WESLEYAN UNIVERSITY PRESS - Publicado pela University Press of New England,Hanover, NH 03755 © 1998 por Christopher Small.

Todos os direitos reservados - Impresso nos Estados Unidos.

Prelúdio de *Música e Musicando*

Em uma sala de concertos, duas mil pessoas se acomodam em seus assentos e um silêncio intenso cai. Cem músicos colocam seus instrumentos em prontidão. O maestro levanta o bastão e, após alguns instantes, a sinfonia começa. Enquanto a orquestra toca, cada membro da audiência senta sozinho, ouvindo o trabalho do grande compositor morto.

Em um supermercado, os alto-falantes preenchem o grande espaço com melodias anódinas que envolvem clientes, funcionários de caixas, assistentes de estantes e gerentes, unindo-os em seu propósito comum de comprar e vender.

Em um grande estádio, cinquenta mil vozes se animam e cinquenta mil pares de mãos aplaudem. Uma chama de luz colorida, uma batida de bateria e guitarras amplificadas saúdam a aparição no palco da famosa estrela da música popular, que é frequentemente ouvida em disco e vista em vídeo, mas cuja presença aqui na carne é uma experiência de outro tipo. O barulho é tão grande que os primeiros minutos da apresentação são inaudíveis.

Um jovem caminha pela rua da cidade, com o seu walkman nas orelhas, isolando-o do ambiente. Dentro de sua cabeça há um espaço infinito carregado de música que só ele pode ouvir.

Um saxofonista termina seu solo improvisado com uma cascata de notas que ornamentam uma velha canção popular. Ele limpa a testa com um lenço e consente distraidamente para reconhecer o aplauso de cem pares de mãos. O pianista toca a melodia.

Um organista da igreja executa a primeira linha de uma música familiar de hino, e a congregação começa a cantar, numa mistura de vozes em uníssono irregular.

Em um comício ao ar livre, com corpos eretos e mãos em saudação, cinquenta mil homens e mulheres cantam um hino patriótico. Os sons são emitidos para ascender em direção ao Deus ao qual eles imploram para que torne seu país grandioso. Outros ouvem esse canto e se arrepiam com medo.

Em uma casa de ópera, uma soprano, com uma peruca loira comprida e um vestido branco com listras vermelhas, atinge o clímax de sua cena maluca e morre pateticamente. Sua morte na música não provoca lágrimas, mas um rugido de satisfação que ecoa pelo teatro. Enquanto a cortina desce, as mãos batem palmas estrondosamente e os pés carimbam o chão. Em alguns momentos, restaurada à vida, ela aparecerá diante da cortina para receber sua homenagem com uma torrente de aplausos e uma chuva de rosas lançadas das galerias.

Uma dona de casa fazendo as camas pela manhã canta para si mesma uma velha canção popular, balbuciando palavras lembradas sem perfeição.

Tantas configurações diferentes, tantos tipos diferentes de ação, tantas maneiras diferentes de organizar sons em significados, todos eles trazem o nome de música. O que é essa coisa chamada música, na qual seres humanos do mundo todo encontram tanta satisfação, e investem tanto de suas vidas e recursos? A pergunta foi feita muitas vezes ao longo dos séculos, e desde pelo menos o tempo dos antigos gregos, estudiosos e músicos tentaram explicar a natureza e o significado da música e encontrar a razão de seu extraordinário poder nas vidas dos seres humanos.

Muitas dessas tentativas foram complexas e engenhosas, e algumas até possuíam uma espécie de beleza abstrata, lembrando, em sua complexidade e ingenuidade, aqueles ciclos e epiciclos que os astrônomos antigos inventaram para explicar o movimento dos planetas antes que Copérnico simplificasse a situação colocando o Sol ao invés da Terra no centro do sistema. Mas ninguém conseguiu dar uma resposta satisfatória à pergunta - ou melhor, um par de perguntas: qual é o significado da música e qual é a função da música na vida humana?-- na vida, isto é, de todos os membros da espécie humana.

É fácil entender o porque. Essas são as perguntas erradas a serem feitas. Não existe tal 'coisa' chamada música. Música não é uma coisa, mas uma atividade, algo que as pessoas fazem. A aparente 'coisa'/"música" é uma invenção. Uma abstração da ação, cuja realidade desaparece assim que a examinamos de perto. Esse hábito de pensar em abstrações - de tirar de uma ação o que parece ser sua essência e de dar um nome a essa essência - é provavelmente tão antigo quanto a linguagem; é útil na conceitualização do nosso mundo, mas tem seus perigos. É muito fácil pensar na abstração como mais real do que a realidade que ela representa. Pensar, por exemplo, naquelas abstrações que chamamos de ‘amor’, ‘ódio’, ‘bem’ e ‘mal’ como tendo uma existência à parte dos atos de amar, odiar, ou realizar boas e más ações, e até mesmo pensar nelas como sendo, de algum modo, mais reais do que os próprios atos que elas representam. Uma espécie de universal ou ideal que está por trás e que inunda essas ações. Esta é a armadilha da reificação, e tem sido uma falha constante do pensamento ocidental desde Platão, que foi um dos seus primeiros perpetradores.

Se não existe música, perguntar então "Qual é o significado da música?" é fazer uma pergunta que não tem resposta.

Estudiosos da música ocidental parecem ter percebido, ao invés de entenderem, que é assim; mas ao invés de direcionar sua atenção para a atividade que nós chamamos de 'música', cujos significados têm que ser apreendidos no tempo enquanto voam e não podem ser fixados no papel, eles, silenciosamente, realizaram um processo de elisão por meio do qual a palavra música se igualou a “Obras de música na tradição ocidental.”

Estas, pelo menos, parecem ter uma existência real, mesmo que a questão de como e onde elas existem crie problemas. Desta forma, a pergunta "Qual é o significado da música?" torna-se mais gerenciável, quando substituída por "Qual é o significado deste trabalho (ou dessas obras) da música?" - o que não é a mesma pergunta.

Este privilégio da música clássica ocidental acima de todas as outras músicas é um fenômeno estranho e contraditório. Por um lado, alega-se ser uma conquista intelectual e espiritual que é única nas culturas musicais do mundo (para mim, essa afirmação é resumida pela observação relatada de um cientista famoso que, quando perguntado que mensagem deve ser incluída em um míssil a ser lançado em busca de outra vida inteligente no universo, respondeu: "Nós poderíamos enviar-lhes Bach, mas isso seria ostentação"); por outro lado, atrai apenas uma pequena minoria de pessoas, mesmo dentro das sociedades industrializadas ocidentais; os discos de música clássica representam apenas cerca de 3% de todas as vendas de discos.

Nós até vemos essa forma de pensar nas maneiras como a palavra música é comumente usada; sabemos que tipo de música é tratada nos departamentos de música de universidades e faculdades e em escolas e conservatórios de música, e sabemos sobre qual tipo de música um crítico de música de jornal de luxo estará escrevendo.

Além disso, a musicologia está, quase por definição, preocupada com a música clássica ocidental, enquanto outras músicas, incluindo até músicas populares ocidentais, são tratadas sob a rubrica da etnomusicologia (o verdadeiro estudo musical das músicas populares ocidentais, sob seus próprios termos que não aqueles da música clássica, está apenas começando e ainda não se atreve a se chamar musicologia).

A contradição se estende à própria natureza da música; por um lado, é considerada como o modelo e paradigma para toda a experiência musical, como pode ser visto pelo fato de que um treinamento clássico é pensado para ser uma preparação adequada para qualquer outro tipo de performance musical (um famoso violinista grava duetos de "Jazz" com Stéphane Grappelli e divas de ópera gravam canções de musicais da Broadway, tudo sem aparentemente ouvir seus próprios solecismos [erros contra as regras do estilo vigente] de estilo); e, por outro lado, é considerado de algum modo única e não deve ser submetida aos mesmos modos de investigação que outras músicas, especialmente no que diz respeito aos seus significados sociais; espíritos corajosos que tentaram fazê-lo trouxeram a ira da instituição musicológica sobre suas cabeças. Mesmo aqueles que tentam corrigir o equilíbrio pelo estudo comparativo com outras músicas humanas evitam equiparações com a música clássica ocidental, enfatizando, portanto, de maneira negativa, sua unicidade e implicitamente privilegiando-a ao contrário, embora seja de fato uma música humana normal, uma música étnica, como qualquer outra e, como qualquer outra, suscetível a comentários sociais e puramente musicais.

A contradição se estende à própria natureza da música; por um lado, é considerada como o modelo e paradigma para toda a experiência musical, como pode ser visto pelo fato de que um treinamento clássico é pensado para ser uma preparação adequada para qualquer outro tipo de performance musical (um famoso violinista grava duetos de "Jazz" com Stéphane Grappelli e divas de ópera gravam canções de musicais da Broadway, tudo sem aparentemente ouvir seus próprios solecismos [erros contra as regras do estilo vigente] de estilo); e, por outro lado, é considerado de algum modo única e não deve ser submetida aos mesmos modos de investigação que outras músicas, especialmente no que diz respeito aos seus significados sociais; espíritos corajosos que tentaram fazê-lo trouxeram a ira da instituição musicológica sobre suas cabeças. Mesmo aqueles que tentam corrigir o equilíbrio pelo estudo comparativo com outras músicas humanas evitam equiparações com a música clássica ocidental, enfatizando, portanto, de maneira negativa, sua unicidade e implicitamente privilegiando-a ao contrário, embora seja de fato uma música humana normal, uma música étnica, se você preferir, como qualquer outra e, como qualquer outra, suscetível a comentários sociais e puramente musicais.

Assim, enquanto os estudiosos da música podem discordar de vários assuntos, há um assunto sobre o qual há praticamente um acordo unânime, ainda mais poderoso por não ser discutido nem dito. É que a essência da música e de quaisquer significados que ela contém deve ser encontrada naquelas coisas chamadas obras–obras musicais, ou seja, da música clássica ocidental. A formulação mais sucinta da idéia moderna vem talvez do decano dos musicólogos alemães contemporâneos, Carl Dahlhaus (1983), que nos diz, categoricamente, que “os assuntos importantes na música são compostos, principalmente, de obras significativas que sobreviveram à cultura da sua idade ”e que “o conceito 'Obra' e não 'evento' é a palavra-chave da história da música". Qualquer história da música sustentará a alegação de Dahlhaus. São principalmente histórias daquelas obras de música e das pessoas que as criaram, e nos falam sobre as circunstâncias de sua criação, sobre os fatores que influenciaram sua natureza e sobre a influência que tiveram nas obras subseqüentes.

Não são apenas os historiadores que assumem a primazia das obras musicais, mas também os musicólogos, cujo propósito é averiguar a natureza e os contornos reais das obras musicais ao recorrer aos textos originais, assim como os teóricos, cuja finalidade é descobrir de que maneira os trabalhos são construídos como objetos em si mesmos, e os esteticistas, que lidam com o significado dos objetos sonoros e as razões de seus efeitos em um ouvinte. Todos estão preocupados com coisas, com obras musicais. Mesmo a recente área de estudo conhecida como “teoria da recepção” não lida, como se poderia razoavelmente esperar, com a performance em si, mas com as mudanças nas maneiras pelas quais as obras musicais foram percebidas por seus públicos durante o período de sua existência. O papel desempenhado pelos intérpretes nessa percepção não é levado em consideração; quando a performance é discutida, é falada como se fosse nada mais que uma apresentação, e geralmente uma apresentação aproximada e imperfeita da obra que está sendo performada. É realmente raro encontrar o ato da performance musical como possuindo, e muito menos criando, significados por direito próprio.

A presumida “coisa” autônoma das obras de música é, naturalmente, apenas parte da filosofia moderna que prevalece na arte em geral, o que é valorizado não é a ação dessa arte, nem o ato de criar, e muito menos o de percebê-la e responder a ela, mas o objeto de arte criado em si. Qualquer significado que a arte pode ter é considerado como residindo no objeto, persistindo independentemente do que o observador pode trazer para ele. Este significado simplesmente está lá, flutuando através da história, intocado pelo tempo e pelas mudanças, esperando que o observador ideal o invoque.

E é em propósito desse imutável significado imanente que são cuidadas pinturas, livros, peças de escultura e outros objetos de arte (incluindo obras musicais e partituras que, não se sabe bem o porquê, deveriam ser os portadores delas); são amorosamente exibidos em museus com ar condicionado (e salas de concerto), vendidos por preços exorbitantes (a partitura autógrafo do Piano Concerto de Schumann em Lá Menor foi vendida em Londres em 1989 por quase um milhão e meio de dólares), impressa em edições luxuosas, com o manuscrito do compositor (e performada em versões "autênticas") O crítico Walter Benjamin resumiu a ideia em uma frase memorável: "A suprema realidade da arte", escreveu ele, "é o trabalho isolado e autônomo". Essa ideia, que o significado musical reside unicamente em objetos musicais, vem com alguns corolários [proposição que deriva por dedução de uma asserção precedente]. O primeiro é que a performance musical não desempenha nenhum papel no processo criativo, sendo apenas o meio pelo qual o trabalho isolado e autônomo deve passar para atingir seu objetivo final, o ouvinte.

Lemos muito pouco na literatura musical sobre performance, a não ser no sentido limitado de seguir as notações do compositor e percebê-las no som, e podemos concluir que, quanto mais transparente for o meio, melhor. Existem até mesmo aqueles que acreditam que, uma vez que cada performance é, na melhor das hipóteses, apenas uma representação imperfeita e aproximada da obra em si, os significados internos da música nunca podem ser adequadamente exprimidos na performance. Eles só podem ser descobertos por aqueles que podem ler e estudar a partitura, como Johannes Brahms, que certa vez recusou um convite para assistir a uma apresentação de Don Giovanni, de Mozart, dizendo que preferiria ficar em casa e lê-la. O que Mozart, o supremo músico prático, teria dito sobre isso que nós só podemos imaginar. Percebemos o corolário dessa idéia, que é encarada com seriedade por muitos eruditos musicais e até mesmo músicos: somente aqueles que conseguem ler uma partitura têm acesso aos significados internos da música. Pode-se imaginar, nesse caso, por que deveríamos nos incomodar em tocar obras musicais, quando poderíamos apenas sentar em casa, como Brahms, e lê-las como se fossem romances.

Quanto aos performers, ouvimos pouco sobre eles, pelo menos não como criadores de significado musical. Parece que eles podem esclarecer ou ofuscar uma obra, apresentá-la adequadamente ou não, mas eles nada têm a contribuir para isso; o significado de tais obras já foi completamente determinado antes que qualquer intérprete pusesse os olhos na partitura. Compositores, especialmente no século XX, muitas vezes criticaram as "liberdades" tomadas por artistas que se atrevem a se interpor, suas personalidades e suas idéias entre compositor e ouvinte. Igor Stravinsky (1947) foi especialmente veemente a este respeito, condenando a “interpretação” em termos que parecem tão morais quanto puramente estéticos, exigindo do intérprete uma abordagem rigidamente objetiva, chamada por ele de “execução”, que ele caracterizou como “a estrita colocação em efeito de uma vontade explícita que não contém nada além do que ela especificamente exprime”.

A ânsia com que muitos compositores assumiram a composição eletrônica a partir dos anos 1950 foi motivada, pelo menos em parte, pela perspectiva de dispensar completamente os serviços desses problemas a alguns colegas.

O segundo corolário é que uma performance musical é pensada como um sistema de comunicação unidirecional, que vai do compositor ao ouvinte individual por meio do intérprete. Talvez essa seja apenas outra maneira de afirmar o primeiro, embora traga uma mudança de ênfase, pois sugere que a tarefa do ouvinte é simplesmente contemplar o trabalho, tentar compreendê-lo e responder a ele, mas que ele ou ela nada para contribuir com o seu significado. Essa é tarefa exclusiva do compositor.

A ânsia com que muitos compositores assumiram a composição eletrônica a partir dos anos 1950 foi motivada, pelo menos em parte, pela perspectiva de dispensar completamente os serviços desses problemas a alguns colegas.

O segundo corolário é que uma performance musical é pensada como um sistema de comunicação unidirecional, que vai do compositor ao ouvinte individual por meio do intérprete. Talvez essa seja apenas outra maneira de afirmar o primeiro, embora traga uma mudança de ênfase, pois sugere que a tarefa do ouvinte é simplesmente contemplar o trabalho, tentar compreendê-lo e responder a ele, mas que ele ou ela nada para contribuir com o seu significado. Essa é tarefa exclusiva do compositor.

O corolário sugere, também, que a música é uma questão individual e que compor, executar e escutar ocorrem em um vácuo social; a presença de outros ouvintes é, na melhor das hipóteses, uma irrelevância e, na pior das hipóteses, uma interferência na contemplação individual da obra musical tal como é apresentada pelos intérpretes. Um fluxograma de comunicação durante uma apresentação pode mostrar setas apontando de compositores para intérpretes e uma multiplicidade de setas apontando desses intérpretes para tantos ouvintes quanto os ali presentes; mas o que não mostrará é qualquer seta apontando na direção inversa, indicando o feedback do ouvinte para os artistas e certamente não para o compositor (que, de qualquer forma, já está provavelmente morto e, portanto, não pode receber nenhum feedback). Nem mostraria qualquer seta que apontasse de ouvinte a ouvinte; nenhuma interação é assumida aqui.

Um terceiro corolário é que nenhuma performance pode ser melhor do que o trabalho interpretado. A qualidade do trabalho estabelece um limite máximo para as qualidades possíveis da execução, portanto, uma obra singela não pode dar origem a uma boa performance. Todos sabemos por experiência que isso é absurdo; artistas serão sempre capazes de transformar materiais triviais em grandes performances. Adelina Patti poderia deixar a platéia em prantos cantando "Home Sweet Home", enquanto a riqueza de significados que Billie Holiday foi capaz de criar com suas performances da mais simples de todas as canções populares americanas são ambas lendárias e documentadas em gravações.

Se não fosse assim, muito da cultura de ópera entraria em colapso, pois quem iria tolerar os absurdos musicais e dramáticos de Lucia di Lammermoor, por exemplo, ou o Fausto de Gounod, se não fosse pelas oportunidades que os velhos cavalos-de-guerra dão aos cantores de exibir seus poderes? Mas devo ir mais longe e argumentar mais tarde que não são apenas os grandes intérpretes que são capazes de dotar esse material de significado e beleza. Por mais trivial e banal que possa ser o trabalho que é a base da performance, significado e beleza são criados sempre que qualquer intérprete se aproxima dele com amor e com toda a habilidade e cuidado que ele ou ela possa trazer para ele. E, claro, também é possível uma bela performance sem trabalho musical algum envolvido, como têm mostrado milhares de músicos da improvisação.

Se não fosse assim, muito da cultura de ópera entraria em colapso, pois quem toleraria os absurdos musicais e dramáticos de Lucia di Lammermoor, por exemplo, ou o Fausto de Gounod, não fosse pelas oportunidades que os velhos cavalos-de-guerra dão aos cantores de exibir seus poderes? Mas devo ir mais longe e argumentar mais tarde que não são apenas os grandes intérpretes que são capazes de dotar esse material de significado e beleza. Por mais trivial e banal que possa ser o trabalho que é a base da performance, significado e beleza são criados sempre que qualquer intérprete se aproxima dele com amor e com toda a habilidade e cuidado que ele ou ela possa trazer para ele. E, claro, também é possível uma bela performance sem trabalho musical algum envolvido, como têm mostrado milhares de músicos da improvisação. Um quarto corolário é que cada obra musical é autônoma, isto é, ela existe sem referência necessária a qualquer ocasião, qualquer ritual ou qualquer conjunto particular de crenças religiosas, políticas ou sociais. Ela está lá apenas pelo que o filósofo Immanuel Kant chamou de "contemplação desinteressada" de suas próprias qualidades inerentes. Mesmo uma obra que iniciou sua vida como integralmente conectada a um mito e à encenação ritual desse mito, como, por exemplo, a Paixão de São Mateus, de Bach, que foi planejada como parte das exéquias [cerimônias fúnebres] da Igreja Luterana na Sexta-feira Santa, e é hoje executada em salas de concerto como uma obra de arte em si mesma, cujas qualidades e cujo significado para um ouvinte moderno deve depender unicamente de suas qualidades musicais e não tem nada a ver com as crenças que Bach acreditava ter incorporado a ela.

Meus amigos musicais zombam de mim quando digo que mal posso suportar ouvir essa peça, de tão poderosa e que tão convincentemente contém esse mito [o da morte], que tenho tanto repúdio. “Não se preocupe com tudo isso”, dizem eles, “apenas ouça a música maravilhosa.” Música maravilhosa é, de fato, mas maravilhosa para quê? Essa é uma pergunta que passa sem ser feita, ainda menos respondida. Outras culturas musicais, incluindo nosso próprio passado, achariam essas atitudes curiosas; se o próprio Bach, soubesse disso, talvez sentisse que sua obra-prima estava sendo trivializada.

Nem a ideia de que o significado musical reside exclusivamente em objetos musicais, nem que qualquer um de seus corolários traz muita relação com a música como ela é realmente praticada em toda a raça humana. A maioria dos músicos do mundo - e com essa ideia quero dizer, aqui e ao longo deste livro, não apenas músicos profissionais, não apenas aqueles que vivem de cantar, tocar ou compor, mas qualquer um que canta, toca ou compõe - não vêem uso para partituras musicais e não valorizam obras musicais, mas simplesmente tocam e cantam, baseando-se em melodias e ritmos lembrados e em seus próprios poderes de invenção dentro da ordem estrita da tradição. Pode até não haver qualquer trabalho musical fixo e estável, de modo que o intérprete cria como ele ou ela pensa e trilha em outro fluxo que não as "liberdades" tomadas pelos intérpretes que se atrevem a interpor, suas personalidades e suas ideias, entre compositor e ouvinte.

Pode não haver qualquer trabalho musical fixo e estável, de modo que o intérprete cria enquanto ele ou ela se apresenta enquanto os ouvintes, caso haja algum que não seja o intérprete, têm um papel importante e reconhecido para desempenhar na performance através da energia que eles retroalimentam (ou não), seletivamente e com discriminação, à quem executa. Mas mesmo dentro de uma cultura musical letrada, como a da tradição clássica ocidental, a concentração exclusiva em obras musicais e a relegação do ato de performance a status subordinado resultaram em um grave equívoco sobre o que realmente ocorre durante uma apresentação. Esse desentendimento, como veremos, teve seu efeito de virada sobre a performance em si - na experiência, ou seja, na performance, tanto para artistas quanto para ouvintes - um efeito que acredito ter sido mais empobrecedor do que enriquecedor. Pois a performance não existe para apresentar: obras musicais, mas sim obras musicais existem para dar aos intérpretes algo para executar. Sendo assim, uma performance musical é um assunto muito mais rico e complexo do que é permitido por aqueles que concentram sua atenção exclusivamente no trabalho musical e em seus efeitos em um ouvinte individual. Se ampliarmos o círculo de nossa atenção para absorver todo o conjunto de relações que constitui uma performance, veremos que os significados primários da música não são nada individuais, mas sociais. Esses significados sociais não devem ser descartados em algo chamado de “sociologia da música", que é separada do significado dos sons, mas é fundamental para uma compreensão da atividade que é chamada de música.

A natureza fundamental e o significado da música não residem em objetos, nem mesmo em obras musicais, mas em ações, naquilo que as pessoas fazem. É somente compreendendo o que as pessoas fazem quando participam de um ato musical que podemos esperar compreender sua natureza e a função que ela cumpre na vida humana. Qualquer que seja essa função, estou certo, primeiro, de que participar de um ato musical é de importância central para nossa própria humanidade, tão importante quanto tomar parte no ato de falar, ao qual ela se assemelha (mas da qual também difere de maneiras importantes), e segundo, que todos, todos os seres humanos dotados normalmente, nascem com o dom da música, não menos que com o dom da fala. Se assim é, então a nossa vida de concerto atual, seja clássica ou popular, na qual os “talentosos” poucos têm o poder de produzir música para a maioria “sem talento”, é baseada em uma falsidade. Isso significa que nossos poderes de fazer música para nós mesmos foram sequestrados e a maioria das pessoas teve roubada a musicalidade que é deles por direito de nascimento, enquanto algumas estrelas e seus cuidadores enriquecem e se tornam famosos por nos vender o que fomos levados a crer que nos falta.

A natureza fundamental e o significado da música não residem em objetos, nem mesmo em obras musicais, mas em ações, naquilo que as pessoas fazem. É somente compreendendo o que as pessoas fazem quando participam de um ato musical que podemos esperar compreender sua natureza e a função que ela cumpre na vida humana. Qualquer que seja essa função, estou certo, primeiro, de que participar de um ato musical é de importância central para nossa própria humanidade, tão importante quanto tomar parte no ato de falar, ao qual ela se assemelha (mas da qual também difere de maneiras importantes), e segundo, que todos, todos os seres humanos dotados normalmente, nascem com o dom da música, não menos que com o dom da fala. Se assim é, então a nossa vida de concerto atual, seja clássica ou popular, na qual os “talentosos” poucos têm o poder de produzir música para a maioria “sem talento”, é baseada em uma falsidade. Isso significa que nossos poderes de fazer música para nós mesmos foram sequestrados e a maioria das pessoas teve roubada a musicalidade que é deles por direito de nascimento, enquanto algumas estrelas e seus cuidadores enriquecem e se tornam famosos por nos vender o que fomos levados a crer que nos falta.

Este livro, então, não é tanto sobre música quanto é sobre pessoas, sobre pessoas enquanto elas tocam e cantam, enquanto elas ouvem e compõem, e até como elas dançam (pois em muitas culturas se ninguém está dançando então nenhuma música está acontecendo, dança é tão integral quanto integrada ao ato musical), e sobre os modos como eles - nós - cantamos, tocamos, compomos e ouvimos. É também sobre as razões pelas quais sentimos o desejo de fazer essas coisas e por que nos sentimos bem quando as fazemos bem. Poderíamos dizer que não existe tanto de música, como de pessoas que estão musicando.

até onde sei, a palavra musicando não aparece em nenhum dicionário de inglês, mas é uma ferramenta conceitual muito útil para não ser usada. É o particípio presente, ou gerúndio, do verbo para a música. Esse verbo tem uma existência obscura em alguns dicionários maiores, mas seu potencial não é explorado porque quando aparece, é usado para significar mais ou menos o mesmo que "executar" ou "fazer música" - um significado que já está bem coberto por essas duas palavras, tenho maiores ambições para esse verbo negligenciado.

Eu propus esta definição: “Musicar é participar de qualquer forma, em uma performance musical, seja através da execução, da audição, do ensaio ou da prática, fornecendo material para a performance (o que é chamado de composição) ou dançando. Podemos, às vezes, até mesmo estender seu significado para o que a pessoa está fazendo, que leva os ingressos na porta ou os homens fortes que trocam o piano e tambores ou os roadies que montam os instrumentos e executam as verificações de som ou os limpadores que limpam depois que todo mundo se foi. Eles, também, estão todos contribuindo para a natureza do evento que é uma performance musical. Ficará claro, à medida que formos avançando, quão útil é este verbo - e especialmente seu gerúndio (o acréscimo de k não é apenas um capricho, mas tem antecedentes históricos), e eu o usarei de agora em diante como se fosse o próprio verbo de linguagem inglesa que espero que se torne. Eu tenho que deixar duas coisas claras. A primeira é que prestar atenção de alguma forma a uma performance musical, incluindo uma performance gravada, mesmo para Muzak em um elevador, é musicar. O segundo está relacionado, mas precisa ser declarado separadamente: o verbo musicar não está preocupado com validações. É descritivo, não prescritivo. Abrange toda a participação em uma performance musical, seja de forma ativa ou passiva, quer gostemos da forma como acontece ou não, quer a consideremos interessante ou entediante, construtiva ou destrutiva, simpática ou antipática. A palavra permanecerá útil apenas enquanto mantivermos nossos próprios juízos de valor claros para ela. Os usos carregados de valor que eu ouvi, como “Todos devem musicar” ou “Você não pode chamar ouvir um walkman musicar”, distorcem seu significado, enfraquecem sua utilidade como uma ferramenta investigativa e nos levam de volta a argumentos fúteis. sobre o que é música ou musicando. Julgamentos de valor vêm depois, se é que virão.

Aparte de favorecer a idéia de que música é, antes de mais nada, ação, a palavra tem outras implicações úteis. Em primeiro lugar, ao não fazer distinção entre o que os performers estão fazendo e o que o restante dos presentes está fazendo, isso nos lembra que musicar (tá vendo como é fácil acabar escorregando e usar isso?) é uma atividade na qual todos aqueles presentes estão envolvidos e por cuja natureza e qualidade, sucesso ou fracasso, todos os presentes têm alguma responsabilidade. Não é apenas uma questão de compositores, ou mesmo de intérpretes, ativamente fazendo algo para, ou por, ouvintes passivos. Seja o que for que estamos fazendo, todos nós estamos fazendo juntos - performers, ouvintes (poderia haver algum além dos performers), compositor (poderia haver um para além dos que performam), dançarinos, colecionadores de ingressos, pianistas, roadies , limpadores e tudo mais. Não sou, é claro, tão bobo a ponto de não ver distinção entre o que os artistas estão fazendo e o que os faxineiros estão fazendo; eles obviamente estão fazendo coisas diferentes, e quando queremos distinguir entre os dois conjuntos de atividades, já temos palavras adequadas para fazê-lo. Ao usar o verbo musicar, por outro lado, somos lembrados de que todas essas atividades diferentes se somam a um único evento, cuja natureza é afetada pelas maneiras pelas quais todas elas são realizadas, e temos uma ferramenta por meio de dos quais podemos começar a explorar os significados que o evento como um todo está gerando. Levamos em conta não apenas o que os artistas estão fazendo e certamente não apenas a peça que está sendo tocada ou o que o compositor, se houver, fez. Começamos a ver uma performance musical como um encontro entre seres humanos que ocorre por meio de sons organizados de formas específicas. Como todos os encontros humanos, ele ocorre em um ambiente físico e social, e esses também devem ser levados em conta quando perguntamos que significados estão sendo gerados por uma performance.

Sendo assim, não basta perguntar: Qual é a natureza ou o significado dessa obra musical? Fazê-lo nos deixa presos nos pressupostos da moderna tradição do concerto ocidental, e mesmo dentro desses limites, tão estreitos quando se considera todo o campo do musicar humano, as respostas obtidas serão, na melhor das hipóteses, parciais e até contraditórias. E, claro, se não há obra musical fixa e estável, como é o caso de muitas culturas, então essa pergunta não pode nem chegar a ser feita. Usando o conceito de musicar como um encontro humano, podemos fazer uma pergunta mais ampla e interessante: o que significa quando tal performance (ou obra) ocorre neste momento, neste lugar, com esses participantes? Ou, para simplificar, podemos perguntar sobre a performance - qualquer apresentação em qualquer lugar e a qualquer momento. O que realmente está acontecendo aqui? É nesse ponto, e não antes, que podemos permitir que nossos julgamentos de valor reinem completamente - se quisermos fazê-lo. Ao formular essa pergunta, coloquei as palavras "desta obra" entre parênteses para nos lembrar que pode não haver necessariamente uma obra musical, mas, quando existe, então a natureza dessa obra é parte da natureza da performance, e quaisquer que sejam os significados que ela possa possuir, fazem parte do significado do evento, uma parte importante, mas apenas uma parte. Eu faço isso para tranquilizar aqueles que temem que eu vou ignorar o papel que a natureza da obra desempenha na natureza da performance ou mesmo que eu vou negar sua existência completamente. Claro que não; essas sequências de sons que chamamos de obras, ou peças, de música formam uma parte importante da economia musical do mundo moderno, da Nona Sinfonia de Beethoven a "Rudolph, a Rena do Nariz Vermelho". Mas eles não são o todo do musicar e na verdade nem sequer são necessários para que isso aconteça, como pode ser visto a partir do grande número de culturas musicais humanas em que não existe tal coisa como uma obra musical, em que há apenas as atividades de cantar, tocar, ouvir - e mais provavelmente, dançar. Assim, vemos que a segunda questão não exclui a primeira, mas a submete a uma questão maior e mais abrangente. Além disso, se a definição de musicar que eu ofereci engloba todas as atividades que afetam a natureza daquele evento, que é uma performance, então isso deve incluir a preparação para isso. Isso significa que compor, praticar e ensaiar, executar e escutar não são processos separados, mas todos aspectos de uma grande grande atividade humana que é chamada musicar. E se o significado da obra é parte do significado do evento, então a oposição entre "obra" e "evento" expressa por Carl Dalhaus não existe.

Ao expandir nosso questionamento para a totalidade da performance, podemos escapar das suposições da tradição de concertos ocidentais como ela existe hoje, que continua a dominar as formas em que pensamos sobre a música; e podemos ver essa tradição, como de fora, como uma pequena e, hoje em dia (como se não fosse sempre assim), tranquila (alguns podem até dizer estagnada) lagoa do grande oceano inquieto do musicar humano. Podemos ver também que, quando visto de fora, ela [a lagoa] é menos isolada daquele grande oceano do que aqueles que olham apenas de dentro podem pensar e, talvez, também que qualquer vitalidade que possamos continuar a encontrar nela hoje é, como sempre tem sido, produzida pelo efeito acelerador da água vivificante vinda daquele grande oceano. Qualquer teoria de 'musicagem', ou seja, qualquer tentativa de explicar seu significado e sua função na vida humana, que não pode ser usada para explicar todo o musicar humanao, não importa quão estranha, primitiva ou mesmo antipática possa parecer para nossas percepções, não vale o papel em que está escrita. Não é apenas uma questão de por que a São Mateus Paixão de J. S. Bach e a Nona Sinfonia de Beethoven são grandes obras - o que, sem dúvida, são, uma vez que aceitamos as premissas sobre as quais foram compostas. Não é apenas uma questão de por que as pessoas gostam de cantar e ouvir “Rudolph, a Rena do Nariz Vermelho” ou por que seus amigos bêbados gostam de se reunir ao redor do piano e cantar canções obscenas juntos em harmonia rústica.Ele também deve explicar por que é que participando de uma execução da Paixão de São Mateus ou a Nona Sinfonia ou "Rudolph a Rena de Nariz Vermelho" desperta em alguns uma resposta emocional poderosa e alegre enquanto em outros induz apenas tédio e irritação. Mas a teoria deve ir além e ser capaz de explicar por que os indonésios gostam de participar de apresentações de música gamelão, por que os Ewe de Gana gostam de tocar, cantar e dançar a música popular afro-cubana, bem como a dança adzido, e por quê muitos, mas não todos, afro-americanos gostam de cantar e ouvir músicas gospel. Também deve ser capaz de explicar por que tantos brancos preferem o blues afro-americano, alguns até se tornando profissionais bem-sucedidos e admirados, por que o rap se tornou uma maneira importante e influente de fazer barulho nos dois lados da barreira da cor americana, e como é que a cultura do reggae cresceu no Japão. Deve ser capaz de explicar, na verdade, não apenas por que os membros de um grupo social e cultural diferem em suas maneiras de musicar, de membros de outro grupo, mas como é que os membros de uma cultura podem chegar a compreender e a apreciar, e até desentender de forma criativa, o musicar dos outros. O musicar deve explicar também como algumas culturas musicais se tornam dominantes, às vezes em todo o mundo, enquanto outras permanecem confinadas ao grupo social em que se originaram. E, é claro, deve ser capaz de explicar por que é que as pessoas gostam de musicar, afinal.

Não há escassez de estudos, muitos deles brilhantes e esclarecedores, da função social do musicar, que mostram as maneiras pelas quais o musicking funciona como um ato social e até político. Também não nos faltam estudos sobre a deslumbrante quantidade de interações, fusões, crossovers e hibridações que ocorrem hoje entre músicos em todo o mundo. Neste livro não há como eu possivelmente lidar com todos esses fenômenos, mesmo que eu tivesse o conhecimento e a experiência para fazê-lo. Tampouco estou tentando dar conta do que o musicar se tornou em nosso tempo ou de como isso aconteceu; Terei pouco a dizer sobre gravação, transmissão ou o que ficou conhecido como indústria da música. Meu objetivo aqui é diferente e, ao mesmo tempo, mais modesto e mais ambicioso. É propor uma estrutura para entender todo o musicar como uma atividade humana, para entender não apenas como, mas por que participar de uma performance musical atua de maneira tão complexa em nossa existência como seres individuais, sociais e políticos. O que eu estou propondo é uma maneira de interpretar o que já sabemos sobre o musicar humano, uma teoria do musicar, se você preferir. Quem precisa de uma teoria do musicar? Certamente, tal coisa é muito acadêmica para ser de interesse ou uso para pessoas comuns? Todos, conscientes ou não, têm o que podemos chamar de teoria do “musicar”, ou seja, uma ideia do que é o musicar, do que ele não é, e do papel que desempenha em nossas vidas. Enquanto essa teoria permanecer inconsciente e impensada, ela não apenas controla as pessoas e suas atividades musicais, limitando e circunscrevendo suas capacidades próprias, mas também tornando-as vulneráveis à manipulação por aqueles que têm interesse em fazê-lo para fins de poder, status ou lucro. Um de meus objetivos neste livro tornar os leitores mais conscientes da natureza de suas "teorias" do musicar e, assim, estar em uma posição melhor para assumir o controle de suas próprias vidas musicais. Uma teoria do musicar, como o ato em si , não é apenas um caso para intelectuais e pessoas “cultas”, mas um componente importante de nossa própria compreensão e, também, de nossos relacionamentos com outras pessoas e outras criaturas com as quais compartilhamos o planeta. É uma questão política no sentido mais amplo.

Se todo mundo nasce musical, então a experiência musical de todos é válida. Sendo assim, uma teoria do musicar, se é para ter alguma base na vida real, deve resistir a testar as experiências musicais de todos os seres humanos, não importa quem ele ou ela sejam ou como a experiência foi adquirida. Por essa razão, escreverei em termos tão estreitamente ligados à experiência musical concreta quanto possível, e peço, por sua vez, que cada leitor teste tudo o que tenho a dizer pelas suas próprias experiências. Então, se o significado da música não reside apenas nas obras musicais, mas na totalidade de uma performance musical, onde começamos a procurar insights que unam "obra" e "evento" e nos permitam entendê-la? A resposta que proponho é essa. O ato de musicar se estabelece no lugar onde está acontecendo um conjunto de relações, e é nessas relações que reside o sentido do ato. Eles devem ser encontrados não apenas entre aqueles sons organizados que são convencionalmente considerados como sendo o material do significado musical, mas também entre as pessoas que estão participando, em qualquer capacidade, na performance; e eles modelam, ou servem de metáfora para, relacionamentos ideais como os participantes da performance imaginam que sejam: relações entre pessoa e pessoa, entre indivíduo e sociedade, entre a humanidade e o mundo natural e até mesmo o mundo sobrenatural. Estes são assuntos importantes, talvez os mais importantes na vida humana, e como aprendemos sobre eles através do musicar é sobre o que este livro trata. Como veremos, as relações de uma performance musical são extremamente complexas, complexas demais, em última análise, para serem expressas em palavras. Mas isso não significa que eles sejam muito complexos para nossas mentes.

O ato de musicar, em sua totalidade, nos fornece uma linguagem por meio da qual podemos chegar a compreender e articular essas relações e, através delas, entender as relações de nossas vidas.

Sendo assim, precisamos procurar ouvir à nossa volta durante uma apresentação, para descobrir quais relacionamentos estão sendo gerados no espaço de performance. Para mostrar que tipo de perguntas deveríamos fazer de uma apresentação, estarei examinando cuidadosamente um evento importante na cultura musical ocidental, a saber, um concerto sinfônico, que poderia acontecer em uma sala de concertos em qualquer lugar do mundo industrializado. Vou tentar construí-lo, isto é, decifrar os sinais que estão em toda parte sendo dados e recebidos, e aprender o significado não apenas das obras musicais que estão sendo tocadas lá, mas do total evento que é um concerto sinfônico. Eu tenho três razões para tomar este evento como um exemplo.

A primeira é que, provavelmente, seja uma experiência que a maioria dos leitores deste livro terá passado pelo menos uma vez, e você poderá, portanto, verificar minhas observações em relação às suas. A segunda é que um concerto sinfônico é um evento muito sagrado na cultura ocidental, sagrado no sentido de que sua natureza é assumida como dada e não questionável. Conheço poucos escritos que tentam descrevê-lo detalhadamente, quanto menos os que questionam sua natureza. Eu devo, portanto, e admito alegremente o fato, considerar uma tarefa prazerosa examiná-lo e perguntar a pergunta proibida: o que realmente está acontecendo aqui?

A primeira é que, provavelmente, seja uma experiência que a maioria dos leitores deste livro terá passado pelo menos uma vez, e você poderá, portanto, verificar minhas observações em relação às suas. A segunda é que um concerto sinfônico é um evento muito sagrado na cultura ocidental, sagrado no sentido de que sua natureza é assumida como dada e não questionável. Conheço poucos escritos que tentam descrevê-lo detalhadamente, quanto menos os que questionam sua natureza. Eu devo, portanto, e admito alegremente o fato, considerar uma tarefa prazerosa examiná-lo e perguntar a pergunta proibida: o que realmente está acontecendo aqui?

Tenho que pausar aqui, lembrando a resposta de alguns críticos às minhas tentativas anteriores de desconstruir um concerto sinfônico. Parece que preciso explicar que fazer isso não é anatematizar ou de alguma forma julgar o evento ou as obras que são executadas em seu curso. Tentar descobrir que a complexa textura de significados que uma performance musical - qualquer performance musical, em qualquer lugar, a qualquer hora - gera, não é ser redutor ou destrutivo. Pelo contrário; é enriquecer nossa experiência. E afinal de contas, no mínimo, as cerimônias da sala de concertos devem, para os olhos e ouvidos imparciais, parecer tão estranhas quanto os rituais da África e da América que os primeiros viajantes europeus encontraram tanta necessidade de representar. Como eu disse anteriormente, é uma música étnica como qualquer outra. Nem, ao perguntar sobre um concerto sinfônico, "O que realmente está acontecendo aqui?" Estou sugerindo, como alguns críticos parecem pensar, que o que está acontecendo é algo sinistro, algo "desumanizador" ou "autoritário" (duas palavras usadas recentemente por um crítico). Não faz parte do meu propósito caracterizar a sinfonia ou mesmo qualquer outra performance em termos tão redutivos. Eu simplesmente quero mostrar o tipo de perguntas que podemos fazer, e não posso deixar de me perguntar se aqueles que demonstram tal resistência a fazer perguntas sobre um concerto sinfônico podem não ser, eles mesmos, um pouco temerosos de descobrirem significados que prefeririam não conhecer.

Outro cuidado que aprendi com meus críticos é que eu não estou fazendo o salto logicamente injustificável de desconstruir um concerto sinfônico para caracterizar (e aparentemente, por implicação, condenar) a música clássica como um todo. Como esses críticos gentilmente me mostraram, há outros tipos de eventos dentro da cultura da música clássica: concertos de música de câmara e óperas, por exemplo, bem como recitais solo e noites de gravação; e embora eles claramente possuam muitas características e significados em comum com os concertos sinfônicos, eles também diferem deles, como pode ser visto pelo fato de que seus respectivos públicos se sobrepõem, mas não são idênticos. Para esses críticos, só posso repetir que minha intenção não é fazer uma caracterização geral da música clássica, mas simplesmente mostrar os tipos de perguntas que alguém pode fazer de um determinado tipo de performance musical.Tudo isso dito, tenho que confessar que há uma terceira razão, mais pessoal, para tomar o concerto sinfônico como exemplo. Ela surge da persistência de minha relação ambivalente com a tradição clássica ocidental, com as obras que supostamente a compõem, de um lado, e, de outro, com as instituições através e nas quais ela é disseminada, executada e escutada nos dias de hoje. Apesar do fato de ter crescido a meio mundo de distância de sua terra de coração, fui criado nessa tradição. Aprendi a tocar seu repertório de piano, escutei discos e fui sempre que as oportunidades se apresentavam (muito raramente até os meus vinte anos) para assistir a performances do repertório sinfônico e de câmara; a ópera não veio a mim, somente quando eu estava velho demais para sucumbir aos seus encantos. Quando toco meus CD's novos desses maravilhosos velhos cavalos de guerra, como o Concerto do Imperador ou o Segundo Concerto de Rachmaninov - ainda hoje, a cada quatro minutos, mais ou menos - sinto um frisson de quando eu costumava levantar e virar o vinil de doze polegadas, de 78 rpm. É minha herança e eu não posso escapar dela, e entendo bem o desejo contínuo por parte dos performers, assim como dos musicólogos, teóricos e historiadores, de explorar esses repertórios e aprender seus segredos. Eu mesmo continuo a gostar de tocar obras de piano dessa tradição que estão ao alcance de minha modesta técnica e aproveito todas as oportunidades para fazê-lo, tanto em público quanto em particular.

Mas, desde que comecei a assistir a concertos públicos de larga escala, nunca me senti à vontade naquele ambiente. Amar tocar e ouvir os trabalhos, mas sentir-se desconfortável durante os eventos em que são apresentados, produziu uma profunda ambivalência que não diminuiu ao longo dos anos. Agora, no meu septuagésimo primeiro ano, cheguei mais perto de determinar o que está errado. Não me sinto à vontade com as relações sociais das salas de concerto. Posso dizer que eles não correspondem ao meu ideal de relacionamento humano. Para mim, há uma dissonância entre os significados dos relacionamentos gerados pelas obras que estão sendo executadas e os criados pelos eventos de performance. Não tenho o desejo de impor esses sentimentos a ninguém que possa ler este livro e espero que, ao reconhecer isso logo em seu início, eu possa evitar até mesmo a aparência de querer fazê-lo. Eu suspeito fortemente, no entanto, que eu não estou sozinho em me sentir como sinto; se for assim, talvez minha exploração de meus sentimentos ambivalentes possa ser útil para outros além de mim, incluindo talvez, mutatis mutandis, aqueles que se sentem à vontade no ambiente da sala de concertos, mas não em certos outros ambientes musicais - um concerto de jazz ou rock, por exemplo. Em todo caso, não lamento a dissonância, que ao longo dos anos tem sido uma fonte rica de sentimentos e idéias, nem sinto qualquer ressentimento contra a cultura que, aparentemente, é a causa de minha própria auto-exclusão dela. É esse fascínio ambivalente com a cultura da sala de concertos que me leva a formular uma pergunta – uma subquestão, se preferir – daquilo que enquadrei algumas páginas atrás: o que significa participar de concertos de música de concerto ocidental em um salão de concertos nestes últimos anos do século XX? Vou dedicar uma parte substancial deste livro à exploração desta questão.

Deve haver um elo entre a natureza das obras sinfônicas e a natureza dos eventos nos quais elas são tocadas. Esse vínculo é flexível, como podemos ver pelo fato de que a maioria delas foi primeiramente tocada para diferentes públicos e sob condições diferentes daquelas sob as quais são tocadas e ouvidas hoje; mas deve, por outro lado, existir, já que apenas obras de um determinado repertório específico são exibidas em concertos de sinfonias modernas. Não se ouve "Rudolph, a Rena do Nariz Vermelho", ou "Black and Tan Fantasy" ou "Please Please Me", eles são ouvidos em outros lugares, sob outras condições. Isso me leva a uma pergunta difícil, que hesito em perguntar mas deve perguntar: Existe alguma coisa embutida na natureza das obras daquele repertório que faz com que performar e escutá-las em qualquer circunstância vá contra a maneira que eu acredito que as relações humanas deveriam ser? Elas trazem a voz da sereia? Em termos de manchete de jornal, Mozart estava errado? Muitas pessoas cujas opiniões eu respeito respondiriam a essas perguntas com um firme sim.

No entanto, sinto que a acusação ainda deverá ser provada. Os vários conselhos para a defesa; em escolas, faculdades de música e universidades, pode ser super enfático em defesa de seus clientes, e mais ansiosos em reivindicar privilégios para eles. Mas não estamos em um tribunal de justiça, e uma postura adversária não faz muito bem para nenhum dos lados. Além disso, desde que eles centrem seus argumentos nos objetos musicais e ignorem o ato musical em si, centralizando-se em 'música' em vez de 'musicar', os ciclos e os epiciclos continuarão girando normalmente, e a pergunta nunca poderá ser respondida. Talvez seja por isso que eles fazem isso. Em qualquer caso, essa é uma das razões pelas quais a pergunta deve ser feita de uma nova maneira.

Parece-me óbvio que realizar essas obras sob certas circunstâncias gera significados diferentes de executá-las sob outros. Por exemplo, quando eu, um pianista amador, usando o material fornecido por Josef Haydn sob o nome de Sonata para piano em Mi bemol, sem cobrar nada de entrada, toco piano para um par de centenas de meus concidadãos da pequena cidade catalã onde eu moro , pessoas de uma variedade de ocupações que poderiam ser chamadas classe trabalhadora e classe média, a maioria das quais eu conheço e que me conhecem, pelo menos de vista na rua, acho que estamos juntos, fazendo significados diferentes daqueles feitos quando um pianista virtuoso famoso apresenta esse mesmo material para um público pagante anônimo em uma grande sala de concertos.

Ao mesmo tempo, já que ambos estamos tocando a partir do mesmo material, fazendo mais ou menos os mesmos sons nos mesmos relacionamentos, também deve haver um resíduo de significados que são comuns a ambas performances. Talvez, se soubéssemos completamente onde residem as diferenças e as semelhanças, deveremos entender completamente a natureza da performance musical. Em qualquer caso, o primeiro passo é dado quando fazemos a pergunta: O que está realmente acontecendo aqui?

Mas não espere de mim qualquer resposta final ou definitiva a essa ou a quaisquer outras perguntas que eu possa levantar neste livro. Em primeiro lugar, não creio que haja respostas finais e definitivas para qualquer uma das questões realmente importantes da vida humana; existem apenas respostas úteis e inúteis - respostas que levem à direção do enriquecimento da experiência ou de seu empobrecimento. E, em segundo lugar, é uma das suposições sobre as quais escrevo que você, leitor, é perfeitamente capaz de apresentar suas próprias respostas, assim como é capaz de fazer seu próprio musicar.

Tudo o que espero fazer é ajudar a formular as perguntas, pois, se as perguntas não forem enquadradas corretamente, não há muita esperança de encontrar respostas certas ou úteis. Haverá momentos em que, para esclarecer uma questão, eu tenha de propor uma resposta - e tenho minhas próprias respostas, muitas delas fortemente intuídas, que não pretendo nem mesmo tentar manter em segredo. Mas como eu costumava dizer aos meus alunos, eu não me importo se você concorda com minhas respostas, desde que você veja que há perguntas a serem feitas.

A maior parte deste livro, então, será retomada com uma descrição, tão detalhada quanto possível, da cerimônia de sala de concerto e dos relacionamentos humanos e sonoros (e as relações entre esses relacionamentos) que estão sendo gerados ali. Eu gostaria fosse possível ocorrer ao mesmo tempo, em contraponto, um texto paralelo que explique porque eu acredito que é importante entender a natureza dessas relações. Mas (e é um dos temas deste livro), enquanto os gestos de musicar podem articular muitos tipos de relacionamento de uma só vez, as palavras, por outro lado, podem lidar com as coisas apenas uma de cada vez, e não há como fazer com que elas deem conta de múltiplos significados simultâneos que os gestos do musicar podem trazer.

Mas não espere de mim qualquer resposta final ou definitiva a essa ou a quaisquer outras perguntas que eu possa levantar neste livro. Em primeiro lugar, não creio que haja respostas finais e definitivas para qualquer uma das questões realmente importantes da vida humana; existem apenas respostas úteis e inúteis - respostas que levem à direção do enriquecimento da experiência ou de seu empobrecimento. E, em segundo lugar, é uma das suposições sobre as quais escrevo que você, leitor, é perfeitamente capaz de apresentar suas próprias respostas, assim como é capaz de fazer seu próprio musicar.

Tudo o que espero fazer é ajudar a formular as perguntas, pois, se as perguntas não forem enquadradas corretamente, não há muita esperança de encontrar respostas certas ou úteis. Haverá momentos em que, para esclarecer uma questão, eu tenha de propor uma resposta - e tenho minhas próprias respostas, muitas delas fortemente intuídas, que não pretendo nem mesmo tentar manter em segredo. Mas como eu costumava dizer aos meus alunos, eu não me importo se você concorda com minhas respostas, desde que você veja que há perguntas a serem feitas.

A maior parte deste livro, então, será retomada com uma descrição, tão detalhada quanto possível, da cerimônia de sala de concerto e dos relacionamentos humanos e sonoros (e as relações entre esses relacionamentos) que estão sendo gerados ali. Eu gostaria fosse possível ocorrer ao mesmo tempo, em contraponto, um texto paralelo que explique porque eu acredito que é importante entender a natureza dessas relações. Mas (e é um dos temas deste livro), enquanto os gestos de musicar podem articular muitos tipos de relacionamento de uma só vez, as palavras, por outro lado, podem lidar com as coisas apenas uma de cada vez, e não há como fazer com que elas deem conta de múltiplos significados simultâneos que os gestos do musicar podem trazer.

Portanto, serei obrigado a fazer pausas de vez em quando em minhas descrição e interpolar nela três interlúdios, o que, espero, fornecerá uma compreensão mais teórica da minha busca pelo significado de uma performance musical. Eles são apenas vagamente ligados à descrição que os precede, e os leitores que desejam continuar seguindo a descrição ininterruptamente podem 8deixá-los de lado e voltar a eles mais tarde.

Então, vamos começar olhando e ouvindo atentamente ao nosso redor, neste concerto sinfônico. Não importa muito onde está acontecendo, pois é uma cerimônia internacional; isso é parte de sua natureza. Pode se dar em Nova York, Londres, Tóquio, Wellington, Taipé, Minsk, Reykjavik ou Denton, Texas. Onde quer que a cultura científico-industrial ocidental tenha ido e onde quer que uma classe média tenha se tornado próspera por suas atividades. Lá encontraremos concertos sinfônicos e salas de concerto construídas para abrigá-los.

As chances são de que seja um edifício moderno, construído desde a Segunda Guerra Mundial. Os últimos cinquenta anos viram uma duplicação do número de orquestras sinfônicas profissionais no mundo, à medida que a tradição da música clássica ocidental se movia para regiões onde antes não era ouvida, uma explosão de construção de salas de concerto ocorreu para abrigar aquelas orquestras e suas performances.

Países e cidades que desejam sinalizar sua entrada no “mundo desenvolvido freqüentemente o fazem através da construção de um “ centro de artes performáticas”, do qual a peça central é uma grande sala de concertos, e o estabelecimento de uma orquestra sinfônica para tocar lá.

Além disso, muitas cidades nos países industrializados mais antigos decidiram que seu salão existente no século XIX ou início do século XX é muito pequeno, ou insuficientemente especializado, ou que projeta uma imagem que não está atualizada e que encomendou substituições. Portanto, hoje, as salas de concerto modernas superam em número as mais antigas.

Ao nos aproximarmos do edifício, nossa primeira impressão provavelmente será de seu tamanho. É um ponto de referência na paisagem urbana, e até mesmo sua aparência externa nos diz que ele foi construído sem nenhuma despesa poupada, provavelmente na vanguarda da tecnologia de design e construção de seus dias. É mais provável que esteja em um local de destaque, talvez em uma elevação, em um parque, ao lado de um rio ou porto, ou como o ponto focal de um complexo de edifícios cívicos. Provavelmente fica levemente afastado do centro comercial da cidade, possivelmente cercado por jardins e fontes, e à noite quase certamente será iluminado. Na escuridão invernal, resplandece em luzes por dentro e por fora, um farol de cultura no mundo filisteu do comércio que o rodeia, acolhendo os iniciados com dignidade e opulência discreta, mas sem tentar atrair os vulgares, com sinais de neon brilhantes e coloridos cartazes que se vê fora dos cinemas e outros locais de entretenimento popular.