

## Teoria da recepção em torno de Darmstadt

João Gabriel Rizek (UNESP)

**Resumo:** A linguagem propalada por Schoenberg e seus discípulos, sobretudo Webern, parece ter-se acomodado como corrente de forma hegemônica nos anos seguintes à Segunda Guerra. Este trabalho questiona este dado segundo abordagem proposta pela Teoria da Recepção, buscando retratar alguns debates tidos como significativos na época.

**Palavras-chave:** Darmstadt, Música no pós-guerra, Pierre Boulez, Teoria da Recepção.

### Reception Theory in Darmstadt

**Abstract:** The musical language divulged by Schoenberg and his disciples, mainly Anton Webern, seems to be taken as hegemonic in the years following WW2. This essay tries to understand this fact trying to restore, by way of a Reception Theory, the main debates that occurred at that time.

**Keywords:** Darmstadt, post-war music, Pierre Boulez, Reception Theory.

### Sobre o método

A História sempre esteve presente nos campos de estudo da música. Desde os estudos biográficos de compositores, passando por descrições e análises de estilos e escolas, até as investigações sobre a noção de obra musical e gosto - para limitarmos os exemplos. Dentre esses campos, a história da recepção, junto da retórica dos gêneros, a história social e a sociologia da música representam algumas das tendências mais atuais da musicologia internacional (VOLPE, 2007, p.113).

Desta maneira, o objeto de análise deste trabalho é o escopo da influência exercida por um determinado grupo de compositores surgidos na Europa nos anos imediatamente posteriores à Segunda Guerra Mundial, tendo em conta uma abordagem sugerida justamente por uma teoria da recepção. Desta, pode-se dizer que seu campo de atuação trata da questão da resposta, da audiência e do que o musicólogo Carl Dahlhaus, seguindo Walter Benjamin, chamou de “pós vida” das obras musicais (Dahlhaus, 1997, p.191).

A teoria da recepção muda o foco do questionamento histórico relativos à produção e a composição para o da questão do efeito da obra sobre o leitor, tal como inicialmente formulada em 1978 nos trabalhos de Hans Robert Jauss. Ligada essencialmente à literatura, a estética da recepção (termo de Jauss), pretendia alinhar uma historicidade inerente à

obra junto ao efeito que esta causava no leitor. Para tanto, Jauss formulou uma teoria do leitor, ou receptor, dotado de expectativas (“horizonte de espera”) e julgamentos. Jauss recuperou a importância sobre o gozo estético, autorizando o leitor até a mesmo hierarquizar diferentes obras com base em sua resposta.

A musicologia, por sua vez, vem paulatinamente demarcando as bases de um estudo da recepção voltado às suas questões internas. Tais como: a preocupação com a influência; a recepção crítica; e o que o musicólogo Mark Everist chamou de “efeito”, isto é, os aspectos textuais e musicais do processo, contraposto à noção própria de “recepção”, relativa ao leitor, ou receptor da obra em questão. Estudar de que maneira opera a recepção de uma dada obra musical requer uma análise aprofundada do contexto em que a obra foi criada e recebida, por quem e por qual sociedade ela foi atendida. Daí a necessidade de se lançar mão de uma metodologia histórica capaz de lançar luz sobre os diferentes significados que obras distintas possuem em contextos diversos. Em um nível mais profundo, uma análise da noção exata do conceito ontológico de obra musical é necessária. Seja como for, investigar de que maneira uma obra foi legitimada, quais as forças críticas e ideológicas que conjuraram para garantir a sobrevivência de uma e não outra obra musical é uma das questões que uma teoria da recepção deve ter em conta.

Entre os musicólogos que tem se preocupado sistematicamente com o tema está William Weber. Em seu artigo *The History of Musical Canon*, Weber elenca o que considera serem os três tipos principais de cânones musicais. Responsáveis por governar as noções maiores do que sustenta a música clássica, desde a noção de “repertório” até de “obra prima”, são eles: Cânone Escolar, Pedagógico e Performático. Enquanto a música é estudada em termos teóricos no primeiro tipo, a obra dos grandes mestres é emulada no segundo, como meio de aprendizado, estando o último tipo responsável pela performance destas obras. Mas ainda a questão não está posta. Quais obras e por quais motivos seriam elas eleitas para figurar nestes cânones?

Segundo Weber, os três cânones teriam em comum quatro bases intelectuais de sustentação: ofício (craft), repertório, crítica e ideologia. A ideia própria de compositor, para Weber, estaria intimamente ligada a dominação de seu ofício, de sua habilidade técnica, qual seja, a técnica contrapontística. Dessa forma, compositores de cuja técnica eram mestres, estariam necessariamente ligados ao cânone.

O segundo princípio é o repertório. É também possível formular esse princípio perguntando-se sobre quais as práticas que tornam as obras comuns. Weber sugere um exame exaustivo sobre as convenções, os programas, gosto e fatores que tornam algumas obras aceitas e outras não. Exame digno de um historiador, observa o autor. Entretanto, ele reconhece que este painel “normalmente é difícil de se construir” (Idem, p.344). Para tanto, seria preciso compreender de que forma o repertório é organizado, qual lógica segue e a qual interesse serve. O cânone, nesse sentido, seria uma lista autorizada de obras, uma lista identificável cuja autoridade deveria ser reforçada (Idem, p.347).

O terceiro princípio - crítica - diz respeito a definição dos cânones. Partindo da análise pioneira do musicólogo Joseph Kerman, Weber afirma: “Simplesmente executar as obras

não as estabelece, por elas mesmas, como parte do cânone”, e continua: “a cultura musical tem que assegurar que uma certa autoridade exista” (Idem, p.349). Esta autoridade e determinação seriam dadas pela crítica, pela análise minuciosa e criteriosa do repertório em busca de cidadania.

Por último, Weber define como uma das bases de sustentação dos cânones a ideologia. Sem fornecer uma definição positiva do conceito, o autor reconhece que existe uma aliança entre o cânone e uma justificativa maior para sua existência. Esta seria dada, ora pela definição do cânone como força moral e espiritual, ora como força cívica. Existiria assim uma base de poder que autoriza a existência e operação do cânone, moldando-o conforme a conveniência. Weber assevera: “a ideologia do cânone musical foi manipulado para fins sociais e políticos desde seu princípio: a tradição da música clássica nunca teve autonomia social” (Idem, p.354).

Para os fins deste trabalho podemos nos deter por aqui, prosseguindo com a tentativa de aplicar esses princípios sistematizados por William Weber para a análise dos compositores e da conjuntura que nos interessa.

Contudo, vale ainda mencionar que, enquanto é possível elencar uma lista dos fatores que trabalham a favor ou contra a manutenção ou a obliteração de uma determinada linguagem musical ou tradição, é certamente impossível elaborar uma resposta precisa. Existe sempre um componente misterioso quanto à sobrevivência de uma obra. Em 1991 o sociólogo Norbert Elias formulou a questão da seguinte maneira:

Entre as mais interessantes perguntas não respondidas de nosso tempo está a que indaga quais características estruturais fazem as criações de uma determinada pessoa sobreviverem ao processo de seleção de uma série de gerações, sendo gradualmente absorvidas no padrão das obras de arte socialmente aceitas, enquanto as de outras pessoas caem no mundo sombrio das obras esquecidas (ELIAS, 1994, p.52).

O caminho percorrido por aquele que busca as razões para a sobrevivência de uma determinada criação deve ser amplo o bastante para conseguir formular o maior número de questões, sabendo que muitas delas não serão respondidas. Todavia, o confronto entre respostas parciais pode revelar mais do que a aceitação dogmática do que está estabelecido poderia sugerir.

### **Breve Panorama Histórico**

A reconstrução da Europa, logo após a Segunda Guerra, foi um movimento amplo, circunscrito não só às suas cidades em ruínas, mas também a todo um conjunto de atividades que outrora designou o sentido maior do que se entendia por “velho continente”. Reconstruir, nesse contexto, significava injetar vida nova na economia, na política e na cultura. Ante a barbárie recente, era necessário repensar o papel da cultura e ir de encontro à história, afim de juntar elementos que pudessem ajudar a moldar o futuro, livre dos fantasmas do passado.

Por onde e como começar tamanha tarefa era uma pergunta para a qual ninguém tinha a resposta, o que se sabia, entretanto, era que recomeçar era uma necessidade. Trilhando o mesmo caminho que os outros domínios, a música apresentava um problema peculiar, pois o que tornava sua empreitada mais complexa era a quantidade de alternativas. Nas palavras do musicólogo Reginald Smith Brindle: “Se a música tivesse que começar de novo em qualquer momento prévio da história da música, dificilmente existiriam tantas alternativas, ou tantos fatores irreconciliáveis e contrastantes quanto no final dos anos 1940” (BRINDLE, 1987, p. 3).

Para ilustrar esse ambiente do pós-guerra de que fala Brindle, no qual conviviam alternativas “irreconciliáveis e contrastantes”, valemo-nos de um conjunto de nomes como os de Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky e Béla Bartók, entre outros. Cada qual buscando respostas diferentes para os problemas estéticos presentes na ordem do dia, buscando dar corpo a caminhos abertos já na década de 1920, porém interrompidos bruscamente com ascensão nazista ao poder em 1933.

A necessidade em 1945, quando terminada a guerra, era então recuperar esses debates, fosse para atualizá-los ou negá-los. Tendo a história da música sido interrompida, o objetivo era colocá-la novamente em movimento, pois para os “compositores dos anos imediatos ao pós-guerra, a música parecia ter parado” (GRIFFITHS, 2010, p.1). O presente era visto como *Stunde Null*, “hora zero” na história, significando um momento sem passado, para onde todos os esforços deveriam convergir para começar a escreve-la a partir de um novo princípio. Começando do vácuo, vários compositores se mobilizaram para lançar mão de seus projetos estéticos, tomando proveito do momento em questão.

Enquanto alguns foram adotados pelas mais variadas vertentes, como Bartók, ora visto como conservador, ora como “proto-serial”, outros fincaram sua bandeira de maneira intransigente de um só lado do espectro. Juntos da música de Bartók, vítima de uma embate polarizador, a estabilidade neoclássica de Igor Stravinsky, por exemplo, foi prontamente abandonada. A música de Schoenberg, por outro lado, parecia conter os elementos disruptivos capazes de dialogar mais de perto com a geração que se formava naqueles anos. Os motivos para esta escolha, por sua vez, é o que nos interessa aqui. Como veremos, a escolha pela linguagem propalada por Schoenberg e não aquela de Stravinsky, por exemplo, é resultado de uma série de contingências, fatos, e igualmente, circunstâncias não muito claras.

Como uma primeira tentativa de resposta, podemos afirmar que um dos motivos maiores para a restauração da música e das ideias de Schoenberg foi o surgimento na França, em 1946, do livro *Schönberg et son école: L'état contemporaine du langage musical* (Schoenberg e sua escola: O estado contemporâneo da linguagem musical) de René Leibowitz. Esta foi a primeira obra escrita em uma língua que não o alemão, e em qualquer língua desde o final da guerra, contendo extensas análises musicais dos principais integrantes da chamada Segunda Escola de Viena (Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern).

O livro é baseado em uma concepção histórica neo-Hegeliana, na qual a música é vista como uma linguagem que atravessa um único momento histórico, sendo o presente o único estágio válido. Assim, Leibowitz acredita ser o dodecafonismo a “única expressão genuína e inevitável da arte musical do nosso tempo” (Apud. TARUSKIN, 2010, p. 16). Para além do fato de ter descortinado uma linguagem antes banida pelo regime nazista<sup>1</sup>, o mérito de Leibowitz está na defesa que faz do dodecafonismo como uma arte pura, simbolizadora de um elemento de resistência. Antes proibida, era agora um símbolo da liberdade criativa. Sem a necessidade de prestar contas a qualquer programa externo, essa arte respondia agora somente a si própria.

Entre os defensores dessa linguagem estava Pierre Boulez. Tendo terminado seus estudos com Olivier Messiaen e René Leibowitz também em 1946, o jovem compositor alçou uma carreira polivalente, atuando como compositor, regente, escritor e empreendedor político. Qualquer aporte sério a respeito do músico deve levar em consideração esses quatro aspectos de suas atividades profissionais, que estão ligados intimamente e servem aos mesmos objetivos. Assim, abordar alguns dados sobre suas áreas de atuação é menos uma maneira de traçar uma biografia do músico do que pontuar sua influência sobre o debate em questão.

Para Leibowitz, a linguagem de Schoenberg era vista como a apoteose daquela adotada por Anton Webern, então considerado o limite dos avanços dodecafônicos a ser seguido. Para Boulez, entretanto, a diferença entre Webern e Schoenberg não era uma de grau, e sim uma de tipo. Tendo desde muito cedo exercido uma grande influência no meio musical, dado seus escritos polêmicos e militantes, Boulez sentenciou a morte do mestre da Segunda Escola Vienense e estabeleceu as regras para o prosseguimento da linguagem dodecafônica, agora referida como serial. Desta forma, diante da morte de Schoenberg em 1951, Boulez publicou na revista inglesa *The Score* seu famoso artigo *Schoenberg est mort* (Morreu Schoenberg). Nele, Boulez não só ataca o mestre como lança as bases do que deveria ser essa nova linguagem, o serialismo integral. Webern é elencado como o modelo a ser seguido ao passo que Schoenberg deveria ser suplantado.

Menos um obituário do que uma análise, o artigo recebeu uma grande publicidade e seu título foi grande fonte de escândalo dado sua ambiguidade. Ao assumir essa posição, Boulez sinalizava menos um posição independente do que um estado comum ao clima da Paris dos anos 1950 (ROSEN, 1996, p. *viii*). Por isso, estando alinhado à uma posição majoritária, Pierre Boulez destacou-se mais como arauto de um movimento maior do que como uma voz dissonante. No termos de William Weber, mencionados acima, Boulez estaria então dialogando com a ideologia vigente, ou o *status quo*.

Não cabe aqui demonstrar de que maneira Pierre Boulez ganhou acesso aos jornais e revistas da época. O que se pretende mostrar, entretanto, é que justamente este acesso foi um dos grandes responsáveis pela disseminação de seus ideias. Essas publicações, de natureza esporádica, tem seu início já em 1946, quando o compositor contava 21 anos.

---

<sup>1</sup> Vale lembrar aqui que a música de Schoenberg não foi banida, em primeiro lugar, por ser considerada “degenerada”, mas antes, pela origem judaica do compositor.

Segui-las de perto é uma boa forma de nos atentar ao que estava em jogo no debate artístico daqueles anos seguintes à Segunda Guerra.

No referido obituário a Schoenberg, Boulez estabelece as bases técnicas da linguagem autorizada ao criticar duramente a música do falecido compositor: “Não obstante, é possível discernir por que a música serial de Schoenberg estava destinada ao fracasso” (BOULEZ, 1995, p.243). Para Boulez, este fracasso estava na ausência de organização serial quanto ao plano rítmico, e mesmo ao plano sonoro, à suas qualidades de ataque e intensidades. Assim, a série em Schoenberg, como a forma, emprestada da tradição classicista, estaria organizada segundo uma retórica preexistente (Idem, p. 244). E sua análise finaliza de modo taxativo: “todo compositor que se situa fora das pesquisas seriais é *inútil*” (Idem). Recuperando aqui a terminologia de William Weber, poderíamos dizer que Boulez estaria construindo um cânone segundo suas regras. No caso, suas bases intelectuais de sustentação estariam dadas na medida em que o compositor francês critica o ofício do mestre austríaco e idealiza Webern, com quem finaliza seu obituário dizendo: “Esquecem-se de que também existe o trabalho de um certo Webern” (Idem).

Em sua análise do cânone, Weber afirma que o “ofício” para os compositores do barroco e do classicismo era a noção própria de contraponto. Os mestres cuja obra merecia ser venerada e preservada eram detentores de uma técnica contrapontística cuja sofisticação era mais elevada do que a dos demais. Sem incorrer em comparações grosseiras, pode-se afirmar que para Pierre Boulez, responsável por traçar as delimitações deste novo cânone, a noção de contraponto como “ofício” foi substituída por aquela da “série”. Sua crítica a todos aqueles que não operam seus programas composicionais segundo esta linguagem, e mesmo aqueles, como Schoenberg, que usam a série de maneira “incompleta”, estariam fora do grupo de compositores de grande valia. De maneira igual, Anton Webern foi alocado para o centro do espectro das discussões. Seu caminho deveria ser investigado pois suas respostas forneciam o caminho idealizado por aquela geração.

Longe de estar sozinho nesta cruzada, Boulez encontrou nos cursos de verão de Darmstadt, criados em 1946, acólitos dispostos a levar a cabo seus ideais de uma linguagem renovada da música. Lá, pode lançar as bases de seus planos estéticos de maneira sistemática, amparado por um grupo grande e influente de compositores. Tendo em mente a noção proposta por Weber de que o cânone é fundamentado por um poder que o sustenta e o legitima, para nos determos por aqui, seria interessante perguntar: que tipo de efeito o fato do festival ter sido criado pelo governo americano através da C.I.A (TARUSKIN, 2010, p. 20) teria sobre a formação da adoração acrítica em torno da linguagem serial?

### Referências:

- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.  
 BRINDLE, Reginald S. *The New Music*. Oxford University Press, 1987.  
 DALHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa editorial. 1997.  
 ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 1995.  
 EVERIST, Mark. Nova York: Oxford University Press, 2001.

- GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After*. Nova York: Orford University Press, 2010.
- ROSEN, Charles. *Schoenberg*. Chicago University Press, 1996.
- TARUSKIN, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. Nova York: Oxford University Press, 2010.
- VOLPE, Maria Alice. *Por uma nova musicologia*. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília. Número 1, julho de 2007.
- WEBER, William. *The History of Music Canon*. In: Rethinking Music. COOK, Nicholas e EVERIST, Mark. Nova York: Oxford University Press, 2001.

---

**João Gabriel Rizek** é aluno de mestrado do Instituto de Artes da UNESP - SP. Realiza pesquisa sobre as razões que trabalham contra ou a favor a sobrevivência de uma dada criação artística ao longo da história. No caso, procura-se entender os motivos que levaram a linguagem propalada pro Schoenberg a ser tomada como hegemônica nos anos seguintes à Segunda Guerra, em detrimento de outras. joaorizek@hotmail.com