

## A RECEPÇÃO EM TORNO DE DARMSTADT: MÚSICA E COMUNICAÇÃO NOS ANOS 50

**João Gabriel Rizek**

Instituto de Artes/UNESP

Mestrado em estética musical

*SIMPOM: Subárea de Musicologia*

**Resumo:** O objeto de análise deste trabalho são as respostas a que chegaram compositores emblemáticos de escolas distintas – de um lado a de Nova York, de outro a do grupo em torno dos cursos de verão de Darmstadt – à questão da relação entre ouvinte e obra musical. Levando-se em conta que toda composição musical está assegurada em algum tipo de recepção, na qual encontra-se um ouvinte capaz de negociar com o material musical vigente, este trabalho busca compreender qual o receptor contemplado por cada uma destas escolas. Trata-se, pois, de investigar o itinerário ensaístico dos compositores John Cage e Pierre Boulez, tidos aqui como figuras chave de seus respectivas grupos. Esta confrontação é animada por uma teoria de um sujeito receptor, cuja relação com as obras musicais de ambos os lados do espectro parece sugerir uma dialética capaz de apontar reciprocamente para os projetos composicionais propalados pelos compositores em questão. Período de radical efervescência, o enfoque recai sobre os anos seguintes à Segunda Guerra Mundial, precisamente sob os de 1946 a 1954. Na ocasião, a necessidade de reconstrução da sociedade europeia em descabro foi compartilhada pela música dos compositores reunidos nos cursos de Darmstadt, assim como por aqueles em torno da figura de John Cage, já em uma outra ordem de fatores. O cotejamento procura revelar ainda a aparição de concepções díspares da noção da tradição musical.

**Palavras-chave:** John Cage; Pierre Boulez; Vanguardas artísticas; Música; Recepção; Forma musical; História da música.

### 1. Introdução e apresentação do problema

No âmbito das relações entre música e sociedade, os anos imediatamente seguintes à Segunda Guerra Mundial trouxeram consigo dois problemas de fundo, um estrutural e um da ordem da recepção. Justificadas como continuação dos caminhos deixados em aberto principalmente pelo dodecafonismo de Anton Webern, as obras dos novos compositores em formação se recalcitrou sobre um problema e deixou de lado o outro. Enquanto as pesquisas da vanguarda musical europeia se debruçava sobre as questões estruturais relativas à música serial, na tentativa de sanar alguns problemas mal resolvidos sobretudo por Arnold Schoenberg, as demandas relativas à recepção foram suplantadas.

Anos antes, às voltas com tentativas de dar corpo a um sistema capaz de responder à desagregação formal gerada pela exaustão do tonalismo, Schoenberg forneceu uma das fórmulas que orientaria seu método: “A composição com 12 tons não tem outro objetivo que não a compreensibilidade.” (SCHOENBERG, 1950, p. 103). Por mais estranha que tal pretensão possa parecer a um compositor cuja obra continua mal compreendida, seu

enunciado é claro. Entretanto, as dificuldades geradas pela apreensão de sua obra não escapou ao músico: “Apesar de parecer que aumenta a dificuldade do ouvinte, esta deficiência é compensada através da penalização do compositor.” (ibidem). A tal penalização do compositor neste caso veio alguns anos mais tarde, por um outro motivo, e justamente por aqueles interessados mais no método do que em sua compreensibilidade.

Quando escreveu em 1952 seu célebre obituário sobre o compositor vienense, morto meses antes, Pierre Boulez foi taxativo ao desterrar Schoenberg e deferir o famoso ataque: “todo compositor que se situa fora das pesquisas seriais é *inútil*.” (BOULEZ, 1995, p. 244). Para o *enfant terrible* que contra tudo se rebelava, o uso que Schoenberg havia empreendido das formas e estruturas musicais do passado era imperdoável. Sua inépcia em perceber que o princípio da série poderia ser aplicada a todos os parâmetros da composição era inaceitável para o jovem Boulez. Sua declaração, *Schoenberg est mort*, trazia por trás o enaltecimento idealista de Webern. Este sim teria vislumbrado procedimentos mais rentáveis para o serialismo.

Longe de estar sozinho nesta empreitada, outros compositores do período fizeram coro à radical proposição. Alguns anos mais tarde, Herbert Eimert declararia algo semelhante: “se disséssemos que apenas os compositores que seguiram Webern são dignos do nome, não seria ‘totalitário’, mas uma simples declaração de um fato.” (EIMERT *apud* TARUSKIN, 2010, p. 18).

Para além da necessidade de afirmação de uma vanguarda incipiente, cujo projeto de ruptura com o passado estava na ordem do dia, a crítica unvida de Boulez não deve ser de toda desconsiderada. Para ele, o que era intolerável na configuração da utilização do serialismo por Schoenberg, era a incompatibilidade entre o material e sua forma. O pecado foi produzir “um hiato inadmissível entre infraestruturas ligadas ao fenômeno tonal e uma linguagem cujas leis de organização ainda são percebidas sumariamente.” (op. cit. 1995. p. 242).

Enquanto o emprego das grandes formas pertencentes à tradição haviam sido empregadas por Schoenberg com o intuito de possibilitar um desenvolvimento que superasse o simples enunciado da série, Boulez detectava nisso uma “grande contradição interna”. De fato, é conhecido os esforços perpetrados pelos integrantes da 2ª Escola de Viena para dar conta de desenvolver o material serial. O impasse era grande. A questão fundamental aí era: gerado a série, como dar continuidade à obra? Webern cristalizou o problema da seguinte maneira: “Tive a sensação de que, uma vez enunciado os doze sons a peça estava terminada.” (WEBERN, 1984, p. 133).

A resposta, por sua vez, foi oferecida pelas grandes formas do passado. O *concerto*, a *forma-variação*, e tantas, foram empregadas tendo em vista sua capacidade de adaptação e sugestão ao material. Há, por trás dessa operação, uma busca também pelo que Webern chamou de “princípio da apreensibilidade.” (Idem, 1984). Uma busca pelo desejo de reportar ao ouvinte. O emprego destas formas foi, portanto, uma via de mão dupla. De um lado era dado ao material um chão por onde poderia se expandir. De outro, a compreensão das obras era autorizada, já que o encadeamento lógico de seu desenvolvimento era desvelado. Pois, ao formular a pergunta, “como as pessoas ouvem música?”, Webern foi enfático ao destacar que os ouvintes acompanham “um desenvolvimento lógico de ideias.” (Idem, p. 33).

O pupilo desbancou o mestre, e a Anton Webern restou o papel de ser o arauto da *Neue Musik*. Sua inovação rítmica foi tida como singular. Seu uso do silêncio enriquecera de tal modo a organização do espaço sonoro que sua influência foi sentida pelas mais diversas escolas nas mais diversas chaves.

Seu princípio, no entanto, foi esquecido. A sua lei da apreensibilidade, que deveria ser tida como suprema (Idem, p. 42), foi obliterada. Sua música serviu de motor para os novos compositores, que nos anos seguintes à guerra podiam novamente criar livremente, dispostos a reconstruir tudo o que fora perdido. Começar do zero, eleger seus modelos e esquecer seus patriarcas. Este parecia ser o mote que regia esta nova geração surgida no anos imediatamente seguintes à Segunda Guerra.

Nesse sentido, vale mencionar também o processo sistemático de descarte da tradição levado a cabo por Pierre Boulez e seus correligionários. Não foi por outro motivo que figuras como Karlheinz Stockhausen, sintonizado com o colega francês, pôde afirmar: “Quero construir uma nova tradição.” (STOCKHAUSEN, 2009, p. 40). Nesta nova tradição, aos mandarins do passado a permanência era restrita. A permissão de habitar e atuar no presente só era dada àqueles que pudessem contribuir com as pesquisas mais radicais operadas no interior do grupo de compositores baseados em Darmstadt.

Na via que compunha os desdobramentos dos serialismo, cuja o norte eram os cursos de verão na cidade alemã, foram assimiladas as inovações de Webern acima mencionadas, assim como a sistematização composicional sugerida pelos *Mode de valeurs et d'intensités*, de Olivier Messiaen. Daí, uma nova técnica de serialização e permutação foi vislumbrada, na qual todos os âmbitos do material compositivo poderia então passar por uma organização de tipo serial.

O serialismo total, ou integral, como passou a ser chamado o resultado da aplicação da série a todos os parâmetros musicais, tais como ritmo, modos de ataque, dinâmica, e etc., animaria todos aqueles envolvidos em torno dos cursos de Darmstadt.

Além de Boulez, que passou a dar aulas no curso em 1951, estavam lá todos os nomes que ditariam os passos da música europeia nos anos seguintes. A busca pela automatização do processo de composição – como mais tarde afirmaria o compositor francês (BOULEZ, *apud* TARUSKIN, 2010, p. 37) –, era um projeto ubíquo. Com a força de uma palavra de ordem, o serialismo integral era o único caminho autorizado em Darmstadt, e ao ouvinte, já há muito esquecido, sobrava a certeza de que a música havia se trancafiado em uma torre de marfim.

A racionalização radical traria consequências que não tardariam a serem apontadas. Para além de suas implicações meramente técnicas, que levavam os compositores a debruçar-se apenas às leis internas da composição, o divórcio entre produção musical e público parecia irreversível.

Tecendo uma crítica a um momento anterior, ainda chefiado pela figura de Schoenberg, Igor Stravinsky diria: “Obviamente, a instrução e a educação do público não acompanharam o ritmo de evolução da técnica.” (STRAVINSKY, 1996, p. 40). O estado desta relação, no início dos anos 50 parecia agora perto da extinção.

O filósofo alemão, Theodor Adorno, que fora aluno de Alban Berg, frequentador e professor dos cursos de Darmstadt, também tinha algo a dizer sobre as antinomias geradas pelo serialismo total e sua separação do público. Para ele, o sujeito criador, presente desde sempre na grande produção estética ao longo da história, parecia ameaçado diante da racionalização total do material. (ADORNO, 2002, p. 185).

O automatismo generalizado e radical das novas composições colocava em cheque não só este sujeito criador, mas também o sujeito receptor. As tarefas colocadas na conta do ouvinte que se deparava com peças do calibre da *Deuxième Sonate pour piano* (1947–48), de Pierre Boulez, por exemplo, eram intransponíveis. Se o serialismo integral era empregado aí como um método de garantir coerência interna à obra, era de se perguntar o que restava pra o ouvinte. As tais relações formais só pareciam claras aos compositores. Posto isso, vale mencionar que trabalha-se com a hipótese de que os compositores reunidos em torno dos cursos de Darmstadt no pós-guerra tinham os receptores de suas obras em baixa consideração. Mais ainda, trabalha-se com a ideia de que, o projeto de reconstrução da tradição era também um projeto que continha o desenho de um novo ouvinte, simétrico com as expectativas e habilidades destes compositores, tal como afirmaria,

Luciano Berio, a contraparte italiana do triunvirato formado por Boulez e Stockhausen: "sou a encarnação de um público ideal." (BERIO, 1981, p. 13).

A contraposição exata da vanguarda europeia que gravitava em torno de Darmstadt encontrava-se em Nova York. Vagando em torno da figura de John Cage estavam uma série de compositores, dançarinos e artistas plásticos animados pelo crescimento econômico e pelo entusiasmo do pós-guerra nos Estados Unidos.

A premissa inicial desenvolvida na carreira de Cage, que passaria por inúmeras fases nas décadas seguintes, era desenvolver o que ele chamava de "emancipação do ruído", ao "deixar os sons serem eles mesmo." (KONSTELANETZ, 2000, p. 77). Atrelado a este procedimento estava um abandono das formas tradicionais como reguladoras das operações funcionais dentro das obras. Sua estética era uma estética da indiferença, na qual seu objetivo era "fazer algo que escapa à dominação do eu." (Idem, p. 300).

Em outras palavras, Cage gostaria de entender sua obra como um receptáculo sem um sujeito, uma forma vazia, sem intenções, onde os sons e ruídos pudessem habitar em paz, sem regulações formais ou estruturais. Contrário, portanto, à intenção de sua contrapartida europeia, que parecia desejar um ouvinte capaz de tudo.

Em 1951, quando compôs 4'33'', Cage não estava em busca somente da elevação do silêncio ao estatuto de composição em si mesmo. O que estava em jogo nesta peça era, também, uma exigência para que o público abrisse seus ouvidos (GANN, 2010). Emancipar o ruído aí era exigir uma atenção especial para aquilo que não estava configurado como parte da composição ortodoxa. O que Cage pedia para seu ouvinte era justamente que mudasse sua percepção, que ouvisse algo para além da obra. A liberdade de escolha, por sua vez, estava garantida na medida em que as relações internas à obra não pediam nada para o ouvinte. O tal desenvolvimento lógico era colocado em cheque frente a uma abordagem quase anárquica das relações internas da obra, e dela com o ouvinte.

## **2. Conclusão e Justificativa**

Retomar este debate é válido na medida em que este primeiro percurso pelo qual passaram os compositores aqui contemplados ilumina suas trajetórias posteriores. Nesse sentido, analisar este momento é entender em primeiro lugar como os desdobramentos iniciados por Stravinsky de um lado, e por Schoenberg de outro, configuraram uma nova

cena musical. Que, por sua vez, reconfiguraria todo um momento posterior da música de nosso tempo.

Para além da sempre comentada multiplicação de vertentes e linguagens que faria da música moderna um momento único, é também no século XX que uma tradição de músicos ensaístas atinge seu ápice. Se por um lado é impossível avaliar em que medida tais e tais peças buscavam um pleno ou parcial entendimento, é possível encontrar plena ou parcialmente tal informação na obra ensaística dos compositores em questão.

Tanto aqueles em torno da figura de Cage quanto os em torno da figura de Boulez pareciam buscar, por meios diferentes, resultados semelhantes, isto é, uma nova forma de se ouvir e de se perceber a música. Estes opostos que se tocam aqui como em muitas outras coisas reabriram as portas da percepção, por vezes ignorando seus ouvintes em um primeiro momento, mas buscando novos modos de fruição artística.

## Referências

ADORNO, T.W. *Essays on Music*, California: Univesity of California, 2002.

\_\_\_\_\_. *Towards a Theory of Musical Reproduction*, Polity Press, 2006.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea* (realizada por Rossana Dalmonte). Civilização Brasileira [1981].

GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After*, Oxford University Press, 2010.

\_\_\_\_\_. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. São Paulo: Jorge Zahar Editora, 1998.

MACONIE, Robin. *Stockhausen sobre a música: palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie*. Trad. Saulo Alencastre. São Paulo: Madras, 2009.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ROSEN, Charles. *Arnold Schoenberg*. The university of Chicago press, 1996.

\_\_\_\_\_. *The Frontiers of Meaning: Three Informal Lectures on Music*. London: Kahn & Averill, 1994.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*, University of California Press, 1950.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em seis lições*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

TARUSKIN, Richard. *Music in the early twentieth century*. Oxford Press, 2010.

\_\_\_\_\_. *Music in the late twentieth century*. Oxford Press, 2010.

\_\_\_\_\_. *The danger of music and other anti-utopian essays*. University of California Press, 2007.

WEBERN, Anton; *O caminho para a música nova*, São Paulo: Novas Metas, 1984.