

« La musique savante manque à notre désir » (Rimbaud, *Illuminations*) – Músicas populares e músicas eruditas: uma distinção inoperante?¹

Didier Francfort (CERCLE/ Université de Lorraine)

Introdução

Num ambiente acadêmico onde ainda ecoam as sagradas escrituras da Escola de Frankfurt, uma abordagem do fenômeno musical numa sociedade de massas pela história cultural traz novos ares para o dogmatismo que tem dominado o ensino superior de música, tanto nos conservatórios quanto nos departamentos de música das universidades pelo mundo, graças à militância germânica que remonta a II Escola de Viena, ou mesmo antes, com Hanslick e Schenker. Sem, é claro, querer resolver todos os problemas, mas dando uma nova luz ao que antes encontrava-se “debaixo do tapete”, varrido sumariamente por aqueles que, ao invés de tentar compreender e redimensionar a compreensão da situação, têm preferido ignorar o fenômeno da cultura de massas e tentar forçar a aplicação de uma filosofia da música de índole aristocrática, baseada numa sociedade de baixo consumo, no seio de uma sociedade pós-industrial.

Conheci Didier Francfort através do violoncelista Jean de Spengler, do Quarteto Stanislas, em 2007, quando eu era curador de música do CCSP (Centro Cultural São Paulo). A partir dali, preparamos juntos uma programação para o ano da França no Brasil (2009) que incluiu atividades no Brasil e na França. Além dos concertos e mesas-redondas, apresentei uma comunicação na Sala Poirel, em Nancy, onde tentei explicar aos franceses um pouco da circulação da música europeia no Brasil, baseado na ideia de que foram alguns momentos isolados em nossa história que condições favoráveis tornaram possível tal circulação. Essa minha comunicação foi publicada em português nesta revista eletrônica³, em parceria com Ana Carla Vannucchi (CUBM)⁴, com as devidas adaptações. Os preparativos durante ano de 2008

¹ Communication présentée au Colloque fondateur de l'International Society for Cultural History à Gand (Gent, Belgique) en août 2008. <http://www.abdn.ac.uk/isch/>

² Didier Francfort, Centre de Recherche sur les Cultures Littéraires Européennes, Cercle, Université de Lorraine (Nancy Université)

³ <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=106> (acesso : 31/03/2014)

⁴ Centro Universitário Barão de Mauá

coincidiram com meu ingresso como docente na USP de Ribeirão Preto e Didier generosamente me enviou este trabalho apresentado no colóquio fundador da Sociedade Internacional de História Cultural, em Gent, em agosto daquele ano, como “documento de circulação restrita”, já que ainda não havia perspectiva para sua publicação. Minha admiração por suas ideias e a facilidade com que ele me recebeu como seu orientando de pós-doutoramento no ano letivo europeu 2012-13, graças a uma bolsa BPE/ Fapesp, só aumentaram nossa amizade. Aguardamos Didier para o VI Encontro de Musicologia da USP de Ribeirão Preto que ocorrerá nos dias 16, 17 e 18 de outubro de 2014, no campus de Ribeirão Preto, e que tem no comitê científico: Anaïs Fléchet (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines), Didier Francfort (Université de Lorraine), Fernando Crespo Corvisier (FFCLRP/USP), Flávia Toni (IEB/USP), Isabel Nogueira (UFRGS), Luciano Zanatta (UFRGS), Marcos Câmara de Castro (FFCLRP/USP), Marisa Fonterrada (UNESP), Panagiota Anagnostou (IEP Bordeaux), Pedro Paulo Funari (UNICAMP) e Rose Hikiji (FFLCH/USP).

Este encontro, que é um dos produtos do meu pós-doutorado, tem como título *Indústria da Cultura, Esnobismo e Vanguarda: os novos avatares da composição musical contemporânea (um encontro transdisciplinar)*, diz em sua chamada:

Para pensar a composição musical hoje, é preciso ter em conta os empecilhos da lógica comercial, sem perder de vista que a cultura de massa é uma realidade histórica sobre a qual devemos atuar criticamente. Até que ponto uma estética que defenda valores aristocráticos para uma sociedade de baixo consumo pode fazer frente aos desafios de uma sociedade de consumo em massa? Ou até que ponto a racionalização da cultura realizada pela vanguarda histórica, elimina o processo artístico de conhecimento – como experiência única no tempo e no espaço – substituindo-o pelo conhecimento abstrato de cunho científico, divorciado da qualidade da experiência vivida e introduzindo a supremacia da obra sobre o processo artístico? Por fim, como fundar um pensamento brasileiro face às importações de escolhas culturais fora de contexto, realizadas tradicionalmente pelo esnobismo das classes dominantes consulares, nascidas do processo de colonização?

Argumento

Tendo em vista que a “lógica comercial ameaça toda produção independente, e que a concorrência, longe de diversificar, homogeneíza, e que a busca do produto *omnibus* – que tende a difundir, de preferência no mesmo instante, o mesmo tipo de produto, visando lucro máximo e custo mínimo, a difusão comandando a

produção” (BOURDIEU, 2001, p.77-78)⁵ –, vemos que, para a indústria da cultura, a criação independente tem pouca ou nenhuma importância; o esnobismo das salas de concerto impede a circulação de certas obras contemporâneas; e a hegemonia dos dogmas da autoproclamada vanguarda não abre espaços para um trabalho criativo não-alinhado.

Como dizem Georgina Born e David Hesmondalgh, “após a segunda guerra mundial, sob a influência substancial dos escritos pedagógicos de Schoenberg, foi a linhagem serialista do modernismo musical que se tornou dominante nas instituições e no ensino da música nova. Os experimentos dos primeiros modernistas (...) com suas representações de outros – fossem exóticos, nacionalistas ou populistas – deram lugar a um formalismo cada vez mais abstrato, cientificista e racionalista baseado na negação total ou parcial da tonalidade (BORN & HESMONDALGH, 2000, p.15)⁶.

A estética de Adorno, buscando fundar uma filosofia da música contemporânea, constrói uma ética política que rejeita a intrusão, na música, das lógicas comerciais, tornando-se assim muito severo com as práticas musicais comerciais, levando às vezes à confusão os leitores que buscavam na Escola de Frankfurt uma filosofia emancipadora que acompanhasse a evolução de seu gosto musical (FRANCFORT, 2008).

Como “experiência de multidão, relativamente nova na história” (GULLAR, 1978, p.114)⁷, é preciso identificar na cultura de massa "qual a ação cultural possível que permita aos meios de massa transmitir valores culturais" (ECO, 2004, p. 50)⁸. Se “a arte aristocrática do passado correspondia a uma sociedade de baixo consumo”, até que ponto devemos justificar a qualquer preço, a permanência de uma visão estética aristocrática dentro da sociedade de massas? (GULLAR, 1978, pp.115 e 106-107).

Para Tia DeNora, “em Adorno, a indústria da cultura é muito rapidamente considerada como uma força monolítica, rejeitando a priori seus produtos como indiferenciados e igualmente sem valor. (...) Essa projeção cegou Adorno para a

⁵ BOURDIEU, Pierre. Contre-feux. Paris, Éditions Raisons d’Agir, 2001.

⁶ BORN, Georgina e HESMONDALGH, David. Western music and its others. Los Angeles, University of California Press, 2000

⁷ GULLAR, Ferreira. Vanguarda e subdesenvolvimento. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1978

⁸ ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. 6ª ed. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2004

heterogeneidade presente nos vários enclaves daquilo a que se referiu, talvez simplisticamente, como 'a indústria da música' – setores de médio alcance, redes, indivíduos, grupos, e rivalidades através das quais ocorriam a produção. Para citar apenas um exemplo, o aparato conceitual de Adorno não lhe permite considerar como a indústria de gravação era multifacetada, composta de uma mistura de pequenas e independentes companhias e grandes conglomerados, e como a interação entre esses setores teriam implicações no tipo de obra produzida (DeNORA, 2003, p.23)⁹.

A música erudita contemporânea floresceu sob a proteção estatal do mercado assistido (cf. MENGER, 2001, 2002 e 2009)¹⁰ e da academia, e às vezes também na indústria de entretenimento (como nas trilhas de filmes de terror...). Não é errado dizer que a indústria da música reposicionou os clássicos em um nicho maior e altamente lucrativo na cultura consumista contemporânea; o que nos leva a concluir que não é a música clássica que está em crise, mas a maneira de pensá-la (COOK, 1998)¹¹.

A pluralidade de re-apropriações através de tempos, lugares, gêneros e estilos a que as músicas hoje estão expostas sugere que seu valor estético não está dissociado de seu valor simbólico. Sem qualquer reducionismo sociológico, muito menos tentando descartar uma suposta "aura" da obra musical, vê-se que as ações e estratégias individuais dos compositores contemporâneos inserem-se na luta social por representação e classificação na prática coletiva, no mercado reputacional e na pirâmide de notoriedade (MENGER, 2002).

Apesar de termos consciência dessa pluralidade, cada tipo de música vem junto com sua própria maneira de pensá-la, como se só existisse uma maneira de pensá-la e só um tipo de música para ser pensado. Essa tradição vem dos estudos acadêmicos do século XIX europeu e reflete o estado da música naquele século, criando assim uma falta de sintonia entre as músicas e como as pensamos. Longe de ser algo que simplesmente acontece, música é aquela que fazemos e o que fazemos

⁹ DENORA, Tia. *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Cambridge, Cambridge University Press 2003

¹⁰ MENGER, Pierre-Michel. *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*. Paris, L'Harmattan, 2001. MENGER, Pierre-Michel. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris, Seuil/ Gallimard, 2009. MENGER, Pierre-Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Paris, Éditions du Seuil et La République des Idées, 2002.

¹¹ COOK, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*. New York, Oxford University Press Inc., 1998

dela; lembrando que qualquer abordagem musicológica deva se ocupar de texto e de contexto, sem esquecer que “escrever sobre música é como dançar sobre arquitetura” (COOK, 1998, p.vii-x).

Do ponto de vista de um país "emergente" como o Brasil, uma das consequências de qualquer processo de colonização é o surgimento, nas colônias, de uma classe dominante consular cuja característica, entre outras, é o esnobismo cultural. Esse esnobismo é expresso principalmente nas escolhas culturais fora do contexto, ignorando as manifestações locais, ou incluindo-as no conjunto das estratégias de urgência em participar de um suposto universalismo cultural metropolitano.

Uma crítica à indústria da cultura, aos esnobismos e aos dogmas da vanguarda encontra seu primeiro obstáculo em seus próprios campos, devido à recusa de seus atores em promover uma reflexão crítica que venha questionar privilégios, interesses imediatos de dominação e vantagens nem sempre apenas simbólicas.

O Departamento de Música da USP de Ribeirão Preto, o Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance (NAP-CIPEM) e o Laboratório de Musicologia (LAMUS) convidam compositores, intérpretes e pesquisadores das mais diferentes áreas do conhecimento, nos dias 16, 17 e 18 de outubro de 2014, no campus de Ribeirão Preto (SP), para discutirem juntos sobre os espaços musicais de criação, circulação e recepção, visando uma contribuição transdisciplinar que aponte para uma renovação da criação musical contemporânea, já que a indústria da cultura, os esnobismos e a vanguarda histórica é que têm sido o pano de fundo para as "transformações durante sua breve existência" (STRAVINSKY, 1940)¹².

Dentro desse enfoque, a publicação da tradução deste trabalho gerador de toda essa reflexão é mais que oportuna e, de certa maneira, abre os trabalhos do evento.

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro

Professor do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP de Ribeirão Preto e membro do NAP-CIPEM (Núcleo de Pesquisas em Ciências da Performance)

**Comunicação apresentada no Colóquio Fundador da Sociedade
Internacional de História Cultural (Gent, Bélgica), em agosto de 2008, por Didier**

¹² STRAVINSKY, Igor. *Poetics of music*. Cambridge, Harvard Press University, 1970

Francfort

Tradução de Marcos Câmara de Castro (NAP-CIPEM/ FFCLRP-USP)

A oposição estabelecida entre música popular e música erudita faz remontar precisamente a meados do século XIX e choca-se, seja qual for a disciplina na qual se insira (musicologia, sociologia, história cultural, filosofia...), com uma dificuldade de ordem semântica. Este « divórcio », « essas "linhas de demarcação" entre a alta cultura musical e os espetáculos de música "comercial" abertos a todos » (S. –A. Leterrier¹³) se situam dentro de uma distinção geral entre artes mais ou menos legítimas. O « divórcio¹⁴ » não se refere somente a um par identificável *erudito/popular* mas constitui uma oposição entre uma multiplicidade de etiquetas designando músicas mais ou menos identificáveis. De um lado, as músicas « comerciais », os modos efêmeros obedientes às leis do mercado, a música, arte menor, das canções, as músicas fáceis, leves, o rock comercial, a *main stream*, a prática de amadores, as festas de bairro, os grupos urbanos de jovens... Do outro lado, a « Grande Música », a música séria, clássica e também contemporânea, experimental, barroca, o free jazz, a música institucional e dos conservatórios...

O objeto deste trabalho não é colocar em questão a história do estabelecimento, no século XIX, de um abismo separando os « gêneros » musicais, mas de estudar a evolução dessa bi-partição das práticas e das sensibilidades musicais, confrontada com as culturas de massa e com a globalização dos séculos XX e XXI. Para Sophie-Anne Leterrier, as « fronteiras » entre música erudita e música popular foram reforçadas « pelo desaparecimento de instituições de transferência então numerosas (música religiosa e militar, orfeões, fanfarras e harmonias) ». O fenômeno é certamente observável, mas será que não se poderia pretender, em torno das técnicas de difusão de massa, estabelecer outras formas de transferências, buscando principalmente aproveitar a popularidade de uma melodia ultra-conhecida para educar o povo dando-lhe acesso à alta cultura musical? A difusão da música clássica está

¹³ Sophie-Anne LETERRIER, «Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du "peuple" au "public"», *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 1999-19, *Aspects de la production culturelle au XIXe siècle*, [URL : <http://rh19.revues.org/document157.html>. Acesso: 01/01/2008

¹⁴ Roger POUIVET, *L'Oeuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. un essai d'ontologie de l'art de masse*. Bruxelles, La Lettre Volée, 2003, pp.66-67.

também perfeitamente adaptada às modalidades comerciais e mediáticas da arte de massa¹⁵. O que nós propomos aqui é voltar, num primeiro momento, aos critérios sociais e estéticos de distinção entre músicas populares e eruditas herdadas do século XIX, para procurar em seguida tudo que com o surgimento das culturas ou das artes de massa perturbou essas linhas de demarcação a partir do século XX. Fenômenos de porosidade, novas formas de transferência impedem a classificação segundo uma linha simples de demarcação aquilo que revela o erudito e o popular. Chegaremos portanto a um questionamento dessa distinção, no campo disciplinar da história cultural. Não se trata de dizer que « vale-tudo », ou de abolir a estética de valor, mas de considerar que para abordar a questão dos gostos musicais e das práticas, a oposição entre « popular » e « erudito » não é mais operante na era da globalização, tal como empregada depois do fim da Primeira Guerra mundial.

1. DIFERENCIAÇÃO DA MÚSICA POPULAR E DA MÚSICA ERUDITA

O fenômeno estético e social que culmina com a bi-partição das práticas musicais no século XIX diz respeito ao mesmo tempo às práticas e às representações do que é a arte musical. Não há linha de demarcação única e permanecem generosos projetos de abolição do abismo e de ampla difusão dos benefícios da verdadeira música que não desapareceram jamais. Desse modo, músicos « progressistas » como Charles Koechlin (1867-1957), desejam difundir uma « verdadeira » música popular não comercial. A harmonização coral de velhas melodias populares coloca uma linha de demarcação não entre o popular e o erudito, mas entre o que é autenticamente popular e o que é falsificado e comercial. Pode-se pensar, nesse sentido, na vontade de Bartók ou de Kodály de reencontrar a verdadeira música popular e de não mais considerar, como fazia Liszt, as músicas de cervejarias, as orquestras ciganas tocando nas tabernas. A construção de uma categoria de música « popular » é um dos elementos de

¹⁵ Como diz Nicholas Cook, « A música moderna (...) floresce principalmente nas franjas do subsídio do Estado e da academia, e às vezes também da indústria do entretenimento (como em trilhas sonoras para filmes de terror), mas o ponto é que nessas áreas ela realmente floresce. É um produto de um nicho, certamente – mas então poder-se-ia dizer o mesmo sobre a tradição Beethoven / Brahms. A diferença está só no tamanho do nicho, e o grau de alavancagem econômica associada a ele ». « *Modern music, or rather 'modern music', flourishes mainly on the fringes of State subsidy and academia, and sometimes also of the entertainment industry (as in soundtracks for horror movies), but the point is that in those areas it does flourish. It is a niche product, certainly – but then you could say the same about the Beethoven/Brahms tradition. The difference is just in the size of the niche, and the degree of economic leverage associated with it* » (COOK, 2000, p.46). Nota do tradutor.

construção de um povo e de uma nação¹⁶. A descoberta de critérios de diferenciação das músicas não podem entretanto isolar o que revela « gênero » (popular ou erudito) do que revela outras propriedades (nacionais, religiosas...) ou outras funções divergentes (música incidental, música de salão...).

Linhas de demarcação

A música é considerada erudita se é composta e executada por músicos profissionais. O século XIX fixa o estatuto profissional dos músicos e legitima as instituições específicas de formação no modelo do conservatório. Um compositor tão « popular » como Verdi detesta ouvir suas obras interpretadas por músicos de rua. A diferenciação de dá também pelo lugar onde a música é interpretada: os parques de diversão e os cabarés ou as salas de concerto onde um ritual preciso se estabelece. A demarcação das músicas é com certeza uma questão de lugar, de instituições de formação ou de lugar de prática musical. As bandas militares e a rede orfeônica¹⁷ conservam possibilidades de conhecimento das árias de ópera para um vasto público popular: na Itália, trabalhadores frequentam os teatros líricos; na Inglaterra, mineiros tocam arranjos de Haendel nas fanfarras. **A criação de um repertório especificamente popular se opera ao mesmo tempo que a criação de um repertório erudito.** Assiste-se, retomando os termos clássicos de Eric Hobsbawm e Terence Ranger¹⁸, à invenção de uma dupla tradição. Com a diferenciação do espaço, fixa-se de uma só vez as regras de etiqueta do concerto e os critérios de autenticidade do que deve ser a « verdadeira » tradição popular camponesa¹⁹. Certamente, tocando nas grandes e prestigiosas salas, os virtuosos se emancipam da tirania dos salões aristocráticos mas a construção do grande repertório clássico de referência não diz respeito somente a instituições coletivas, de conservatórios e orquestras prestigiosas e exemplares. Todo um culto doméstico burguês da música se constrói, pressupondo uma apropriação individual da « verdadeira » música erudita.

¹⁶ Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Musiques et cultures nationales en Europe 1870-1914*, Hachette-Littérature 2004

¹⁷ Philippe GUMFLOWICZ, *Les travaux d'Orphée. Deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000) Harmonies, Chorales, Fanfares*. Paris, Aubier 2001 (réédition)

¹⁸ Eric HOBBSAWM et Terence RANGER (dir.), *L'invention de la tradition*. traduction française. Paris, éditions Amsterdam 2006.

¹⁹ Georgina BOYES *The imagined village: Culture, ideology and the English folk revival*. Manchester University Press, 1994, xiv-284 p.

A apropriação doméstica

Essa apropriação doméstica é talvez mais ligada à construção de uma cultura feminina. O piano, « haxixe das mulheres » (Goncourt)²⁰ retoma o espaço privado. Duas fontes poderiam ser estudadas sistematicamente a esse respeito: as coletâneas de peças para piano religando partituras dispersas e indicando o gosto das pianistas amadoras e o conjunto de objetos de culto doméstico colocados sobre o piano, os deuses domésticos representados pelo busto de Beethoven ou aquela medalha esmaltada lembrando as principais obras de Dvorák. A apropriação diferencial na qual se constituem dois gêneros de música distintos é portanto também a consagração de uma multiplicidade de construções de repertórios pessoais. Sigmund Freud tem entre seus pacientes Gustav Mahler mas reconhece não saber nada de música e cantar desafinado. Se ele cita uma ária de ópera como tal passagem das *Bodas de Fígaro* de Mozart, não é pela música, mas pelas palavras de Fígaro. Mas se há uma multiplicidade de devoções musicais domésticas ou de gostos e sensibilidades individuais nas quais a música interfere mais ou menos, há também fenômenos coletivos e institucionais de apropriação diferencial, essencialmente em torno da construção de um panteão nacional. Nesse sentido, os grandes clássicos que formam seu repertório são mais figuras de músicos do que de *corpus* de obras.

As vias de canonização e de classificação no grande repertório

São clássicos e reconhecidos como criadores de « grande música » os compositores cujos retratos figuram nos museus (Liszt por Munkácsy, 1886), depois em selos postais, cujos bustos ornamentam os teatros, cujo nome aparece em produtos comerciais « derivados » (bombons Mozart, chocolate ou cigarros Mascagni, cerveja Peter Benoit, vodca Chopin...). Os compositores mais facilmente admitidos no panteão clássico são aqueles cujas músicas participam de vastos dispositivos comemorativos. Peter Benoit²¹, por exemplo, fundador do conservatório de Anvers, organizou festivais e dispositivos comemorativos e compôs oratórios, cantatas, óperas de tema nacional

²⁰ Alain CORBIN, « Coullisses » in P. ARIÈS et G. DUBY (dir.), *Histoire de la vie privée*, t.IV (dir. M. PERROT) p. 486.

²¹ August CORBET, *Geschriften van Peter Benoit. Ingeleid en van aanteekeningen voorzien door Dr.Aug.Corbet*, Antwerpen, 1942, p.167
Prosper VERHEYDEN «Peter Benoit and the Modern Flemish School» in *Proceedings of the Musical Association*, 41st Sess., (1914 - 1915), pp. 17-35

como *De Pacificatie van Gent*. A consagração do repertório clássico se dá em manifestações de forte carga emotiva coletiva e política, por exemplo, Verdi celebrado em Verona a partir de 1913. O problema dessas maneiras coletivas e intencionais de consagração que estabelecem um *corpus* estável de obras canônicas « sérias » de referências é que terminam por se tornar uma norma estatística de músicas dignas de reconhecimento e perdem assim sua função distintiva. Em outras palavras, o caminho não é longo entre as arenas de Verona, o Albert Hall e o Palácio Poliesportivo de Bercy ou o *Stade de France*. A obra celebrada pelas turbas não é mais classificável do lado « erudito ».

Reconhecimento ou distinção? Os limites do sucesso.

O sucesso realmente popular das obras inscritas no « grande repertório clássico » contribui para desqualificá-las. Pierre Bourdieu notou este processo de desvalorização, de divulgação da música: « A manifestação mais perfeita desse efeito na ordem da música legítima é o destino do "famoso Adagio" de Albinoni (como dizem os encartes de discos) ou de tantas obras de Vivaldi que passaram em menos de vinte anos do status prestigioso de descobertas musicológicas ao estado de ladainhas de canais de rádio populares e de toca-discos pequeno-burgueses. »²²

Mais do que a coisificação do repertório e a reprodução intacta de uma linha de fratura entre músicas populares e músicas eruditas, são esses casos de desclassificação, de desvalorização ou de re-canonização que podem, dentro de uma perspectiva de história cultural, trazer elementos significativos. O acesso ao status de standard de grande sucesso faz perder toda característica distintiva de uma música dada. Esse fenômeno de desvalorização atingiu, vez por outra, peças de envergadura apresentadas em situações muito espetaculares. As obras designadas como distintivas por Bourdieu estão no lado oposto do que provoca entusiasmo coletivo (*O cravo bem temperado* de Bach). O fenômeno de re-qualificação é talvez menos frequente. Assim que se descobre que um músico pouco suspeito de complacência comercial se interessa por uma música, sentimo-nos autorizados a expressar nosso gosto pessoal por músicas pouco legítimas. As valsas de Johann Strauss são apreciadas pelo temível Brahms, e descobre-se que elas foram arranjadas para pequeno grupo de câmara por

²² Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement* Paris, Editions de Minuit, 1979, p.13

Arnold Schoenberg e seus alunos. Isso pode ser suficiente para re-qualificar os hábitos musicais vienenses. Inversamente, assistem-se a formas de « amolecimento » da oposição. Os amadores de uma música contemporânea sem concessão (Varèse, Boulez) se permitem a fraqueza das músicas comerciais nas quais eles colocam, às vezes indistintamente, as comédias musicais, o jazz, a canção. Esse processo de revalorização ou de desvalorização de obras musicais ou de práticas musicais permite pensar que a mesma música, de acordo com os contextos, pode ser classificada sem problema como uma obra de música erudita ou como uma obra comercial largamente difundida. É o que indica, numa reflexão sobre o estado ontológico da arte de massa, Roger Pouivet, a respeito, por exemplo, da *Mona Lisa*, notando que há o objeto singular do Louvre, mas também interpretações que dão objetos diferentes em Marcel Duchamp (*LHOOQ*) ou em vendedores de *souvenirs* turísticos na margem do Sena. « É o mesmo objeto, mas compreendidos segundo categorias ontológicas distintas »²³. Para a música, isso conduz, como já foi visto, a fenômenos de classificação diferente em condições sociais diferentes de recepção. Mas pode-se perguntar se certas peças clássicas ou contemporâneas tiradas do contexto da música erudita têm mais características próprias susceptíveis de permitir sua desqualificação em direção à música comercial popular que outras. Em outras palavras, pode-se « vender » mais facilmente Bizet que Berlioz, Brahms que Schumann?

Propriedades distintivas?

Antes de evocar o risco de « desvalorização » das músicas eruditas divulgadas em demasia, Pierre Bourdieu considera que a oposição entre os gêneros de música corresponde bem às diferenças de legitimidade social e que, no interior do domínio da música, uma hierarquia existe: « diferença entre música clássica e canção », « separação entre ópera e opereta », entre música contemporânea e música antiga. « Também entre as obras musicais, o Cravo bem temperado e o Concerto para mão esquerda [...] se opõem às valsas de Strauss e à Dança do Sabre, músicas desvalorizadas tanto por sua pertinência a um gênero inferior ("a música ligeira"), quanto por sua divulgação »²⁴. Bourdieu distingue duas modalidades de oposição: uma

²³ Roger POUIVET, op.cit. p.32

²⁴ Pierre Bourdieu, op.cit. p. 13

que remete a uma classificação que parece estável e objetiva, outra que remete a uma evolução das condições de recepção. Com certeza é a primeira que causa verdadeiramente um problema. Quais seriam os critérios de distinção entre a música como « Grande Arte » ou como « arte menor » além dos critérios internos (o sucesso, a comercialização...)? Roger Pouivet resume bem a regra implícita : « Os critérios de pertinência à Grande Arte são positivos: a complexidade formal, a precisão expressiva, o valor moral. Os critérios de pertinência às artes menores são negativos: a simplicidade formal, a sentimentalidade, a vulgaridade. »²⁵

A estética de Adorno, buscando fundar uma filosofia da música contemporânea, reúne uma ética política que rejeita a intrusão, na música, das lógicas comerciais²⁶. Adorno é assim muito severo com as práticas musicais comerciais, vulgares, levando às vezes à confusão os leitores que buscavam na Escola de Frankfurt uma filosofia emancipadora que acompanhasse a evolução de seu gosto, por exemplo musical. A verdadeira arte musical exerce uma função superior. Permanecemos, como nota Jean-Marie Schaeffer, dentro de uma concepção romântica da arte, transcendendo as realidades imediatas²⁷. Para Bourdieu, o status da música, em relação às outras artes, reside na distância maior, mais incomensurável, em relação às realidades sociais: « A música é a mais espiritualista das artes do espírito e o amor pela música é uma garantia de "espiritualidade". [...] A música é a arte "pura" por excelência: ela não diz nada e não tem *nada a dizer* »²⁸. A música erudita seria mais caracterizada que a música popular por essa capacidade de « denegação do mundo e do mundo social que o ethos burguês espera de todas as formas de arte ». Esta ideia pode funcionar se prestamos atenção aos textos, aos livretos, aos programas explicando as obras e as músicas: os heróis de opereta são burgueses desejosos de abandonar sua condição e as convenções e não as admiráveis figuras trágicas da ópera, eles não se sacrificam. A ausência de programa ou de título evita dar senhas para a compreensão que permitiriam a um público « popular » ter acesso à compreensão de uma obra: as sinfonias « nacionais » (irlandesas, por exemplo), as

²⁵ Roger POUIVET, op.cit. p.67

²⁶ Theodor W. ADORNO, *Philosophie de la musique nouvelle*, Paris Gallimard 1962.

²⁷ Jean -Marie SCHAEFFER, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, 2000, p.262

²⁸ Pierre BOURDIEU, op. cit. pp. 16-17

sinfonias heroicas, os poemas sinfônicos acompanham e guiam o público. Com peças sem título, o público está por sua própria conta. Mas o que é da música por si mesma? O público pode se prender mais facilmente à uma ilusão narrativa numa sinfonia do que num quarteto. É também fácil de opôr na obra de Beethoven o que é « teatralizável » por Walt Disney em *Fantasia*, como a Sexta Sinfonia « Pastoral » e o que não é, como os últimos quartetos. A « cor » instrumental e a diversidade de timbres, a utilização de hábitos musicais comuns (um ritmo de valsa, mesmo em Chostacovitch) podem fornecer pontos de referência que façam a mesma música passar do registro erudito ao registro popular.

Pode-se considerar que um trio de jazz seja menos isolado do mundo social que um trio de Beethoven? Nós chegamos ao que pode parecer, após o início desta reflexão, como uma evidência, mas que é uma evidência que deve ser expressa: a oposição entre música popular e música erudita diz respeito mais às utilizações da música do que às suas qualidades intrínsecas. A mesma música pode, de acordo com as circunstâncias, ser classificada diferentemente. A fronteira entre gêneros musicais aparece bem como produto de uma construção. Bernard Lahire propõe um novo tipo de oposição nos « comportamentos face às obras »: de um lado, o que revela uma « cultura quente » (as músicas de dançar », as festas nas quais o público intervém...), de outro, a « cultura fria » que apela para a contemplação contida e silenciosa²⁹. Essa relação com a música permite compreender as práticas não « distintivas »: um melômano clássico pode se vulgarizar ao dançar um sucesso de verão.

Se certos canais de passagem, de transferências entre os gêneros foram desprezados pelo século XX (os orfeões e as fanfarras), não se poderia considerar que as transferências entre países (desde a descoberta das músicas americanas, do jazz ao tango, pela Europa) não venham acompanhadas de um questionamento da oposição entre os gêneros musicais: Stravinsky compõe um tango ou um ragtime. Não seria isso um sinal de novas modalidades de apropriação que consistem em abrir os gêneros e procurar sair das diferenciações?

2. DAS PRÁTICAS DE NÃO-DIFERENCIAÇÃO

²⁹ Bernard LAHIRE , La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi. Paris, La Découverte 2004, pp. 72-76

Desde a Primeira Guerra Mundial, a indústria do disco nascente³⁰ faz entrar a música erudita, ao mesmo tempo que as músicas populares comerciais, na era das culturas de massa, segundo várias modalidades concomitantes: o repertório é simplificado e algumas árias são tiradas de obras líricas para ser interpretadas de maneira isolada (a « famosa ária », os sucessos...), arranjos diversos são realizados, os grandes intérpretes incluem em seu repertório peças um pouco mais leves. A Primeira Guerra Mundial pôde acelerar as coisas. O « Grande Caruso » que já gravava árias do repertório verdiano e verista³¹ assim como melodias populares napolitanas se lança com fervor sobre as canções patrióticas americanas. A reaproximação de repertórios no contexto da difusão de massa da música concerne sobretudo à transformação de temas e melodias originárias da tradição erudita clássica em obras populares. O corpus é imenso e compreende obras de qualidade muito diversa mas, definitivamente pouco importa, o que falta, numa abordagem de história cultural, é tomar essas adaptações como um exemplo realmente eloquente do fenômeno de apropriação.

Adaptações

As transformações de obras eruditas clássicas em obras de massa, mais ou menos comerciais permitem identificar as diferenças entre gêneros e, ao mesmo tempo, de lhes fazer evoluir. A adaptação transforma o ritmo em algo swingante, a orquestração dá uma coloração mais « metais » (*cuivrée*), o tratamento dado ao naípe de cordas corresponde a um desejo de música impropriamente qualificada de « romântica » para dizer que ela pode acompanhar agradavelmente, na intimidade, un *tête-à-tête* amoroso. A transposição, o rearranjo não são mais somente « diversas maneiras de atualizar um repertório antigo » ao se apropriar ativamente como Gounod na *Ave Maria* sobre um prelúdio de Bach³². Os Swingle Singers encantaram o grande público adaptando a partir de 1962 árias clássicas. Partamos da hipótese de que o jazz funcionou como o elemento ao mesmo tempo perturbador e unificador das

³⁰ Ludovic TOURNÈS, *Du phonographe au MP3 XIX^e – XXI^e siècle. Une histoire de la musique enregistrée*. Autrement 2008, collection Mémoires/culture n°138, p.162

³¹ Didier FRANCFORT, « Le crépuscule des héros. Opéra et nation en Italie après Verdi » in *Mélanges de l'École française de Rome*, tome 117, 2005, 1, pp. 269-293

Didier FRANCFORT, « Rome et l'opéra » in Christophe CHARLE et Daniel ROCHE (dir.) *Capitales culturelles. Capitales Symboliques*, Publications de la Sorbonne, 2002, Actes du colloque international octobre 1999 Collège de France, Paris, p. 381-402

³² Antoine HENNION, *La Passion musicale*. Paris, Métailié 2007, p.231

sensibilidades musicais populares e eruditas tais como o século XIX as havia construído e diferenciado. O ouvinte reencontra na adaptação jazzista, tanto no repertório clássico quanto na audição de jazz, o prazer de um reconhecimento de uma passagem, com a improvisação e a reexposição, em momentos tranquilizadores de cumplicidade entre produtor de música e ouvinte. A adaptação refinada de Bach pelos Swingle Singers não pode ser considerada como uma simples passagem de uma obra clássica a uma obra de massa. Django Reinhardt improvisando sobre um tema de Grieg não trata diferentemente o material temático do que faria com um standard de jazz. Definitiva e paradoxalmente, são as obras paródicas, as interpretações insanas (*loufoques*) da música clássica que são as mais próximas do original e de sua lógica « erudita » e discriminante. As caricaturas de Gerald Hoffnung (1925-1959) podem ser apreciadas por um vasto público mas seu humor devastador em gravações repletas de referências eruditas, as aproximações e anacronismos que divertem sobretudo os melômanos mais cultos, seja a adaptação para mangureira (esguicho) de um concerto para trompa dos Alpes ou o Concerto *Popolare* « ou concerto para o fim de todos os concertos » marcado pela luta acirrada entre solista e regente querendo tocar respectivamente os concertos de Tchaikovsky e Grieg. Paródica ou comercial, respeitosa ou iconoclasta, cada adaptação de uma obra clássica deve ser analisada como uma forma original de apropriação ativa que implica na leitura da obra retomada e uma resposta à uma suposta expectativa de um público preciso. Não se trata de um simples fato de « popularização » ou « comercialização ». Alguns exemplos de reinterpretções manifestam lógicas diferentes. Os *Comedian Harmonists* berlinenses utilizam a voz, sem palavras, como cordas, com efeitos de pizzicati, para cantar o « famoso minueto de Boccherini », aqui bem classicamente. Em contraste, os *Quatre Barbus* apoiam-se sobre as palavras de Francis Blanche, falador prolixo, para fazer da Quinta de Beethoven « o pregador de roupa³³ » (*la pince à linge*). A história cultural deve mesmo enfrentar as aproximações iconoclastas recontrando inspirações ou fontes não explicitamente autorizadas pelos autores ou intérpretes da canção tão talentosos e populares como Dario Moreno ou Henri Salvador, um e outro «

³³ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=0sPcbMbpzo0&feature=kp> (acesso : 01/04/2014). NT

atravessadores » de ritmos e de músicas exóticas na França dos anos 1960³⁴.

As adaptações não chegam todas a des-legitimar a obra mas o risco está sempre ali. A música popular comercial busca uma forma de legitimação ao adaptar um clássico que perde um pouco de seu prestígio na utilização excessivamente frequente e deturpada. O sucesso comercial é legitimado por uma ambição democrática, colocar os clássicos à disposição de todos. Em seu livro « A cultura dos indivíduos », interessando-se pelas « dissonâncias culturais » e aos fenômenos de não-respeito à hierarquia cultural, livro importante pela reflexão sobre os « gêneros musicais » sobre o que voltaremos, Bernard Lahire consagra algumas páginas ao fenômeno do sucesso do « popular André Rieux »³⁵. Ele coloca o sucesso do violinista no contexto das « estratégias de mistura » nas quais os músicos populares buscam uma forma de « enobrecimento » e os músicos clássicos uma « popularização » que lhes faltam. Essas estratégias, segundo Lahire, não modificam o entupimento dos circuitos de distribuição. A habilidade de Rieux é ao mesmo tempo de tornar mais erudito um repertório *passé-partout* de *variété* internacional e mais prazeroso um repertório « sério », no qual ele mantém o lado dançante ou « romântico ». O todo atinge um espetáculo maravilhoso. O site do músico evoca o sonho impossível realizado: Rieux e sua orquestra giram o mundo com uma reconstituição no grande estilo de Schönbrunn³⁶. Para Lahire, esta hábil estratégia de mistura de gêneros não afeta a distinção entre alta e baixa cultura musical e é preciso reconhecer que Rieux « realiza objetivamente um trabalho de familiarização de certos temas musicais ». Os « legitimistas » que criticam uma « desfiguração » dos clássicos devem se render à evidência de que Rieux tem êxito justamente onde as políticas de « democratização » da « grande cultura » fracassaram. Partamos da hipótese de que, mesmo se os circuitos de distribuição permanecem distintos, o « caso Rieux » está longe de ser um fenômeno isolado e que a « estratégia de popularização » do clássico se realiza também por artistas e por gravações de versões originais de obras clássicas ou contemporâneas eruditas.

Os vendilhões do Templo

³⁴ Cf. FLÉCHET, Anaïs. *Si tu vas à Rio...* Paris, Armand Colin, 2013 (nota do tradutor)

³⁵ Bernard LAHIRE, *La culture des individus*. Op.cit. pp. 646-649

³⁶ Para maiores informações, < http://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_de_Sch%C3%B6nbrunn> (nota do tradutor)

Assim que em maio de 1890, Bernard Shaw relata o primeiro concerto londrino de Paderewski, ele evoca a generalização do fenômeno dos « campeões do piano³⁷ ». O virtuosismo musculoso, ao qual se soma no caso de Paderewski a conotação patriótica e política ativa, contribui com a emergência de um sistema de vedetismo clássico do qual nunca mais saímos. Não foi preciso esperar o posicionamento de um Nigel Kennedy como « rock star » para que os músicos que tocam em concerto e gravam as versões « originais » de obras clássicas se tornassem verdadeiras vedetes adaptadas às regras do mercado e do cultura de massa. A veia comercial da comemoração póstuma dos compositores ou dos intérpretes toca quase exclusivamente sobre a personalização da música: o ano Mozart não foi suficiente. O fluxo de artigos, emissões de televisão e rádio consagradas a Karajan pelo centenário de seu nascimento ultrapassa amplamente os meios « especializados ». Será suficiente evocar outras personalidades musicais importantes nascidas em 1908 que não tiveram direito a uma celebração equivalente para compreender o que o sistema de comemoração tem de arbitrário e de conformidade às lógicas comerciais. O Karajan que se ia ver na Filarmônica de Berlim era já em vida um produto da arte de massa. É difícil de integrar de maneira equivalente às leis do mercado Olivier Messiaen ou Eliot Carter. Pode-se no entanto sugerir às casas de disco de aproveitar o calendário para promover a música de Stéphane Grappelli ou de David Oistrakh, também nascidos em 1908. Nos anos 1960, a possibilidade de comercializar de maneira mais adequada às leis de mercado uma parte da produção musical erudita aparecia claramente. O hit clássico foi « rebaixado » tanto na versão original quanto na adaptada. Os argumentos de venda se confundem com a auto-celebração mediática, com discos que são antologias de músicas utilizadas na publicidade (como a valsa de Chostakovitch relançada por uma companhia de seguros), que são acompanhadas da orgulhosa menção « visto na televisão » e o argumento da autoridade que permite ao ouvinte pouco cultivado de identificar a verdadeira versão original, por exemplo para *Carmina Burana* de Carl Orff (1937) a versão « autorizada » pelo compositor, a dirigida por Eugen Jochum, que aliás contrariamente a Karajan não aderiu ao partido nazista. O

³⁷ Bernard SHAW, « Paroles en l'air », in *The Star*, 16 mai 1890, in *Écrits sur la musique*, Paris, Laffont 1994, p. 447

disco se encontra frequentemente entre coleções de Hard Rock ou de música popular. Essa moda da autenticidade reencontrada conduz, em suas variantes sobre a ideia de « manuscrito descoberto », a operações comerciais que, sem engano, constroem um repertório erudito « injustamente mal conhecido » chamado ao sucesso popular. O « famoso Adagio de Albinoni », citado por Bourdieu como exemplo de uma peça erudita « desvalorizada » por seu sucesso foi editada em 1958 e completamente recomposta em 1945 por Remo Giazotto a partir de um fragmento de manuscrito encontrado nas ruínas de Dresden. A adaptação não aparece como a única forma de transferência entre gêneros musicais. Além disso a música erudita, definida como tal face às músicas populares, jamais deixou depois da segunda metade do século XIX de tomar emprestado na fonte de um folclore real ou imaginário inspiração e legitimidade, por exemplo patriótica.

Do popular ao erudito (e retorno)

A busca de um espírito nacional em velhas melodias populares entusiasmou colecionadores e músicos do século XIX. Rapsódias e danças, temas camponeses utilizados em sinfonias, melodias pseudo-populares inventadas, tudo isso não parece questionar a oposição entre os gêneros musicais. Isso não passa de um empréstimo que prova o talento de arranjador daquele que utiliza este patrimônio. A diferenciação de gêneros não opõe unicamente, como vimos, o popular e o erudito, mas também o popular « autêntico » camponês e o popular « falsificado » urbano³⁸, o erudito respeitoso do espírito popular e o erudito privado de realidades populares. Há nessas distinções algo de estreitamente e exclusivamente nacional que rejeita as músicas populares novas como inautênticas, cosmopolitas, acusações frequentes no discurso musical antisemita. Bartók passou de uma vontade patriótica de encontrar a verdadeira música húngara desconfiando dos danos do cosmopolitismo urbano a um interesse pelas músicas populares estrangeiras e a uma recusa do « ultranacionalismo musical ». A adaptação erudita de temas populares pode acompanhar abordagens realmente inovadoras. Pode-se pensar no itinerário do pianista e compositor Percy Grainger (1882-1961), nascido em Melbourne, amigo de Grieg, coletor de folclore

³⁸ Georgina BOYES, *The Imagined Village. Culture, ideology and the English Folk Revival*. Manchester UP, 1993

inglês, pioneiro da música eletrônica, autor de marchas militares pacifistas. A novidade, a partir da Primeira Guerra mundial é que os compositores e intérpretes de formação clássica erudita utilizam elementos das músicas populares comerciais urbanas. Eles o fazem de maneira consciente e voluntária (ao contrário de Liszt). É portanto uma outra forma de porosidade entre gêneros musicais, que não buscam a legitimidade do dever patriótico de servir à nação com seus cantos populares, mas que toma uma melodia de sucesso para fazer uma outra coisa. O violinista Fritz Kreisler adapta *Blue Skies* de Irving Berlin da mesma maneira que utiliza Dvorák ou Albeniz.

A transferência de temas, de ritmos, de cores instrumentais da música popular para a erudita não é de mão única. Um fenômeno de contra-transferência, se podemos importar de maneira primitiva esta noção a uma abordagem analítica, é frequente. Isso diz respeito às vezes a uma forma de reapropriação do que a música erudita tomou das práticas musicais populares. O pianista de jazz Uri Caine adaptou as sinfonias de Mahler fazendo aparecer seus elementos constitutivos, por exemplo, suas características de música *kletzmer*. O movimento de ida-e-volta das transferências musicais proporciona resultados surpreendentes: as fanfarras da Sicília ou de Corfu inventam uma música bem próxima daquela de Verdi para acompanhar as procissões de Semana Santa. As gravações de migrantes coletadas na Flórida ou no Texas nos anos 1920 e 1930, disponíveis graças ao site da Biblioteca do Congresso, fizeram aparecer a importância da interiorização das normas musicais e vocais eruditas na prática dos amadores italianos gravados. O gesto mesmo da eloquência lírica está lá, um pouco como *Ossessione* de Visconti (1942), apreendido pelos amadores que participam de concursos de canto. A referência a Visconti (1906-1976) põe bem em evidência a maneira como o cineasta, que também dirigiu óperas, foi um mediador na popularização de músicas eruditas. É só pensar no que ele fez em *Morte em Veneza* (1971) para o conhecimento e a difusão da música de Mahler. De maneira geral, no século XX, desde *O cantor de jazz*, o cinema interferiu nas classificações musicais.

A passagem pela imagem

A associação de imagem e som modifica a percepção da música. Alguma coisa se turva na distinção entre músicas populares e eruditas. Voltemos aos filmes de Visconti, sempre preocupados em transmitir suas paixões musicais. Em *O leopardo*

(1963), Nino Rota compõe brilhantes músicas de dança para a grande cena do baile mas incorpora também uma valsa esquecida de Verdi. As músicas de filme associam intimamente a popularização de músicas eruditas, às vezes como uma forma de crítica ou autocrítica sobre o poder da música que não deixa de evocar o triste destino dos protagonistas de *Sonata Kreutzer* de Tolstoi levados pela paixão e pelo poder da música. O personagem do pianista em *Quando voam as cegonhas* de Mikhaïl Kalatozov é um personagem negativo, egoísta, libidinoso e covarde mas, pela primeira vez, a música composta por Moishe Mieczyslaw Vainberg merece atenção. Eis aqui um compositor exilado, reconhecido por Chostakovitch, mas condenado a compor música para filmes, filmes para crianças e que se aproveita da representação de um músico egoísta para se permitir fazer uma música que em outros contextos, seria susceptível de ser condenada por formalismo. A música anuncia em 1957 como o conjunto do filme um « degelo » ao mesmo tempo real e ilusório. **A música de filme permite audácias formais que atingem pelo cinema um público muito mais numeroso do que os concertos de música contemporânea.** Hollywood fez trabalhar grandes compositores europeus caçados pelo nazismo: Korngold, Rózsa, Henry Vars. Bernard Herrmann (1911-1975) teve uma formação ao mesmo tempo clássica mas também original sob a orientação de Percy Grainger antes de compor músicas de filme, particularmente para Hitchcock. Bem poucas coisas permitiriam desqualificar as composições de Herrmann e dizer que não se trata de música erudita. Estamos diante de tudo o que há de mais erudito na composição sinfônica da grande tradição clássica. O cinema explora todas as conotações de músicas eruditas e populares que possam falar ao público. O jogo consiste em passar do efeito de acumulação de um sentido coerente a um efeito de distância, de oposição entre as conotações da imagem e do som. Assim Kubrick em *Laranja Mecânica* utiliza referências bem contraditórias: um Beethoven deformado, um *Singing in the rain*. O mesmo cineasta em seu monumental senso de antecipação, *2001, uma odisseia no espaço*, assegura a promoção de um obscuro compositor contemporâneo húngaro até então distante de qualquer grande sucesso de público: Ligeti. Poderia se pensar até numa forma de vanguarda estética disfarçada que se infiltra no mercado musical aproveitando de uma maior permeabilidade do público que encontra associadas a músicas austeras ou tidas como de difícil acesso, imagens,

figuras coreográficas. Cenas provocadoras de cabaré admitem audácias que, nos anos 1920, se posicionam na vanguarda literária e artística em Varsóvia ou em Praga. A dança dá um caráter espetacular às músicas eletroacústicas apresentadas sem músico presente no concerto. É preciso dizer que o sucesso das músicas compostas por Pierre Henry para os balés de Béjart associa uma verdadeira estética rock trazida por Michel Colombier (*Messe pour le temps présent*, 1967). A lógica dessa confusão de instâncias clássicas e populares tem vários encontros casuais: poetas de vanguarda (Marian Hemar, 1901-1972) não hesitam em se adaptar aos gêneros da moda (jazz ou tango) e a escrever letras para simples canções. Algumas figuras de atravessadores, de mediadores se impõem, colocando em contato todos os que deles se aproximam de maneira tal que seu círculo acaba por misturar indistintamente músicos « eruditos » e músicos « populares ».

Encontros fortuitos?

Como classificar os músicos que se sentem à vontade tanto para interpretar Mozart, participar de uma aventura com o New Phonic Art Ensemble, improvisar num contexto de free jazz ou tocando bandoneon (Michel Portal)? Pode-se objetar que se trata de um caso particular e que a maioria dos músicos se filiam a um gênero específico. Quem sabe, pelo pouco que se esteja em contato com um mediador e ei-los imersos na aventura de uma música inclassificável. Na Paris dos anos 1920, Jean Wiéner difunde ao mesmo tempo obras do Grupo dos Seis, standards de jazz e Schoenberg. Ele compôs o memorável genérico da emissão de televisão divulgando as velhas burlescas *Histórias sem palavras* e a famosa música de *Grisbi*. Encontros ocasionais colocam em evidência a compatibilidade de abordagens artísticas que parecem a priori de difícil compatibilidade: Charles Chaplin e Arnold Schoenberg, Chostakovitch e Dounaïevski, Duke Ellington et Leonid Outiossov... Certos encontros culminam em concertos ou gravações comuns que revelam a confrontação senão a síntese de estéticas diferentes: Benny Goodman com Szigeti, com Bartók ou Bernstein, Menuhin com Shankar³⁹, Heifetz com Bing Crosby. Qual é então o ponto em comum? É interessante reencontrar o repertório evidente comum que religa músicos que se

³⁹ Ravi Shankar fut invité, le 1^{er} août 1971, par George Harrison dans le mémorable concert au profit du Bangladesh, rediffusé récemment sur Arte

posicionam numa outra escala da hierarquia cultural da música e se reencontram no entanto para tocar junto. Stéphane Grapelli e Yehudi Menuhin gravam juntos o tango *Jealousy*, tango cigano composto pelo dinamerquês Gade... Pode-se dizer que ao surgimento de uma música de massa corresponde à aparição de novos gêneros musicais que poderíamos qualificar de « do meio » (moyens) que procedem ao mesmo tempo ou sucessivamente da música popular e da música erudita.

Músicas « do meio » abertas às transferências

Quando os músicos da orquestra de Duke Ellington foram vaiados por terem ousado colocar partituras nas estantes diante de um público francês de amadores exclusivamente de um jazz hot que não se deveria escrever apareceu um fosso significativo entre concepções diferentes do jazz. Os adeptos de Panassié, na França⁴⁰, estão dentro de uma lógica de defesa e de ilustração da autenticidade definitivamente muito próxima daquela dos folcloristas e dos defensores da música francesa da Schola Cantorum. A intransigência purista que refutou a evolução do jazz e sobretudo a « revolução » do Bip-bop, depois da Segunda Guerra mundial, esforça-se por manter a música dentro de uma forma congelada de folclore. Charlie Parker adora gravar com cordas, Ellington tem bem aquela dignidade de um compositor clássico. O jazz é ao mesmo tempo música erudita e popular. Os músicos podem a qualquer momento insistir num ou noutro desses componentes: Albert Ayler redescobre os acentos das fanfarras, Woody Hermann toca Stravinsky (*Ebony Concerto*, estreado em 1946, no Carnegie Hall). Este entre-dois não é jamais estanque e é sempre aberto a participar da qualificação de músicas diferentes: as fusões com músicas « latinas » foram depois de 1945 uma via sempre fecunda, é só pensar na síntese jazz/bossa-nova empreendida por Stan Getz e João Gilberto (1964). Sem pretender a universalidade adquirida pelo jazz, outros tipos de músicas « do meio » puderam ser aqui e ali o contexto de transferências permanentes entre músicas populares e músicas eruditas: a canção napolitana, fonte inesgotável para garantir os « bis » dos tenores, a música vienense que segundo as circunstâncias se toca nos *Heurige*» (Shrammelmusik) nos salões elegantes, nas salas de concerto, nas salas de ópera « populares » onde se apresentam operetas. François-Joseph felicitou Johann Strauss Filho por sua ópera

⁴⁰ Ludovic TOURNÈS, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999 502 p.

Zigeunerbaron. Um gênero do meio é sempre susceptível de tais reconhecimentos « legitimantes » ou, ao contrário, de súbitas desqualificações. Quando um aluno de Liszt toca Strauss, se está bem no domínio da música mais culta. As músicas do meio tem frequentemente uma vocação paródica que desqualifica a música mais séria. A opereta paródica de Oscar Straus (1870-1954) *Die lustige Nibelungen* (1904) presta alegremente suas contas às pretensões wagnerianas: o ouro do Reno é simplesmente depositado num banco familiar... Se poderia objetar que as músicas de síntese ou as músicas do meio são exceção num universo bipolarizado entre músicas eruditas e populares. Parece-nos, pelo contrário, que essas músicas adquiriram, como música de massa, um status mais significativo da evolução da relação das sociedades contemporâneas com a música do que as músicas estritamente fiéis a uma lógica erudita de distinção. Não é para dizer que não há uma diferenciação das práticas e das sensibilidades musicais que nós propomos o questionamento da distinção entre popular e erudito mas para propor que as abordagens da história cultural não se focalizam, a priori, sobre esta oposição e, sempre mantendo uma especificidade, se possa manter um diálogo com outras abordagens disciplinares dos mesmo objetos.

3. PROPOSIÇÕES PARA RELATIVIZAR A OPOSIÇÃO MÚSICAS ERUDITAS/ MÚSICAS POPULARES NAS ABORDAGENS DA HISTÓRIA CULTURAL DO SÉCULO XX

O questionamento de um estudo de práticas e sensibilidades musicais nos séculos XX e XXI, centrado na oposição entre popular e erudito, pode levar a uma série de propostas teóricas descritas aqui de modo um pouco bruto, sem qualquer ordem lógica (a construir).

A. Não estamos afirmando que as linhas de demarcação musical não existem, mas pensamos que, com a modificação dos meios de difusão das culturas de massa, com a multiplicação das oposições de sensibilidades geracionais, a abordagem histórica não pode mais se focalizar sobre a oposição popular/ erudito sem correr o risco de classificar de maneira arbitrária as produções musicais numa ou noutra dessas categorias. Se podemos nos permitir uma comparação com um fenômeno que acabamos de estudar (a nacionalização da música), é sempre garantido poder classificar as produções culturais em gênero, em país.

Consideramos que, apesar da força do discurso « nacionalizando » a música, as produções musicais contemporâneas europeias escapam em grande medida a um recorte estritamente nacional. Subsistem fenômenos de identificações que revelam do maior e do menor que a nação. E isso não é o mesmo « nem, nem » de Michael Jackson que diz que há músicas que não são nem eruditas, nem populares. Da mesma maneira que a história cultural se perderia dando credibilidade a um discurso essencialista sobre as qualidades « nacionais » da música, a focalização sobre a oposição entre popular e erudito correria o risco de transformar em propriedades musicais duráveis o que revela apenas o narcisismo daqueles que as produzem e as escutam. Com certeza, « o narcisismo das pequenas diferenças » (Freud) deve ter sua história, mas essa história não deve ser escrita a partir de uma nomenclatura e de diferenciações em parte resultado desse narcisismo.

- B. A distinção entre o que é popular e erudito sendo muito diferente nas músicas de tradição extra-europeia, os modos « exóticos » não são facilmente classificáveis segundo tais critérios. Onde colocar Ravi Shankar, se ele toca com Menuhin ou encontra os Beatles ?
- C. A questão do « relativismo » de artificial consideração trazida por demagogia às formas « inferiores » de cultura ou considerando como arte as práticas infra-artísticas não se coloca em história cultural. O debate evocado pelos partidários do reconhecimento de « desvios menores » ou pelos « legitimistas » que lhes são hostis, apesar de seu interesse, não encontra respostas nas diligências da história cultural.
- D. O vocabulário é significativo de uma dificuldade : o termo *popular* remete no século XX à larga difusão em massa e à recepção « popular » da música (e não a sua produção nos meios populares como os « antigos » folclores), enquanto que o termo *erudito* remete à elaboração e à produção de música. É o que está entre os dois termos que deve acima de tudo nos interessar em história cultural : este entre-dois, esta zona intermediária corresponde às condições sociais da

recepção (« horizon d'attente⁴¹ » ou à apropriação ativa. É precisamente a zona na qual as apropriações se fazem frequentemente de maneira « transgressiva ». As modalidades técnicas de difusão de massas perturbam os usos sociais discriminantes da música : raros são os melômanos « clássicos » que podem se dar ao luxo de dizer que compram poucos discos porque podem ir com frequência, um pouco por todo o mundo, escutar as melhores interpretações. A música clássica é assim frequentemente separada de seu cerimonial e da liturgia do concerto.

E. A noção de arte de massa traz uma linha de demarcação diferente daquela que opõe música popular e música erudita. Alguns sucessos revelam assim a música erudita em suas propriedades e a música popular em seu modo de difusão. O caráter popular é bem identificável na « ontologia » da arte de massa : a unicidade, a ubiquidade do objeto⁴². Os argumentos publicitários indicam bem que se vende , no singular, « o famoso adagio », que ele foi « visto na televisão ». Por outro lado, há músicas populares que escapam a essa « normalização » comercial, a improvisação, no jazz, está exatamente no lado oposto da unicidade do produto musical.

F. As abordagens da história cultural têm a vocação de se interessar particularmente às músicas de síntese, às músicas inclassificáveis como terreno de apropriação cultural individual e coletiva significativa das modalidades de construções de identidades. É pois sem hierarquia de valor musical que um programa de pesquisa comparada sistemática poderia se interessar não por uma expressão de uma identidade pré-estabelecida, ou por uma descoberta de um patrimônio musical erudito ou popular específico de uma nação ou de uma região, mas a todas as formas de músicas de síntese, de empréstimos, de adaptações e de transformações : tango finlandês, jazz tcheco, gipsy punk novaiorquino... Devo confessar meu interesse e minha surpresa por músicas tais como as músicas de comédias musicais um pouco por toda a Europa (Renaat Veremans, 1894-1969, compositor de músicas de filmes e de hinos

⁴¹ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception* « Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung », 1972

⁴² Roger Pouivet, op. cit. et « L'ontologie du rock » in *Rue Descartes*, n°60, mai 2008, pp. 20-37.

patrióticos). Deixemos de lado a questão de valor, de gênero para concentrar as pesquisas sobre o inclassificável, supondo que é menos estudado institucionalmente pelos conservatórios e nem sempre coincide com os sucessos comerciais mais importantes. Vários programas se colocam nessa direção em torno da ideia de « globalização musical » (EHESS, Emanuelle Oliviser e Esteban Buch). Esta poderia ser a vocação da Sociedade Internacional de História Cultural (ISCH) de facilitar as abordagens comparadas para descompartmentalizar as histórias nacionais e não isolar a história cultural europeia. Um tal programa implica em uma dimensão interdisciplinar, em particular para mensurar as modificações nas condições de escuta (e de classificação implícita) que envolvem por exemplo as recepções de músicas de filme, a escuta individual do rádio (ou do MP3

Ao não focalizar a abordagem da música da história cultural sobre a oposição entre popular e erudito, pode-se, ao que nos parece, pôr em evidência as primeiras formas da « globalização » cultural da qual a música é, hoje em dia, um terreno privilegiado, tanto pela importância da dominação do mercado por uma indústria musical de vocação hegemônica (bem ameaçada hoje pelo MP3) quanto pela multiplicação das sínteses musicais (jazz, world music...) colocando em evidência novas formas de apropriação, e não revelando a diferenciação musical saída do século XIX. Bernard Lahire pôs em evidência a presença na « cultura dos indivíduos » de notas « dissonantes » que, segundo ele, opõem, no indivíduo, elementos que coexistem mas não questionam a existência de uma hierarquia entre o que é legítimo e o que não o é. Do lado da não legitimidade, da música não reconhecida como erudita, a amplitude da difusão comercial e a origem « popular » não explicam sozinhas o sucesso comercial : há um caráter fácil, divertido, um prazer coletivo caloroso. São as músicas de dança que implicam na participação ativa do público. Bernard Lahire opõe, como vimos, « cultura fria » e « cultura quente ». Ter-se-á compreendido que não procuramos entrar numa percepção « indiferenciada » da música e não se trata de considerar o ecletismo radical um valor. Pelo contrário, Nós nos encontramos diante de uma multiplicação de linhas de demarcação que não revelam modelos saídos da cultura implementada, com os conservatórios e as grandes orquestras, no século XIX. Uma diligência da história

cultural que seria incapaz de levar em conta o purismo de certos amdores de jazz, a coexistência de gostos heterogêneos, a importância das imagens associadas ao som na apropriação das músicas não poderia compreender o novo mundo sonoro de youtube.com e passaria ao lado de evoluções sociais de uma grande amplitude.

