artigo seguiremos mais de perto a abordagem de Adorno — o qual, sobretudo em textos escritos no calor da hora, tende a tratar os compositores de música serial em bloco.

Adorno (2006), ao colocá-la no centro de sua interpretação histórico-filosófica da nova música, sublinhou a todo momento o descompasso entre a verdade objetiva do dodecafonismo e seu acentuado isolamento social.

É possível, como sustenta Zagorski (2009), que o fascínio pela música dodecafônica tenha sido alimentado, por um lado, pela desnazificação e, por outro, pela nascente Guerra Fria. Por um lado, as perseguições sofridas por Schoenberg logo no início do regime nazista conferiam ao dodecafonismo a reputação de um método congenitamente antifascista e insuspeito de colaboração<sup>2</sup>. Por outro, a partir da resolução sobre música apresentada por Andrei Zhdanov em 1948 a URSS implementa uma política cultural vista por muitos como uma repetição da perseguição nazistas à música degenerada (Zagorski, 2009, p. 312). Foi justamente para a produção banida no passado recente pelo nazismo e no presente pela URSS que os compositores europeus se voltaram naquele momento, tomando o experimentalismo formal radical como sinônimo de uma arte livre da tirania. Isso é particularmente claro em um esboço programático elaborado por Stockhausen entre 1952 e 1953, no qual ele insiste na necessidade de eliminar da música todos os resquícios do idioma tonal, uma vez que "[t]ais traços da tonalidade eram carregados de referências aos 'antigos dias ruins' antes de 1945, quando a música tonal se associa à propaganda de regimes totalitários" (Stockhausen *apud* Zagorski, 2009, p. 296).

Podemos dizer, portanto, que o projeto de Steinecke de reconstrução da nova música após a catástrofe da Segunda Guerra e da conquista fascista da Europa mudou de figura nas mãos dos jovens compositores serialistas. Ao invés de cultivar a ampla gama de linguagens estéticas modernistas suprimidas pela censura, dando continuidade à vida musical acentuadamente eclética da República de Weimar, figuras como Stockhausen decidiram buscar uma única linguagem verdadeira. De modo geral, os serialistas acreditaram ser possível, a partir de aspectos técnicos das obras dodecafônicas, fazer *tabula rasa* da tradição musical. Isto é, eles defendiam que a terra arrasada da vida musical do pós-Guerra deveria ser palco não da

---

2 Para um contraponto a essa politização do dodecafonismo, ver, do próprio Schoenberg (1984), o artigo "Será justo?" (1947). Ver também a discussão da musicóloga Anne Shreffler (1999) a respeito das simpatias de Webern pelo nazismo. Ironicamente, as obras que serviram de referência para a renovação antifascista da linguagem musical operada pelos compositores da Escola de Darmstadt foram escritas na década de 1930, quando Webern (*apud* Schreffler, 1999, p. 303), mesmo sofrendo com a campanha contra a música degenerada, buscava "convencer o regime de Hitler da justeza do sistema dodecafônico".

reconstrução da vida musical anterior, mas da construção de uma música radicalmente nova — 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'".

As conferências apresentadas por Adorno em Darmstadt reforçaram essa virada em direção à valorização da música dodecafônica, uma vez que elas tinham o intuito de diferenciar o modernismo radical representado pela Segunda Escola de Viena do modernismo moderado de verve neoclássica (Borio, 2006, p. 42-3). O filósofo, que havia estudado composição com Berg nos anos 1920 e convivido com o círculo de Schoenberg, podia ser visto como um representante da vertente modernista que mais interessava os jovens compositores europeus naquele momento. Não por acaso, sua *Filosofia da Nova Música*, publicada em 1949, causou um impacto imediato no meio musical de vanguarda (Borio, 2006; Zagorski, 2005; Grant, 2001). Segundo Paddison (1993, p. 265), os dois temas principais do livro, a saber,

a tendência histórica do material musical enquanto progresso, culminando no serialismo e no controle total dos parâmetros da música; e o ataque ao neoclassicismo como regressão – encontraram um público receptivo entre a geração de jovens compositores e músicos que estava emergindo nos primeiros anos do pós-Guerra e que se centrava em Darmstadt.<sup>3</sup>

O filósofo, portanto, estava alinhado aos compositores serialistas e na contramão de Steinecke. Com efeito, nada poderia estar mais distante da perspectiva formulada por este em 1946 do que o conhecido aforismo "Longe dos tiros", de 1944:

O pensamento de que após esta guerra a vida possa prosseguir 'normalmente' ou que a civilização possa ser 'reconstruída' — como se a reconstrução da civilização por si só já não fosse a negação desta — é uma idiotice. Milhões de judeus foram assassinados, e isso deve ser um mero entreato e não a própria catástrofe (Adorno, 1993, p. 47).

Se para Steinecke há uma relação de mera oposição e externalidade entre a vanguarda musical e a ditadura nazista, Adorno enxerga em parte da produção modernista a manifestação de tendências coletivistas que participaram da formação das bases culturais do nacional-

---

3 A continuidade entre a teoria do progresso da dominação do material e o pensamento dos compositores ligados ao serialismo é discutida em chave crítica por Zagorski (2009). A nosso ver, tanto Paddison como Zagorski perdem de vista os alertas a respeito da leitura unilateral da teoria do progresso da dominação do material apresentados por Adorno no curso de sua polêmica com o serialismo.

socialismo<sup>4</sup>. A seu ver, não basta afirmar que o nazismo destruiu a cultura alemã; é preciso ir mais longe, e apreender o nazismo como a culminação de um processo imanente de auto-destruição da cultura. Podemos dizer que a posição de Steinecke se mantém presa à "confusão fatal" criticada por Adorno no aforismo "Retorno à cultura", na medida em que ele acredita que há uma incompatibilidade lógica entre o nazismo e a cultura destruída pelo nazismo: "Hitler arrasou a cultura, Hitler perseguiu o Sr. Fulano, logo o Sr. Fulano é cultura" (Adorno, 1993, p. 49). Com efeito, formulações como as que encontramos na conferência "O que o Nacional-Socialismo fez com as artes" (1945) soam retrospectivamente como uma resposta ao discurso proferido na inauguração dos cursos de Darmstadt:

Seria ingênuo acreditar que a indiscutível destruição da cultura musical alemã ocorreu somente por conta de um tipo de invasão política vinda de fora, por mera força e violência. Uma crise severa, não menos econômica do que espiritual, prevalecia antes de Hitler tomar o poder. Hitler foi, na música assim como em inumeráveis outros aspectos, meramente o executor final de tendências que haviam se desenvolvido no ventre da sociedade alemã (Adorno, 2002a, p. 374).

Parece-nos, assim, que o filósofo e os serialistas chegam a uma conclusão comum a partir de pontos de vista diferentes. Ambos defenderam a centralidade do dodecafonismo para o pensamento musical do pós-Guerra, destacando-o de outras vertentes do modernismo; no entanto, tratava-se, de um lado, de operar um apagamento do passado e, de outro, de insistir na memória de um problema. Afinal, para Adorno (2020, p. 199) a música dodecafônica é importante na medida em que "dá forma àquela angústia, àquele pavor, àquela visão clara do estado catastrófico da qual os outros só podem escapar regredindo". Com isso torna-se claro que por trás da aparente concordância há uma discordância mais profunda, a qual logo se explicitaria. De fato, o gesto de apagamento das contradições que marca a primeira etapa da música serial repete aquilo que Adorno chamou, em outro contexto, de modernismo moderado. É nesse sentido que o filósofo acusa a vanguarda do início dos anos 1950 de retomar as sonoridades dissonantes da Segunda Escola de Viena, mas sem trazer à tona a angústia que lhes servia de fundamento, operando um recalçamento (Adorno, 2002a, p. 183).

---

4 Desde textos do início de sua produção, como "A Música Estabilizada" (1928) e "Sobre a Situação Social da Música" (1932), até escritos tardios como "Aqueles Anos Vinte" (1962), Adorno contrasta favoravelmente o modernismo musical dos anos 1910, representado sobretudo pelas obras expressionistas da Segunda Escola de Viena, ao modernismo da década de 1920, representado pelo neoclassicismo de Igor Stravinsky e pelas abordagens utilitárias, objetivistas e coletivistas de figuras como Paul Hindemith, Kurt Weill e Hanns Eisler. A respeito das críticas de Adorno ao modernismo dos anos 1920, ver Almeida (2007).

## 2. A OBRA TARDIA DE WEBERN: MARCO ZERO OU FIM-DE-LINHA?

O conflito entre o filósofo e os compositores eclode nos cursos de 1951, ano em que Adorno ministra o seminário de composição. Nesse contexto, o filósofo travou contato com o segundo movimento da *Sonata para dois pianos* (1951) de Karel Goeyvaerts, apresentado pelo compositor e por Stockhausen. Trata-se do experimento mais radical até então em termos da determinação dos diferentes elementos da música por um sistema pré-composicional. Goeyvaerts (1994, p. 45) é claro quanto ao seu desejo de tornar a composição uma tarefa quase automática, uma simples "projeção no tempo e no espaço das ideias básicas geradoras da estrutura". Torna-se nítido aqui até que ponto a fuga da associação com o passado musical que animou o primeiro serialismo é solidária de uma auto-anulação do sujeito composicional, que delega a um mecanismo composicional a tarefa de configurar o decurso da obra musical.

Chocado com o resultado sonoro aparentemente aleatório da peça, Adorno pediu para que os jovens compositores apontassem a presença de cadências e relações de antecedente e consequente. Suas questões, que tinham em mente o sentido dos eventos e a coerência estética, foram respondidas por meio da referência a um elaborado plano pré-composicional. Em outras palavras, o filósofo não recebeu uma explicação a respeito da obra, mas sim uma descrição dos mecanismos que resultaram na obra. Irritado com a postura de Adorno, para quem a obra era apenas um exercício matemático desprovido de sentido musical, Stockhausen (1989, p. 36) retrucou: "[...] mas professor, você está procurando por uma galinha em uma pintura abstrata"<sup>5</sup>.

Goeyvaerts acabou interrompendo sua atividade como compositor pouco depois do incidente. Ainda assim, sua *Sonata* representa um marco na história do pensamento musical, uma vez que pode ser vista como a "primeira composição integralmente serial" (Menezes, 2009, p. 32). Isto é, ela aplica a lógica serial própria ao dodecafonismo não somente às alturas, mas também a outros parâmetros do som. Desse modo, cada evento sonoro resulta do cruzamento de séries que determinam a altura, a duração, a dinâmica e o modo de ataque<sup>6</sup>. Mais especificamente, ao lado de peças como *Polyphonie X* (1951), *Structures I* (1951-2) e *Étude sur*

---

5 Para uma discussão mais detida do episódio, ver a seção 'Adorno em Darmstadt e o incidente de 1951' em Socha (2015). Adorno retornou a esse momento em seus principais escritos sobre a vanguarda do pós-Guerra ("Envelhecimento da Nova Música", "Vers une Musique Informelle", "Dificuldades" e "Critérios da Nova Música").

6 Para uma análise detalhada da *Sonata* de Goeyvaerts, ver Toop (1974).

*un son* (1952) de Boulez, ou ainda *Kreuzspiel* (1951), *Punkte* (1952) e *Studie I* (1953) de Stockhausen, a *Sonata* faz parte de uma etapa inicial e particularmente rígida do serialismo.

De todo modo, nos interessa aqui o fato de que esses experimentos integralmente seriais surgem no momento em que os compositores da Escola de Darmstadt passam a entender a si mesmos como *pós-webernianos*<sup>7</sup>. Ou seja, logo após a virada em direção à Segunda Escola de Viena temos uma nova virada que privilegia, dentro da produção deste grupo, as obras tardias de Webern. Elas serviram como base tanto para Goeyvaerts como para Stockhausen — que vê nelas um "método construtivo universal" (Stockhausen, 2009, p. 60) — e Boulez (2008, p. 334), para quem "todos os compositores que não sentiram e compreenderam profundamente a inevitável necessidade de Webern são perfeitamente inúteis".

Boulez deixa a importância de Webern para essa etapa da música serial ainda mais evidente quando contrasta sua música com a de Schoenberg. Segundo ele, Schoenberg não teria tirado as consequências do método dodecafônico e do pensamento serial inaugurados por ele próprio. Mesmo ordenando as alturas em uma série, ele teria seguido compondo de modo tradicional. Para Boulez (2008, p. 242), isso resultava em um descompasso inadmissível entre a ordenação pré-composicional do material, que seguia uma lógica serial, e a composição propriamente dita, que seguia uma lógica motivico-temática<sup>8</sup>. Somente Webern teria unificado esses dois aspectos, buscando um imbricamento entre a estrutura serial pré-composicional e a estrutura da composição propriamente dita. É isso que faz com que ele, e não Schoenberg, apareça para Boulez como o verdadeiro marco inaugural do serialismo.

Do ponto de vista da Escola de Darmstadt, essa depuração do pensamento serial, que liberta a música da retórica expressiva tradicional ainda presente em Schoenberg, seria o início de uma verdadeira “dominação musical da Natureza” (Eimert, 1958a, p. 10). Ora, ocorre que

---

7 Segundo o musicólogo Gianmario Borio, já nos cursos de Darmstadt de 1948 foram apresentadas as *Variações para piano*, Op. 27 (1936) de Webern, no que pode ser considerado um evento formador para os compositores do período: "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). O impacto da obra de Webern culminaria, no festival de 1953, em uma conferência na qual Nono, Stockhausen, Boulez e Goeyvaerts buscaram articular a relação entre sua produção e o serialismo integral (Iddon, 2013).

8 Como se sabe, Schoenberg (1964, p. 165) buscou conscientemente manter a separação entre a ordenação pré-composicional do material e a composição propriamente dita, insistindo que suas obras eram "*composições dodecafônicas*, e não composições *dodecafônicas*". Para uma defesa de Schoenberg diante das críticas de Boulez, ver Dahlhaus (1987, p. 257-8).



na *Filosofia da Nova Música* esse mesmo processo é interpretado a partir do conceito de fetichismo da série. A mesma vontade de apagar qualquer traço da experiência musical pregressa que, como vimos, anima o projeto composicional de alguém como Stockhausen, teria se manifestado em Webern. A crítica aos aspectos desgastados da linguagem musical era, a princípio, realizada pela própria escuta. Isto é, nas obras atonais livres, tudo dependia da capacidade subjetiva do compositor de inverter a tendência do material musical. No entanto, uma vez que não há garantias que seja possível eliminar por inteiro o aspecto convencional do material por meio da escuta, Webern acabou buscando amparo na objetividade da série. Desse modo, a pureza construtiva de suas últimas obras pode ser vista como um fim-de-linha, já que assinala o momento em que a emancipação do sujeito musical em relação à tradição irrefletida se inverte em seu contrário, a saber, em submissão aos ditames da série: “Em Webern o sujeito musical, silenciando, abdica; Webern se abandona ao material, que de fato assegura que ele não terá nada mais do que o eco de seu emudecimento” (Adorno, 2006, p. 87).

No nível da técnica composicional, o emudecimento do sujeito musical nas obras tardias de Webern se dá a partir de sua tentativa de “resolver a externalidade das prescrições seriais em estruturas musicais concretas sem traduzi-las de modo tradicional ou substituí-las por anacronismos” (Adorno, 2006, p. 85). Isto é, acossado por aquilo que Adorno chama de medo de compor, Webern procura anular a diferença entre a organização prévia do material e a composição propriamente dita. Ele silencia para que a série fale: “O Webern tardio proscreve a manufatura das formas musicais. Elas já são sentidas como externas à pura natureza da série. Suas últimas obras são esquemas de séries traduzidos em notas” (Adorno, 2006, p. 86). Ora, com isso podemos ver que o fetichismo da série corresponde precisamente ao estreitamento da relação entre ordenação serial do material e a estrutura da composição que fez com que figuras como Boulez tomassem a obra tardia de Webern como referência para a vanguarda serial. A depender do ponto de vista, obras como a *Sinfonia, Op. 21* (1928) e as *Variações para piano, Op. 27* (1936) aparecem ora como terreno fértil no qual é possível fundar uma linguagem musical radicalmente nova, ancorada nas possibilidades da dominação do material que se descortinam à medida que o sujeito expressivo é excluído da composição, ora como marco do esgotamento das possibilidades históricas do sujeito expressivo.

Em suma, vimos que a leitura de Webern feita por Adorno é semelhante à leitura feita pelos pós-webernianos, mas com sinal invertido. É verdade que neste momento a discordância entre o filósofo e os compositores tornou-se evidente, mas parece-nos mais importante assinalar

que ela se fundamenta em uma concordância mais profunda em termos da descrição da música weberniana.

### 3. FETICHISMO DA SÉRIE: ENTRE O LIRISMO ABSOLUTO E A ALERGIA À EXPRESSÃO

Se Adorno tivesse visto a interpretação serialista de Webern como um mero equívoco, ele teria se contentado em repetir o duro diagnóstico formulado na *Filosofia da Nova Música*. Contudo, os debates com a nova geração de compositores e a experiência de suas obras o levaram a reconsiderar antigas posições. Há uma inflexão sutil e frequentemente negligenciada, mas que se torna decisiva em seus últimos escritos musicais<sup>9</sup>.

Para muitos, tudo se passa como se o filósofo tivesse visto em Webern o "melancólico músico do pianíssimo, que escuta até o fim os derradeiros espasmos do som, embasbacado de terror e ansiedade mórbida", sustentando uma posição irreconciliável em relação à visão dos serialistas, para quem Webern seria aquele que a partir da "liquidação da experiência egóica", funda uma "linguagem musical da precisão, da firmeza e da dureza interior" (Eimert, 1958b, p. 31). Ora, na verdade a leitura adorniana dá conta de ambas as dimensões, estabelecendo uma dialética entre o lirismo absoluto e o fetichismo da série. A questão do lirismo está presente em todos os seus textos dedicados ao compositor, desde artigos de meados da década de 1920 até o ensaio de 1956 publicado em *Figuras Sonoras*, já em plena polêmica com as vanguardas do pós-Guerra<sup>10</sup>.

---

9 A inflexão na interpretação adorniana da obra de Webern, que procuramos descrever a seguir, provavelmente teria sido objeto de mais comentários caso a relação do filósofo com este compositor tivesse sido explorada mais a fundo. Em contraste com os numerosos comentários sobre as interpretações adornianas de Schoenberg e Berg, porém, encontramos poucos trabalhos dedicados exclusivamente à relação Adorno-Webern. A nosso ver, mesmo a boa reconstrução da leitura adorniana da obra de Webern feita por Machado (2018) perde a oportunidade de discutir a mudança que se verifica nos textos antes e depois do contato de Adorno com os serialistas pós-webernianos.

10 A centralidade de gêneros associados ao registro lírico é evidente na produção de Webern, bastando atentar para o fato de que mais da metade de suas composições são canções. Note-se ainda que as canções ocupam um espaço privilegiado em sua obra por marcarem alguns pontos de virada importantes: suas primeiras peças atonais foram as *Cinco canções de Der siebente Ring de Stefan George*, Op. 3 e as *Cinco canções sobre poemas de Stefan George*, Op. 4 (1908-9), e suas primeiras composições dodecafônicas são as *Três rimas tradicionais*, Op. 17 e as *Três canções*, Op. 18 (1924).

O gênero lírico, como se sabe, baseia-se na objetivação da experiência do mundo externo feita por um indivíduo. O que distingue o lirismo absoluto de Webern é o fato de termos um solipsismo tão extremo que o indivíduo acredita ser inaceitável objetivar sua experiência do mundo em uma linguagem coletivamente constituída, que antecede e independe de sua experiência. Trata-se, portanto, de levar o impulso lírico às últimas consequências, culminando na exigência de que o indivíduo que pretende falar verdadeiramente de si rejeite qualquer vocabulário pré-existente e funde a linguagem no próprio ato da fala. Não é por outro motivo que Safatle (2015, p. 15) afirma que o regime expressivo do lirismo absoluto implica a "crítica radical da gramática musical e das potencialidades construtivas da forma".

Por meio desse ataque às convenções e à forma, a introspecção levada ao seu limite transcende a si mesma. Isto é, a tentativa de manter a expressão no âmbito de um Eu puro e intocado, que decorre da oposição irreconciliável entre o indivíduo e o mundo externo, se inverte dialeticamente em um gesto que "lança o Eu para fora, contra o mundo" (Adorno, 1991, p. 257). Para Adorno, essa guinada terrorista na oposição entre o Eu e as formas desgastadas da tradição é a característica central do expressionismo, e é justamente por ter a busca pela lírica absoluta como obsessão constante que Webern pode ser visto como o compositor mais alinhado ao ideal de imediatidade do expressionismo<sup>11</sup>.

Ao mesmo tempo, em Webern esse lirismo é associado ao máximo rigor construtivo:

Sua música fugidia possui sua gravidade no fato de não perseguir a ideia de expressão pura isoladamente, mas sim introduzindo-a na própria forma musical, elaborando-a e articulando-a de tal modo que, precisamente por meio disto, torna-se capaz de expressão pura. Toda a obra de Webern gira em torno desse paradoxo: a construção total em nome da comunicação imediata (Adorno, 1999, p. 94).

Em sua tentativa de depurar a linguagem de seu aspecto convencional, o compositor procura reforçar os nexos estruturais entre as diferentes figuras musicais. Instaura-se, então, uma dinâmica em que a busca pela imediatidade expressiva acentua a mediação construtiva. É por essa via, insiste Adorno, que se chega do lirismo absoluto ao fetichismo da série: a busca por uma expressão pura resulta na construção pura, que anula a expressão.

---

11 cf. ADORNO, T. W. 'Compositores e composições – Anton Webern' (1926). In: *Escritos Musicales* v.5.

Na *Filosofia da Nova Música*, Adorno vai de encontro àquilo que seria defendido mais tarde pelos serialistas, e argumenta que a intensificação da construção colocaria Webern à margem da ruptura operada por Schoenberg em composições atemáticas como as *Seis pequenas peças para piano, Op. 19*. Ao contrário de Schoenberg que teria subvertido todos os parâmetros de sustentação da forma musical, Webern teria levado a elaboração motivico-temática ao paroxismo, transformando a obra musical em uma “auto-rememoração permanente e onipresente de si mesma” (Adorno, 2006, p. 96). No entanto, na conferência ‘Vers une musique informelle’, apresentada nos cursos de Darmstadt de 1961, o filósofo revê suas posições e apresenta uma leitura mais complexa da Segunda Escola de Viena, que não permite afirmar sem mais que Schoenberg seria um compositor mais avançado que seu discípulo. Se antes ele sustentava que “Webern pertenceria à música tradicional, ou seja, temática”, agora ele reconhece que Webern teria “ido além de Schoenberg” ao extirpar da obra musical “aqueles resíduos ocasionais que ainda se conservavam tanto na atonalidade livre quanto na técnica dodecafônica” (Adorno, 2018, p. 399-400). É evidente que essa revisão leva em conta a visão de serialistas como Boulez (2008, p. 247), para quem a obra de Webern é fundamental para a nova geração justamente na medida em que “reage violentamente contra toda uma retórica herdada, tendo em vista reabilitar o poder do som”<sup>12</sup>.

Em outras palavras, o filósofo é provocado pelos serialistas a reinterpretar o construtivismo weberniano como algo que vai além da mera sobrevida da tradição de escrita motivico-temática, e passa a valorizar sua recusa da dimensão retórica da expressão musical, presente mesmo nas obras mais radicais de Schoenberg. Ao mesmo tempo em que concede este ponto aos serialistas e elabora uma leitura mais favorável da obra de Webern, Adorno procura mostrar a distância que o separa de seus seguidores. Na conferência “Envelhecimento da Nova Música”, Adorno insiste na diferença entre o fetichismo da série de Webern, que decorre da busca pelo lirismo absoluto, e o fetichismo da série dos pós-webernianos, que decorre da exclusão *a priori* da expressão. Podemos ver isso claramente na seguinte passagem:

---

12 Embora Adorno já em ‘Compositores e composições - Anton von Webern’ (1933) tivesse destacado que a música de Webern “está mais afastada da palavra falada do que qualquer outra coisa” (Adorno, 2011, n.p.), é somente a partir de sua polêmica com os pós-webernianos que o filósofo, como quem concede um ponto aos adversários, afirma que neste aspecto Webern foi além de Schoenberg. A ideia de que o caráter limitado da crítica de Schoenberg à retórica composicional tradicional configura um problema não foi formulada em nenhum texto anterior a essa polêmica.

Essas últimas obras [de Webern] tentam organizar os meios músico-linguísticos tão completamente de acordo com a nova matéria-prima, as séries dodecafônicas, que ele ocasionalmente chega muito perto de se abandonar ao material musical por completo e de reduzir a música ao processo nu do material, ao destino das séries enquanto tal, **embora sem de fato sacrificar por completo o sentido o musical** (Adorno, 2002a, p. 187; grifo nosso).

Ou seja, se em Webern ainda havia uma “sombra de sentido” que ficava como resto do emudecimento do compositor (Adorno, 2006, p. 87), nos primeiros experimentos da vanguarda serial do pós-Guerra temos uma eliminação do sentido musical. A diferença fundamental reside no fato de que aqui a agência do sujeito não é anulada no curso do embate com o caráter contraditório da expressão musical, mas por conta de uma “alergia a qualquer tipo de expressão [...]” (Adorno, 2002a, p. 191). As dissonâncias de Webern seriam ainda carregadas de angústia, enquanto que na composição serial do início dos anos 1950 temos um jogo vazio com um material indiferente (Adorno, 2002a, p. 185).

Podemos dizer, portanto, que o fetichismo da série como inversão dialética do lirismo absoluto que encontramos nas obras tardias de Webern é qualitativamente distinto do fetichismo da série de corte cientificista que encontramos nas primeiras obras da Escola de Darmstadt. Ao invés de ser tomado como o ápice do fetichismo da série, nos escritos tardios do filósofo Webern passa a ser tomado como um “fenômeno de fronteira”, uma vez que em suas peças “[é] quase impossível dizer onde a conquista imanente do ouvido termina e o alívio externo começa” (Adorno, 2002a, p. 656). Isto é, não se pode dizer ao certo se em Webern a necessidade de intensificar o domínio técnico da música ainda atua como contratendência de uma expressividade explosiva ou se já se tornou um fim em si mesmo, uma racionalidade que confronta o compositor como uma exigência externa. Sendo assim, Webern e os pós-webernianos passam a representar, para o filósofo, fenômenos muito próximos mas, ao mesmo tempo, situados em pólos opostos.

Na *Teoria Estética*, essa oposição entre Webern e os pós-webernianos fornece um modelo importante para a reflexão sobre a arte no pós-Guerra. Isso pode ser visto com clareza na seguinte passagem:

A arte válida está hoje polarizada entre, de um lado, uma expressividade irrefreada e inconsolável que rejeita até o último traço de conciliação e torna-se construção autônoma; e, de outro lado, a construção sem expressão que exprime a nascente impotência da expressão (Adorno, 2002b, p. 43).

Temos aqui duas maneiras de lidar com a crise do sentido na arte, uma negativa, representada por Webern, e outra afirmativa, representada pelos pós-webernianos. Elas se manifestam como duas formas superficialmente muito semelhantes, mas essencialmente diferentes de inexpressividade e de construtivismo estético. Na primeira, a construção decorre de uma tentativa de se exprimir sem recorrer a nenhum *topos* linguístico convencional. Na segunda, a construção resulta de uma identificação com o curso do mundo e com os processos sociais que tendem à eliminação do sujeito. Diante desse cenário, insiste Adorno (2002b, p. 117), é preciso tentar diferenciar a arte que atua como "porta-voz da expressão muda, da expressão inexpressiva que denuncia a consciência reificada" da arte que elimina a expressão e a mediação subjetiva para se tornar "porta-voz da consciência reificada".

#### 4. CONCLUSÃO

Podemos ver, portanto, que a oposição entre o serialismo integral pós-weberniano do início dos anos 1950 e a música de Webern funciona como um modelo crítico central do pensamento tardio de Adorno. Ao mesmo tempo, vimos que para chegar a isto o filósofo precisou rever sua leitura anterior sobre a relação entre Schoenberg e Webern, deixando de colocar sem mais o primeiro acima do segundo, como ocorre na *Filosofia da Nova Música*. Essa mudança não teria sido possível sem o contato com o serialismo. Isso porque, por mais que Adorno critique a alergia à expressão que estaria por trás do primeiro serialismo, ele também enxerga sua consciência a respeito da inviabilidade da retórica expressiva tradicional como uma contribuição valiosa.

Por fim, cabe ressaltar que as duras críticas ao serialismo apresentadas por Adorno em textos como "Envelhecimento da Nova Música" (1954) dizem respeito mais diretamente a um pequeno conjunto de obras escritas entre 1951 e 1953. Ou seja, não é possível aplicá-las a toda a produção de figuras como Stockhausen e Boulez, cuja obra se estende até o nosso século. No caso do primeiro, podemos dizer que a etapa mais rígida do serialismo já é superada com *Gesang der Jünglinge* (1955-6), obra clássica do repertório eletroacústico não somente por romper a barreira que até então separava a utilização de sons pré-gravados que caracterizava as colagens da *musique concrète* e a utilização exclusiva de sons eletrônicos que caracterizava a *elektronische Musik*, mas também por ser a primeira obra-prima do gênero. Cabe mencionar também *Gruppen* (1955-7) para três orquestras, a respeito da qual Adorno (2018, p. 315) fez

comentários elogiosos. Aqui o princípio serial é aplicado de modo mais criativo e maleável, resultando em uma música menos monótona e mais expressiva, mesmo mantendo a distância em relação à expressividade convencional.

No caso de Boulez, a virada é ainda mais nítida. No início da década de 1950 era possível dizer, como Adorno (2002a, p. 187), que seu interesse pela automação da escrita musical flertava com um “descarte de toda 'liberdade composicional' como puro capricho, ao lado de todo vestígio do idioma musical tradicional”. Mas já em 1954 o compositor passa a insistir, contra aquilo que via como excessos de sua geração, no fato de que “composição e organização não podem ser confundidas, sob pena de inanição maníaca” (Boulez, 2008, p. 32-3). Com efeito, é possível que ele tivesse em mente a crítica de Adorno ao fetichismo da série quando formulou sua própria teoria do fetichismo do número (Boulez, 2008, p. 44; p. 174-75; 1986, p. 73). Seguindo uma linha próxima da defesa adorniana da mediação subjetiva, Boulez passa a enfatizar a escolha como parte essencial do ato de composição, criticando usos a seu ver irresponsáveis do automatismo, em uma polêmica dirigida contra os métodos de acaso de John Cage e sua adoção por parte do serialismo europeu (Boulez, 2008, p. 185)<sup>13</sup>.

Nos cursos de Darmstadt de 1960, aquele que Adorno havia tomado como representante mais extremo do cientificismo musical do primeiro serialismo apresentou a conferência *Nécessité d'une Orientation Esthétique*, em que defende a aliança entre a técnica e a reflexão estética (Boulez, 2007, p. 21). O filósofo tomou nota desse gesto, que interpretou como sinal de uma promissora virada de maré, conforme podemos ver na seguinte passagem da *Teoria Estética*:

[Boulez] está longe de vislumbrar uma estética normativa de tipo tradicional, mas vê, antes, a necessidade de uma teoria histórico-filosófica da arte. O que

---

13 Em um trabalho futuro, pretendemos elaborar a relação entre esse segundo momento mais flexível do serialismo e a obra atonal-livre de Webern — algo complementar à relação entre o serialismo rígido da primeira fase e a obra tardia de Webern, que exploramos neste artigo. Por ora, limitamo-nos a indicar que em “Vers une musique informelle” Adorno (2018, p. 431-2) afirma que obras como *Le marteau sans maître* (1954) rompem com o caráter estático do serialismo anterior por meio da criação de figuras musicais que possuem “uma força de impacto semelhante à do tematismo (...), sem que o caráter temático se limite à dimensão melódica”. Nesse sentido, Boulez levaria adiante o *tematismo transformado* presente nas miniaturas compostos por Webern no início dos anos 1910 (Adorno, 2018, p. 400). Basicamente, por tematismo transformado entende-se a mobilização de aspectos como o timbre, a instrumentação e o registro para fins de articulação da forma musical, de modo que “as dimensões da composição que anteriormente atuavam de modo independente, ao lado da constituição do contexto (...), são agora absorvidos por este” (Adorno, 2009, s/p). É justamente esse “senso profundamente apurado para conexões internas e para a articulação de elementos muito reduzidos” (Adorno, 2018, p. 266) que é ignorado na recepção serialista da música de Webern no início dos anos 1950 — até ser redescoberta na virada para os anos 1960.

ele quer dizer com *orientation esthétique* poderia ser melhor traduzido como a auto-consciência crítica do artista. [...] Tais reflexões respondem ao fatal envelhecimento do moderno como resultado da ausência de tensão da obra de arte totalmente técnica" (Adorno, 2002b, p. 342).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. **Essays on Music**. Trad. Susan H. Gillespie. Los Angeles: University of California Press, 2002a.
- ADORNO, T. W. **Aesthetic Theory**. Trad. Robert Hullot-Kentor. Nova Iorque: Continuum, 2002b.
- ADORNO, T. W. **Notes to Literature**: volume 2. Trad. Shierry Weber NicholSEN. Nova Iorque: Columbia University Press, 1991.
- ADORNO, T. W. **Minima Moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Trad. Eduardo Bicca. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- ADORNO, T. W. **Indústria Cultural**. Trad. Vinícius Pastorelli. São Paulo: Editora Unesp, 2020.
- ADORNO, T. W. **Sound Figures**. Trad. Rodney Livingstone. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- ADORNO, T. W. **Escritos Musicales V**. Obra Completa, 18. Trad. Antonio Gómes Schneekloth e Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2011. *E-Book*.
- ADORNO, T. W. **Philosophy of New Music**. Trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- ADORNO, T. W. **Quasi una fantasia**. Trad. Eduardo Socha. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- ADORNO, T. W. **El fiel correpetidor / Composición para el Cine**: Obra completa, v. 15. Trad. Breixo Viejo Viñas, Antonio Gómes Schneekloth e Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2009. *E-Book*.
- ALMEIDA, Jorge de. **Crítica Dialética em Theodor Adorno**: Música e verdade nos anos vinte. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- BORIO, Gianmario. Dire cela, sans savoir quoi: the question of meaning in Adorno and in the musical avant-garde. Trad. Robert L. Kendrick. In: HOECKNER, Berthold (ed.). **Apparitions**: new perspectives on Adorno and twentieth century music. Nova Iorque: Routledge, 2006.
- BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. Trad. Stella Moutinha, Caio Pagano e Lúcia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BOULEZ, Pierre. **A Música Hoje**. Trad. Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BOULEZ, Pierre. **A Música Hoje 2**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2007.



- DAHLHAUS, Carl. **Schoenberg and the New Music**. Trad. Derrick Puffett; Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- EIMERT, Herbert. What is electronic music?. *In*: EIMERT, Herbert; STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Die Reihe 1: electronic music**. Pensilvânia: Theodore Presser, 1958a.
- EIMERT, Herbert. A change of focus. *In*: EIMERT, Herbert; STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Die Reihe 2: Anton Webern**. Pensilvânia: Theodore Presser, 1958b.
- GOEYVAERTS, Karel. Paris-Darmstadt 1947-1956: excerpt of the autobiographical portrait. *In*: **Revue belge de Musicologie**, v. 48, 1994, p. 35-54.
- GRANT, M. J. **Serial Musica, 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.
- MACHADO, Sofia Andrade. **A ideia da lírica absoluta: Anton Webern por Theodor Adorno**. 2018. 100f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2018.
- MENEZES, Flo. Um olhar retrospectivo sobre a História da Música Eletroacústica. *In*: MENEZES, Flo (org.). **Música Eletroacústica: história e estética**. São Paulo: Edusp, 2009.
- PADDISON, Max. **Adorno's Aesthetics of Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- SAFATLE, Vladimir. Morton Feldman como crítico da ideologia: uma leitura política de Rothko Chapel. **Revista Dissertatio**. São Paulo, n. 42, p. 11-26, 2015.
- SCHOENBERG, Arnold. **Style and Idea**. Trad. Leo Black. Berkeley: University of California Press, 1984.
- 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.
- SOCHA, Eduardo. **Tempo musical em Theodor W. Adorno**. 2015. 328f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. Da situação do métier: composição do som. *In*: MENEZES, Flo (org.). **Música Eletroacústica: História e Estética**. São Paulo: Edusp, 2009.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Stockhausen on music: lectures and interviews**. Trad. Robin Maconie. Londres: Marion Boyars, 1986.
- TOOP, Richard. Messiaen/ Goeyvaerts, Fano/ Stockhausen, Boulez. *In*: **Perspectives of New Music**, v. 13, n. 1, 1974, p. 141-169.
- ZAGORSKI, Marcus. Material and History in the Aesthetics of 'Serielle Musik'. *In*: **Journal of the Royal Musical Association**, vol. 134, n. 2, 2009, p. 271-317.

ZAGORSKI, Marcus. Nach dem Weltuntergang: Adorno's Engagement with Postwar Music.  
*In: The Journal of Musicology*, v. 22, n. 4, 2005, p. 680-701.