

WIORA, Walter (1965). **The four ages of music**. From prehistoric man to electronic computer...a fresh view of the history of the world's music. Translated by M. D. Herter Norton. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1965.

A Quarta Era

A era da cultura global e da tecnologia

1 - O início de uma nova época

Embora as tendências determinantes do século XX, em geral, se considerem revolucionárias e expressamente se afastem do período de Beethoven e Wagner, elas são temas e contrapontos herdados de uma escrita polifônica a muitas vozes, indo mais longe, usando-os como são, variando-os ou desenvolvendo-os. Assim, o jovem movimento neo-romântico, o renascimento de Schütz e tendências relacionadas foram novas ondas nas correntes que começaram com o entusiasmo pelas canções folclóricas inspiradas em Herder e com o renascimento de Palestrina. A reação contra o romantismo, por outro lado, estava ligada às tendências históricas mais recentes em oposição às quais o romantismo havia surgido: iluminação progressiva, realismo, desilusão. A vida em concertos públicos, muitas vezes declarada morta, continuou se desenrolando e com ela o aperfeiçoamento da interpretação. A vida musical de hoje se assemelha muito mais à do século XIX do que à do século XVII ou XIII. As tendências mais radicais da "nova" música também seguiram as evoluções e crises no período anterior, que, como vimos, não foi apenas o final da Terceira Era, mas também o prelúdio da Quarta. Assim, Schoenberg foi além de certos elementos no “estilo de Tristão” e os libertou dos contrapesos diatônicos que em Wagner fornecem contraste e ajudam no jogo de equilíbrio. Não se pode negar, no entanto, que a música está de fato participando de uma mudança revolucionária, e essa virada nos tempos é profunda demais para ser entendida simplesmente como uma reação contra o século XIX. Isso está levando não apenas a um período adicional no Ocidente, comparável às mudanças por volta de 1600 e 1750, mas fora das fronteiras da Europa a uma nova Era. Essa mudança de época, emergindo como ocorreu na Revolução Francesa e com o início das técnicas voltadas à industrialização, avançando rapidamente com as duas guerras

mundiais, é "uma cesura de primeira ordem na história do mundo", como Alfred Weber, Karl Jaspers, Hans Freyer mostraram. Assim, afirmar que "uma nova época da história humana" começou não é uma ilusão que surge de uma perspectiva limitada no tempo.

Mas se a nova época está apenas começando, se o seu tecido está funcionando, e nós mesmos trabalhamos no "*whizzing loom of time*" de Goethe, já é possível julgá-la objetivamente? Podemos pronunciar opiniões duradouras e válidas em um tempo que ainda não está terminado e do qual permanecemos à distância? Apenas o evento dirá, mas há certos pontos sobre os quais podemos ter clareza. A maior quantidade de fatos a serem experienciados e a vivacidade imediata da própria experiência são vantagens para o conhecimento atual que falta na observação de séculos anteriores, e os especialmente distantes. Além disso, a ciência deve a si mesma e a seu entorno não deixar o campo para ideologias partidárias na política e na arte. Hans Freyer – em seu *Theorie des gegenwärtigen Zeitalters (Theory of the Present Time, 1955)* e o volume de *Propyläen weltgeschichte* intitulado *Die Welt von Heute (The World of Today, 1961)* - caracterizou a natureza da ideologia e a necessidade de análise científica do próprio tempo. "Camadas enevoadas de valores tradicionais e nomenclaturas costumeiras, de opiniões clichê e até de interpretações enganosas estão sobre a realidade atual. No fundo, ninguém a vê como é, mas todos a veem como 'alguém'." Para quem sabe muito bem como a humanidade passa das trevas para a luz, o presente não é um tema para pesquisa objetiva, mas uma etapa passageira no caminho para um futuro melhor. "Se a isto se acrescenta o pensamento de que agora a história está sujeita a atravessar as maiores profundezas da desumanização e da alienação de tudo o que é, antes que possa se apressar dialeticamente em direção à sua salvação, a época atual atinge um valor, certamente, mas um valor perverso, após a fórmula de 'quanto pior, melhor'."

A história do novo movimento na música não vai mais "tolerar qualquer justaposição significativa de opostos", diz T. W. Adorno. Os representantes da música serial e serial-eletrônica veem essa música não como uma tendência entre outras, mas como a única tendência correspondente ao estágio atual de composição e ao estado da sociedade em processo ou esperado; após o "fim da música nova de ontem", será a única música que conta. Esse estreitamento, no entanto, não se encaixa na extraordinária multiplicidade de gostos musicais, que Erich Doflein chamou de marca de destaque do presente. Uma olhada nos programas de rádio mostra que os tipos mais heterogêneos de

músicas antigas e mais antigas ainda, estrangeiras e ainda mais estrangeiras, novas e mais recentes estão vivendo lado a lado. Estilos e pontos de vista diferentes se hostilizam no mundo livre, disputando o Oriente e o Ocidente, e até os desenvolvimentos na Ásia e na África pertencem ao presente e ao futuro da música.

No entanto, um pluralismo que apresenta multiplicidade meramente como tal ainda não oferece uma imagem da época. Descrever a quantidade de ismos, explicando-a como devido a intenções artísticas específicas e em rápida mudança, ainda não representa a corrente da história. A suposição comum de que há desenvolvimento e progresso na técnica, de fato, mas não na arte, dificulta nossa compreensão das coerências essenciais em nosso próprio tempo. "Neste momento, a história realmente está em processo em grande parte como progresso", diz Freyer, progresso no "sentido sem valor em que uma reação em cadeia é puro progresso". Se a ciência moderna aponta traços ou tendências de desenvolvimento na teia da história, não está simplesmente seguindo o evolucionismo de Rowbothan ou Robert Lach, e está igualmente distante da fé confiante no progresso que Richard Strauss, por exemplo, celebrou quando ele louvou o "pensamento glorioso de trabalhar energicamente no constante desenvolvimento de nossa arte ... conceber e produzir algo cada vez mais alto e mais perfeito". A análise de nosso tempo não pode deixar de prestar atenção ao fato de que na música também estão em andamento cursos de desenvolvimento de longo alcance. Eles correm lado a lado e juntos, enfrentam resistências, provocam ajustes e contra movimentos. Na criatividade artística, não se gasta exclusivamente, é verdade, ao contribuir para as tendências do desenvolvimento, ser reconhecido por contemporâneos, críticos e historiadores por fazê-lo, mas é condicionado por processos como tecnicismo e industrialização progressivos e reage em resposta a elas, seja de maneira improdutiva ou criativa.

A europeização do globo, que começou há quase cinco séculos com a descoberta e o assentamento da América, levou a sociedade a formar não mais um grupo coexistente de culturas separadas, mas uma concatenação ricamente intensa do comércio mundial, da política mundial e da civilização mundial. O impulso dinâmico da cultura ocidental, no entanto, e a civilização industrial global que dela surgiu estão trabalhando simultaneamente em outras dimensões; o mundo que conhecemos e em que função funcionamos está se expandindo não apenas no espaço, mas também nas direções social, temporal e organizacional.

Essas expansões já haviam começado em parte no século 19, em parte antes, e hoje continuam no futuro. Seu objetivo é universal: abranger a inclusão de toda a humanidade, todos os povos, todos os legados históricos, a soma total de possibilidades. As correntes que estão trabalhando juntas nesse colossal empreendimento coletivo têm objetivos mais limitados; seus slogans correm: propagação do cristianismo! Assistência Internacional ao Entendimento e Desenvolvimento! Arte para as pessoas! Registro das canções folclóricas! Cultive música antiga! De volta a Bach, a Schütz, ao canto gregoriano! Crie o Novo e novamente o Novo! Por um "truque da razão", para citar Hegel, cada uma dessas tendências serve não apenas a seus próprios propósitos, mas ao mesmo tempo, quer queira ou não, ao desenvolvimento universal.

Por todas essas correntes, o rio da história é naturalmente dividido em forma de delta. Além disso, cada expansão deve se afirmar contra a oposição, provocando, por sua vez, contra movimentos. Prosseguir com cada um deles não é possível na análise a seguir, a partir do emaranhado de córregos, podemos escolher apenas os principais cursos de água.

2 - A disseminação da música ocidental pelo mundo e a construção de uma cultura musical universal

Encaminhada no sul e oeste da Europa, a música da civilização ocidental se espalhou gradualmente por toda a terra: primeiro por toda a Europa até suas fronteiras, novamente com a colonização pelas Américas e por partes dos continentes remanescentes que foram estabelecidas pelos europeus; populações nativas desses continentes, povos até então primitivos e povos das culturas média e alta do Próximo ao Extremo Oriente. No curso dessa difusão, processos familiares a nós da história musical da Europa Oriental ocorreram em outras partes da terra. A música dos compositores ocidentais foi introduzida; adaptou-se ao novo ambiente; compositores indígenas começaram a seguir modelos ocidentais e, finalmente, surgiram tendências nacionais que combinavam características adotadas com características nativas.

Parte do significado universal das "escolas nacionais" da Europa Oriental reside no fato de terem criado modelos para as nações da Ásia e da África que se

esforçam para uma expressão nacional própria. De qualquer forma, essa constelação histórica particularmente favorável não será repetida e, onde o modelo é apenas uma receita, não há ações criativas. No "Novo Mundo", uma missa cantada foi celebrada em 1494 e no século 16 a música sacra estava sendo composta. Os colonos trouxeram com eles canções folclóricas e em regiões remotas, como as Montanhas Apalaches dos Estados Unidos, muita coisa que estava morrendo na Europa, foi preservada. As igrejas e as cidades assumiram os estilos em mudança da Europa e, de certa forma, desenvolveram tipos próprios, como, por exemplo, na música sacra latino-americana do século 18 ou no movimento da escola de canto norte-americana. Como consequência da separação política da Europa, surgiram canções que expressavam sentimentos nacionais, a serem seguidas posteriormente pelas "escolas nacionais" de composição na América Latina, bem como o início de estilos característicos na América do Norte.

Há algumas décadas, um aumento acentuado e rápido vem ocorrendo. O Novo Mundo saiu da fase preparatória da vida musical colonial para um nível igual ao da Europa atual, e outros países também, como África do Sul, Austrália, Nova Zelândia, estão produzindo concertos, rádio, educação etc. uma cultura musical completa nas linhas modernas. Nos Estados Unidos, esse desenvolvimento foi impulsionado pela ascensão do país à potência política e econômica do mundo. Um número surpreendentemente grande de orquestras e outras instituições culturais surgiram por lá, algumas das quais pertencem às melhores do mundo, e em várias áreas da vida musical o país se tornou um líder. A partir de sua própria evolução interna e a fusão das características europeias, indianas e negras, vários estilos foram formados na América do Norte e no Sul. Certos tipos alcançaram a divulgação mundial: danças sul-americanas, jazz nascido em Nova Orleans e, em áreas mais industriais, o "musical" e o cinema de Hollywood. Muitos compositores nativos trouxeram novos impulsos e deram expressão na composição musical também ao desdobramento de seus países - nos Estados Unidos homens como Charles Ives, um gênio original e precursor solitário da "nova música", e como Roy Harris, William Schuman, Aaron Copland, como George Gershwin, para citar apenas alguns, e no Brasil, por exemplo, Heitor Villa-Lobos.

É costume contrastar "Música Ocidental" - a música da Europa e das Américas - com a das culturas primitiva e oriental. Essa divisão do mundo, no entanto, corresponde apenas em parte à nova realidade. Pois essas outras culturas também foram e estão sendo inundadas pela música ocidental; eles estão largamente abandonando seus

estilos e formas anteriores e passando por mudanças fundamentais. Uma cultura musical universal está se espalhando e, em muitos aspectos, não é mais limitada geograficamente. Portanto, esse contraste é válido apenas por um período que já está passando. Na nova Era, está sendo encoberto por relacionamentos que atingem o mundo inteiro.

Muitas forças estão trabalhando para introduzir a música ocidental em culturas estrangeiras: missões, escolas, comércio, rádio, cinema (e às vezes televisão), *America Houses*, fundações privadas, ajudam no desenvolvimento. O registro mostra como, a partir do século XVI, os missionários usaram a música e, principalmente, o canto, na conversão de nativos. Hoje, a Sovietização está participando desse processo: está levando a música e a educação musical ocidentais para todas as regiões de seu amplo império e busca sua adoção por meio de propaganda política. Assim, encontramos o autor comunista Grigori Schneerson afirmando que "a antiga arte chinesa da ópera, intimamente ligada à ideologia do confucionismo e do feudalismo, havia se separado da vida. Mantinha a guarda dos interesses das classes dominantes... As grandes conquistas e tradições da cultura clássica europeia ajudaram os músicos progressistas da China em sua luta contra hábitos musicais reacionários, que tentavam isolar a música chinesa da cultura mundial e pressioná-la no quadro da arte canônica da Antiguidade".

Através dessa expansão, a arte nativa dos povos primitivos e orientais está sendo levada de volta; até agora já desapareceu ou vem desaparecendo do centro da vida musical. Ela foi ou está sendo suprimida como um elemento nos ritos religiosos e nas tradições feudais, e ela está sendo deixada de lado pela "guerra contra o analfabetismo" e pela escolaridade obrigatória universal; sufocada também pelo folclore ocidental e pela música popular e inundada pelo som do rádio. A industrialização progressiva de todas as partes da Terra continuará esse processo. Séculos atrás, a música das antigas culturas americanas antigas havia desaparecido, exceto por alguns trechos da tradição folclórica ou por alguns instrumentos em museus. Em outros lugares, em regiões remotas ou por tolerância, antigas tradições foram preservadas. A compreensão de seu valor e o desejo de preservá-los aumentou nos últimos tempos, mas fatores destrutivos também aumentaram. Entre os povos primitivos e nos estratos mais baixos da sociedade oriental, a música estava amplamente entrelaçada nas formas de vida; com o declínio destes, está perdendo seu significado e razão anteriores. Em um período de transição, os

negros africanos que trabalham em uma fábrica ou mina são capazes de participar da dança e da música familiares em suas folgas, como fazem em casa; mas esses costumes estão condenados na medida em que não podem ser encaixados na Era da indústria e no museu - ou seja, eles têm existência garantida no cultivo deliberado do folclore, da indústria do turismo etc. ou sofrem alterações mais acentuadas do que nunca.

Para muitos povos, essa derrubada violenta significa um salto abrupto das formas de vida na Primeira Era para as da Quarta. Sua própria herança e seus modos ainda não são totalmente descartados, mas permanecem como elementos em várias misturas, se às vezes apenas como cor vocal ou uma execução característica do ritmo na reprodução de melodias ocidentais.

A música ocidental poderia ser facilmente assimilada pelos povos primitivos e pelas classes mais baixas do Oriente, porque suas formas populares, perfeitamente claras e simples, eram inteligíveis para todos. Uma dessas formas é o fraseado simples de oito compassos com uma alternância constante entre Tónica e Dominante; em todos os lugares encontrou estruturas mais ou menos relacionadas e prontamente se sentiu em casa. A "segunda primitividade" desses tipos melódicos ritmicamente simples encontra a primitividade original no meio do caminho: a própria simplicidade de uma marcha ou um animado *Alpine Schnadahüpfel*, do tipo *Ländler*, os tornam fortes e bem-sucedidos.

(Hoje, melodias deste tipo, com acompanhamentos correspondentemente simples, podem ser encontradas em todo o mundo (ver música ex. 43)). Ouve-se em discos etnográficos confiáveis de índios americanos, mesmo de regiões distantes do país amazônico, entre os crioulos da Bahia, os nativos dos mares do sul, na China, na Coreia, em Bornéu e assim por diante. A partir das gravações e da notação musical, muitas vezes é quase impossível dizer que essas músicas e peças instrumentais não estão sendo tocadas pelos europeus. As músicas dos negros sul-americanos ao violão dificilmente se distinguem da execução de peças espanholas recentes.

Mais frequentemente, porém, o caráter indígena vem ao pensamento, com alterações. A pesquisa sobre as mudanças produzidas no canto oferece um amplo campo de estudo que deve abranger não apenas certas músicas, mas também configurações melódicas típicas. Em uma gravação, por exemplo, os índios mexicanos colocam a música em estilo europeu, mas nos ritmos da bateria algo especial brilha. Uma peça soa como uma fórmula clássica de cadência vienense, mas no uso local é repetida várias

vezes como uma linha em uma música primitiva. Outro disco canta uma comunidade da vila de Bornéu em uma noite de festival; é majoritariamente com terças e sextas paralelas, mas os alicerces pentatônicos permaneceram.

Nesse processo, as voltas que parecem obsoletas para nós podem parecer brilhantes e novas para aqueles a quem são novos e representam o mundo moderno. Isso vale para ritmos de marcha e peças de coral sendo difundidos pela sovietação. Nos registros de repúblicas soviéticas, como Azerbaijão, Armênia ou Tadjiquistão, ouvimos coros de forte caráter de marcha política, outros com acordes românticos tardios e efeitos operísticos, outros que alternam elementos russos e árabes ou misturam elementos originais com uma vitalidade forçada. A música ocidental em todos os lugares também entrou nas altas culturas do Oriente, e concertos e programas de transmissão de rádio foram organizados segundo o modelo ocidental. De Ancara a Tóquio, onde um Instituto Estadual para o Estudo da Música Europeia foi fundado em 1879, professores de música europeus são ativos e orquestras, coros, solistas realizam obras de Mozart, Beethoven e Tchaikovsky. No Japão, as orquestras de rádio tocam valsas de Johann Strauss com sextas e pausas após acordes otimistas, e um barítono cantou *Winterreise* de Schubert, em cinco noites consecutivas, em uma sala lotada. Na Índia, o harmônio é amplamente utilizado, e na Indonésia, com a chegada dos portugueses nos séculos XVI e XVII, as tradições indígenas começaram a ceder diante da música de entretenimento leve "de charme superficial".

O folclorismo, o exotismo e o impressionismo da Europa prepararam misturas de estilos que agora estão sendo levadas adiante pelos compositores orientais. Dos países árabes ao Extremo Oriente, músicos nativos trabalham combinando substância e cor próprias com formas e ideias derivadas do Ocidente. Os registros fonográficos mostram as combinações mais variadas: composições israelenses com material melódico do Iêmen, orquestras javanesas de gamelão coloridas com harmonia ocidental, toque indiano de vina com figuras às vezes remanescentes das características da época de Bach, música chinesa com violinos e pedaços de polifonia ocidental, uma ópera japonesa com textura e timbres europeus.

O encontro da Europa com a África e com o negro americano no início da nova era tem sido rico em consequências: jazz, música cristã da África, Negro spiritual, danças sul-americanas estão tão longe entre os frutos de tais influências de interação. O

que nos fascina na maneira como os negros cantam e tocam não são apenas suas características raciais, mas também aqueles traços arcaicos e universalmente humanos que têm efeito penetrante através de sua alegria em tocar e seu poder de expressão. Esses traços surgem, infantis e calorosamente vitais, no automatismo dos movimentos rítmicos, na intensidade do jogo do gesto. Prazer em equilíbrio físico, alívio em pura liberação mecânica, brincando com os brinquedos e o grotesco, há muito tempo no uso de máscaras - todos esses elementos da natureza essencial do homem são aqui apreciados. Quem quer que procure as fontes principais da música e da dança as encontrará mais fortes aqui do que nas canções folclóricas estudadas e composições musicais artificiais.

Novos estilos de música cristã surgiram da assimilação por esses povos, originalmente por motivos religiosos, do Evangelho; eles diferem em vitalidade da música sacra convencional, que utiliza o folclore local, mas é amplamente composta por modelos acadêmicos e tocada a partir de partituras com uma correção sem vida por jovens negros. Aqui e ali, de maneira elementar, trechos da melodia gregoriana misturam-se com o canto ritual nativo ou, no agora famoso *Negro Spiritual* americano, músicas negras com coral protestante. Essa música negra cristã nasceu sob estrelas favoráveis. A mensagem cristã aqui, há mil anos e mais na Europa germânica e eslava, alcançou comunidades que se dedicam a valores religiosos decorrentes de tradições antigas e fortes, em contraste com as massas da humanidade que já perderam esses valores através da industrialização de Soviética.

Esse intercâmbio de influências foi analisado em textos sobre jazz, por exemplo, por Alfons M. Dauer. O jazz provavelmente não teria atingido seu poder mundial se consistisse apenas de uma mistura de harmonia europeia com ritmos e maneira de tocar dos negros. Mais importante, de fato, é a maneira como combina elementos da Primeira e da Idade Média. Remodelando estruturas europeias em tons de blues, entonação quente, ritmos de swing e usando instrumentos europeus com efeitos bastante diferentes, de uma maneira falante, gesticuladora e às vezes grotesca, ela colocou em jogo não apenas algo específico para o negro, mas também um arcaísmo universal. Primitivo e refinado ao mesmo tempo, fundindo o espírito do homem pré-histórico com o da civilização atual, o jazz se espalhou irresistivelmente por todo o mundo. Em todos os lugares há grupos ativos no estudo do jazz (por exemplo, encontros de dança foram anunciados como: "jazz como um caminho para o céu"). Cursos de jazz

são ministrados em muitas escolas de música. Em um artigo sobre "A Teologia do Jazz", o jazz é descrito como "um fundamento espiritual" envolvendo "todo o homem, toda a sua emoção - uma composição" e por meio do qual o ritmo é santificado. No *Sovietskaya Kultura*, argumentou-se recentemente que o jazz estava enraizado na arte folclórica do negro e poderia ser de bom uso na educação dos jovens.

A difusão do jazz faz parte dos contra movimentos da expansão da música puramente europeia. Nele se vê a mudança de situação no início da Quarta Era. O que a Europa produziu até agora em nosso século nas danças sociais é muito fraco para preencher o vácuo no qual a dança e a música do outro lado do Atlântico estão fluindo; Os jovens europeus cantam e dançam qualquer que seja o jazz, e a indústria musical popular americana que o explora oferece como modelo. Outros contra movimentos contra essa expansão europeia devem ser observados e esperados: a criação de outros centros de produção fora da Europa, correspondentes à mudança na distribuição do poder mundial; competição até o ponto de superioridade por músicos não ocidentais no desempenho da música ocidental; a contra influência na soviética progressista ocidental da vida musical; emancipação nacional na Ásia e África; críticas ao nivelamento e 'monotonização' do mundo. No entanto, em todos esses aspectos, o caráter fundamental dessa evolução parece apenas ser modificado. A nova Europa está apesar de tudo muito mais viva do que os profetas da destruição previram, e a propagação da música principalmente das raízes ocidentais continua em todo o mundo. Seus centros e seus domínios estão crescendo em toda a sociedade abastada e, com o aumento da ajuda ao desenvolvimento, além desses limites.

O progresso na circulação internacional está ampliando o leque de músicos, que agora viajam por terra, por mar e por via aérea, possibilitando uma rápida sucessão de festivais mundiais de música, congressos mundiais, festivais mundiais da juventude, com participantes de todas as partes do globo. Tóquio está mais perto de Colônia do que Praga estava em Viena na época de Mozart. E o rádio "traz o mundo para sua casa", também para os habitantes de milhares de ilhas espalhadas e países longínquos.

Em todos os ramos da atividade musical, associações internacionais foram formadas para educação musical, musicologia, música nova, música folclórica e, para vincular todas elas, o Conselho Internacional de Música. Através da difusão de composições por meio de músicas e gravações impressas, em shows e no rádio, uma

literatura mundial própria. Em todos os lugares, as mesmas obras clássicas formam a base do repertório. Além disso, os tempos atuais favorecem a uniformidade mundial nos mais variados aspectos: normalização e padronização de afinação, técnica e terminologia; a predominância das mesmas músicas e instrumentos populares em todas as partes do mundo; e, além disso, em toda parte, a unidade de estilo nas composições dodecafônicas e seriais que não dão pistas dos sincretismos de seus países: jazz em estilo árabe, por exemplo, ou misticismo católico francês com ingredientes hindus. Também estão sendo feitos esforços para refletir as mais variadas esferas culturais lado a lado em um único trabalho, como Alessandro Poglietti fez trezentos anos atrás, quando ele combinou um conjunto de variações "xales da Baviera", "violinos húngaros" e outros símbolos dos países que compõem o império austríaco. Assim, Dave Brubeck, em seu *Jazz Impressions of Eurasia*, transformou elementos de estilo da Inglaterra, Berlim, Polônia, Turquia, Índia e Paquistão em uma suíte (*Nomad, The Golden Horn, Calcutta Blues*, etc.), um trabalho indicativo do estado global da cultura musical.

3 - Popularização e Despopularização

Junto com essa expansão global, chegou um segundo ponto: a disseminação da música por todos os povos, a democratização da vida musical desde os tempos da Revolução Francesa. Como resultado desse processo, hoje em dia, muito mais do que em qualquer momento anterior, a música popular de entretenimento e as obras de arte musical são oferecidas a todas as classes da sociedade por músicos profissionais. Um objetivo pelo qual os filantropos e amigos do povo se esforçaram parece ter sido atingido: toda a gama de músicas agora é acessível a toda a população; todos podem ouvir, pelo menos no rádio, praticamente tudo o que desejam; a arte está disponível para todos.

O desenvolvimento de uma cultura musical "burguesa" consistiu não apenas na substituição de uma classe da sociedade por outra, mas também na mudança de uma vida social estratificada socialmente para uma vida musical comum e democrática. Embora a música como arte tivesse sido amplamente limitada anteriormente, destinada a circuitos fechados nas classes dominantes, ela agora se tornou propriedade comum, pública. Por algum tempo, de fato, o concerto público ainda estava tingido de características burguesas, mas não se dirigia apenas a um público burguês, mas a um

público composto por membros de diferentes níveis da sociedade. Considerando que antigamente as composições musicais eram executadas, quando não nas igrejas, na maior parte em particular - na corte, nos círculos aristocráticos ou nobres -, elas agora podiam ser ouvidas por qualquer pessoa pelo preço da entrada, e isso, especialmente nos mais recentes concertos, o número de pessoas e jovens costumava ser pequeno. Esse processo foi além no nível relativamente mais baixo - ou classe média - de hoje. A grande maioria da população pode desfrutar de apresentações públicas de música, bem como de todos os "confortos pós-burgueses da civilização" produzidos em massa e, devido à automação e à redução da jornada de trabalho, tem ficando com tempo livre para gastar dessa maneira.

Além disso, a difusão da boa música entre as pessoas e a iniciação das pessoas em boa música são incentivadas por meio de instituições sociais e nacionais. Ideias humanísticas como as de Beethoven, expressadas ao dirigir suas grandes obras "à Humanidade", são aqui chamadas para testemunhar. Os motivos e organizações da educação musical em massa variam de acordo com as atitudes políticas, mas essa difusão da arte entre o povo de uma nação não é de forma alguma promovida apenas pelos estados socialistas; ao contrário, é uma tendência geral da época. Em outros países também, teatros, orquestras e escolas de música são apoiadas por subsídios estatais; as casas de ópera da Alemanha, por exemplo, que superam as do resto do mundo juntas. Nomes como "*State Opera*", "Escola Nacional de Música", passaram a ser um dado adquirido; também têm cursos introdutórios de apreciação musical para jovens e adultos e solicitações de bolsas de estudo e subsídios para estudos de música. No entanto, esse tipo de coisa ainda é relativamente novo; é uma das características particulares que distinguem nosso tempo de todos os tempos passados.

Mais do que através de tais fatores sociais, a difusão geral da música está sendo promovida através de desenvolvimentos tecnológicos. O rádio carrega as maiores obras-primas "em todas as casas"; música antes limitada a círculos judiciais, ópera, orquestra e música de câmara destinam-se à audiência de milhões. O relatório estatístico anual das Nações Unidas afirma que em 1959, a população do mundo havia aumentado para quase três bilhões e desses 395 milhões eram ouvintes de rádio. Adicione a isso o registro fonográfico. Na Alemanha, um terço das famílias possui um toca-discos. Nos Estados Unidos, US \$ 485.000.000 em discos de longa duração foram vendidos em 1963; dos quais 13,8% eram de música clássica. A demanda aumentou não apenas por

entretenimento, mas também por educação, cultura e apreciação da arte. Novas categorias de ouvintes e amantes da música surgiram: além das massas que se deixam inundar constantemente, há um ouvinte anônimo e solitário de ofertas de rádio seletivas e coleções apaixonadas de bons discos. A tendência igualitária de que o serviço militar obrigatório, a escolaridade obrigatória e inovações similares na vida do corpo político já estavam amadurecendo no prelúdio do século XIX para a nova Era, trouxe categorias de um novo tipo na música popular:

1) Surgiram novos tipos de música popular que são diferentes da música folclórica à moda antiga, e todo mundo canta ou é obrigado a cantá-la. Hinos nacionais e outras canções que simbolizam uma nação inteira ou seu partido político dominante perderam, de fato, no Ocidente, grande parte da importância que lhes é atribuída quando floresceram pela primeira vez, mas entre as massas organizadas, particularmente as do bloco soviético, elas vão sendo sistematicamente usadas. A canção de sucesso de massas desorganizadas, que uma vez floresceu no final da Antiguidade, ganhou vida e novos recursos através da difusão, a princípio em edições impressas baratas e depois por rádio, cinema e juke-box. Precedida pelos novos tipos de música cantada por cantores folclóricos profissionais nas cidades do século XVI e impressa em folhas soltas baratas, a música popular moderna evoluiu através de músicas de carnaval e opereta para o hit atual, que só se tornou possível nos métodos de produção em massa de uma sociedade industrializada.

2) Também no horizonte da história universal, pertencer à Quarta Era também é o desenvolvimento das sociedades musicais. Eles diferem dos tipos anteriores, tanto em quantidade quanto em organização. Cada vez mais surpreendente no dia dos fãs de futebol e televisão é o grande número de membros ativos das sociedades corais - Na Alemanha, em 1961, cerca de 1.090.000. Acrescente a isso milhares de bandas de metais, orquestras de bandolim, etc. - novamente para citar a Alemanha Ocidental sozinha, com cerca de 360.000 membros. Muitos dos instrumentos utilizados nessa música popular foram inventados apenas em nosso século anterior: a gaita de boca em 1821, por exemplo, o acordeão em 1829. O cultivo dessa música é particularmente avançado nos estados socialistas da Europa Oriental, China e assim por diante, com seu interesse político especial no assunto. Nesses países, bem como na América e na Europa Ocidental, há um número crescente de orquestras sinfônicas constituídas parcial ou totalmente por músicos amadores, que se elevam acima da média

dessa atividade popular leiga. Alguém poderia ter uma falsa impressão da vida musical real do presente se não enfatizasse esse desenvolvimento tão característico dele e que, apesar dos contratempos, está avançando em consequência do aumento do tempo de lazer.

3) O maior lugar da nova era, no entanto, é ocupado pela música para ouvintes de massa, músicas que se elevam ou tentam se elevar a partir do tipo de entretenimento mais banal, produzem níveis mais altos de gosto popular. No decorrer desse desenvolvimento, o que poderia ser chamado de edição popular surgiu para todos os gêneros musicais, todos os tipos de apresentações musicais: concertos populares, teatro popular, ópera popular, ópera popular, opereta, oratório popular e assim por diante. O filme, o rádio, a televisão (que ainda não estava disponível em todos os lugares) foram predados desde o primeiro, após apelo a um grande público. Também o sistema estelar, ópera popular no estilo de Puccini, e outras formas frequentemente julgadas por padrões equivocados, deve ser entendido como resultante da estrutura social dos tempos modernos.

Também dessa estrutura surgem as tentativas de continuar compondo obras que habitam vários níveis ao mesmo tempo, apelando tanto ao público leigo quanto a conhecedores. Richard Strauss teve sucesso espontâneo nisso, principalmente em *Rosenkavalier*, e depois dele Ravel, Honegger, Britten, Copland e outros se comprometeram com mais ou menos sucesso. Para compositores nos estados socialistas, a popularidade estrita se tornou uma norma política; por esse meio, devem representar o progresso social, pois no Ocidente a vanguarda representa um progresso puramente artificial. "O novo e jovem movimento de compositores chineses progressistas, inflamado pelas grandes ideias do marxismo-leninismo" - para citar Schneerson novamente - "está se esforçando para servir o povo, falar em um idioma que eles entendem e treinar neles sentimentos de patriotismo e orgulho nacional".

Todo esse processo de popularização se aproxima das genuínas tradições populares do passado. Na medida em que a música popular de hoje se espalha, essas tradições desaparecem e vice-versa. De fato, elas não estavam apenas morrendo desde a revolução industrial, das ferrovias e do rádio, mas começaram a perder força e variedade vários séculos antes, à medida que a melodia da canção folclórica se estabilizava em tonalidades maiores, até ritmos e versos regulares, a música folclórica

espiritual dava lugar nos países protestantes, ao canto das igrejas congregacionais e a colorida multiplicidade de costumes aliados à vida cotidiana e o giro das estações se tornam vazios e sem sentido. Seu declínio vem ocorrendo, mais cedo ou mais tarde e em ritmo variável, em todos os países do mundo.

A popularização desempenha um papel, em parte positiva, em parte negativa, no cultivo da música folclórica do tipo antigo, nos esforços que estão sendo feitos para trazê-la para uma segunda vida. É da natureza do caso que aqui diferentes tendências se manifestam: algumas pessoas buscam a difusão mais ampla de canções folclóricas e, sempre que possível, transformam as populações de massa atuais em um "povo cantador" novamente, e outras se esforçam para manter a música folclórica genuína pura, autêntica, em um nível superior, para círculos limitados, embora gradualmente ampliados, como as escolas. O primeiro tipo, na medida em que não prefere deixar o rádio ligado, canta *Silent Night*, *Holy Night*, o último cultiva canções de Natal medievais. Mesmo os inúmeros compositores que usam músicas folclóricas em grandes obras alcançam apenas uma popularidade limitada se as músicas não forem realmente familiares para seus ouvintes. Outra coisa é oferecer canções camponesas públicas de países remotos reescritas como peças apropriadamente compostas, como Bartók fez, ou músicas antigas de livros de canções, como Hindemith, ou músicas amplamente familiares aos contemporâneos, como Ludwig Senfl cerca de cem anos atrás.

Juntamente com o avanço da popularização, finalmente, está acontecendo um movimento radicalmente contrário a ela que corresponde a algo semelhante em outras artes. Em todo lugar, o desenvolvimento se dividiu em formas extremas de popularidade, por um lado, de esoterismo, por outro. A música de vanguarda, através de seus princípios atonais, ateísticos e anedonistas, ultrapassou o alcance do público leigo, e não apenas dos leigos conservadores, mas também da maioria dos amadores. Sua fundação é radicalmente diferente daquela de qualquer música secular em qualquer cultura desde os tempos pré-históricos. Ele se afasta de todo apelo popular por sua crescente artificialidade e pela expressiva oposição à produção em massa, ao estereótipo desgastado e às coisas baratas. A música para o grande público, pelo contrário, bastante deserta por compositores de espírito mais ousado, recai sobre os poderes mais conservadores e comerciais. Um processo traz o outro, polarização e despolarização se promovem. E paradoxalmente, este último só é possível com o apoio financeiro do

grande público - nos Estados Unidos indiretamente, através das isenções fiscais concedidas a fundações e universidades que patrocinam música de vanguarda, na Europa de maneira um pouco mais direta de várias maneiras, incluindo subvenção governamental do rádio.

Em todos os seus elementos e todas as formas, a nova música se afastou ainda mais da aprovação de muitos, em uma direção contrária à popularização que trouxe todos os tipos de composição ao alcance de todos. Em tonalidade, ritmo, forma e conteúdo, a vanguarda mais radical se tornou cada vez mais artificial, apelando cada vez menos para o entendimento de um público mais amplo. A maneira pela qual esses elementos que agradam a um grande público desaparecem de um estilo pessoal é mostrada, por exemplo, em comparação com um trabalho inicial e tardio de Stravinsky, *Firebird* e *Agon*. São indicativos dessa despopularização, além das óperas modernas, as peças que Schoenberg intitula "Valsa" ou "Marcha", ou o cenário de Anton Webern de textos ingênuos de canções folclóricas "*Liebst Jungfrau*" e "*Schatzerl Klein*" (Opus 17 e 18). Em seu ensaio, *Sinfonias Folclóricas*, Schoenberg contestou (tanto no passado quanto em princípio) possibilidades que foram realizadas de Haydn a Mahler. Adorno quer dizer algo parecido quando expressa não um julgamento histórico, mas uma intenção artística específica: "Depois da flauta mágica, música séria e música leve se recusaram a ser forçadas juntas... Toda a arte 'leve' e agradável se tornou ilusória e mentirosa". Hans Heinz, Stuckenschmidt, destacou com perspicácia especial essa renúncia à popularidade e à democracia na composição: "Devemos construir torres de marfim. Devemos, mais uma vez, formar pequenos grupos de iniciados que enfrentam problemas intelectuais refinados... Vejo entre os jovens europeus alguns músicos criativos que reconheceram que uma experiência altamente exclusiva da música é indispensável para a evolução de uma cultura. Eles se apegam às formas extremas da herança musical vanguardista. O modelo deles é a arte altamente introvertida... de Webern".

Considerar, nesse ponto de vista, meramente um desprezo arrogante para a multidão - odi profanum vulgus - e pensar que apenas uma vontade melhor é necessária para conciliar audiência e arte, é interpretá-la completamente. Arthur Honegger e outros compositores fizeram um esforço "para escrever uma música que fosse compreensível para a multidão e, no entanto, estivesse tão livre do banal que poderia cativar também o verdadeiro conhecedor", e nos países soviéticos os compositores são constantemente

lembrados "escrever músicas que combinem o melhor artesanato e a qualidade original e elevada, com um apelo genuíno às massas". Mas é difícil, senão impossível, organizar organicamente estilos de composição realmente novos com músicas folclóricas e outros elementos populares de maneira tão espontânea como Haydn e Mozart. Tentativas de misturar a técnica dodecafônica com elementos do jazz, composição serial com toques que lembram Puccini, apenas combinam o que é incompatível.

4 - A retomada de todas as músicas anteriores enquanto a composição exclui o passado

Mais do que todas as épocas anteriores, a nossa é a idade das músicas antigas que estão desaparecendo. Mas a dissolução deles está se preparando, eles não estão morrendo no pleno vigor da vida. Nas palavras do poeta Georg Trakl. "À noite, um carrilhão afunda e isso não soa mais".

As canções folclóricas estão morrendo e com elas a própria música, tradicionalmente verdadeira, embora não sem reservas, daquela tradição oral que já havia sido deixada de lado na música ocidental, mas que fora da Europa começou a definhando e secar na Era da civilização industrial. Com o desaparecimento da tradição oral, a improvisação livremente variada também desaparece; não somos mais músicos de seus *maqams*, mas reproduzimos composições musicais que foram estabelecidas de uma vez por todas nas partituras ou nos discos. Em outros campos, também, a tradição ingênua está desaparecendo, e, ao mesmo tempo, está aumentando a virada consciente para o passado, a historização do passado, que obviamente só podemos reter como imagem, não como peça. De nossa própria vida, como diz Reihard Wittram. As pontes antigas são substituídas por novas. A dúvida é lançada sobre a veracidade de nossas tradições sobre Beethoven e Mozart; achamos melhor investigar a pesquisa histórica como as obras clássicas foram realizadas em seus dias e quais as consequências que daí deduzimos.

Com exceção do canto litúrgico, a música passou a ser objeto de preservação consciente e história depois da literatura e das artes pictóricas e plásticas. Durante o século XIX, a atividade abundantemente criativa dos mestres clássicos e românticos encheu o presente, e a performance da música antiga foi marcadamente

cultivada apenas na igreja. Desde o início de nosso século, no entanto - depois que Arnold Dolmetsch havia revivido um pouco a reprodução e a fabricação de instrumentos antigos, quando Wanda Landowska trouxe o cravo para um público mais amplo de concertos - a vida musical foi preenchida como nunca em trabalhos anteriores, com formas, instrumentos de todos os períodos, enquanto a participação de novas composições na soma total de apresentações nunca foi tão pequena.

A musicologia está lançando seus holofotes em todas as direções; manuscritos de todos os séculos estão sendo colecionados, editados, publicados, canções folclóricas estão sendo colhidas em todos os lugares, instrumentos de todo o mundo - em resumo, estamos testemunhando o renascimento da herança musical de todos os homens. É dado como certo que todas as descobertas possíveis serão publicadas, que mesmo cartas particulares e informações sobre detalhes íntimos serão disponibilizadas ao mundo em geral. Antigamente, pouco se sabia sobre o passado e o que era privado permanecia privado; mas ao longo da frente cada vez mais ampla da pesquisa, especialmente na literatura biográfica, dentro e fora do domínio da ciência, os véus estão sendo levantados e todos os detalhes de nossa herança são colocados diante dos olhos do mundo. Na época de Josquin, a mesma de Bach, o conhecimento da história da música era pequeno como uma montanha em comparação aos enormes montes de informações contidas hoje em uma única enciclopédia de música como o grande alemão *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

Não apenas pelas vicissitudes das mudanças de preferências, mas também no puro processo de vasculhar todos os campos em busca de material a ser colecionado, tendo sido ressuscitados antigos mestres como Lechner, Guillaume de Machaut e Perotin. Quanto aos mestres posteriores, ramos especiais da pesquisa musicológica (pesquisa de Bach, pesquisa de Mozart etc.) concentram-se em estabelecer o texto original, o estilo correto, o verdadeiro aspecto. Inúmeros especialistas encontram seu trabalho na vida estudando e tocando música antiga; de fato, a maior parte do material coletado por etnólogos e folcloristas é "música antiga". Compositores como Bartok e Janáček são ao mesmo tempo exploradores a serviço do conhecimento histórico.

A respeito da difusão progressiva da música antiga no mundo, Adalbert Kutz declarou há vinte anos: "Os grandes mestres são conhecidos onde quer que a civilização técnica se estabeleça em um nexo metropolitano. Os meninos negros das

escolas sul-africanas cantam madrigais ingleses antigos. O renascimento do cravo, não o com trinta anos, está chegando ao Cairo, Batávia, Cingapura, Xangai ou Tóquio". Ainda é difícil estender o repertório sacro, a ópera e na sala de concertos, mas o rádio e os discos oferecem possibilidades quase ilimitadas de ouvir música de todos os períodos iniciais, trazendo-o à vida pela segunda vez. Uma nova seção desse "museu mundial", que consiste em milhares de museus e arquivos públicos, bibliotecas e fonotecas de todos os países, está sendo construída a partir de um estoque crescente de gravações: a herança musical da humanidade em reprodução autêntica ou quase tão que possível. Que todas as gravações de música séria devem ser depositadas em uma biblioteca central de gravações é um dado adquirido; de fato, há alguma discussão sobre se ela não deve incluir também toda música leve e popular.

Paralelamente a essa extensão no mundo do passado histórico, avança-se na reprodução consciente, e isso é servido pelo estudo da história da performance e pela cópia de instrumentos antigos. Em movimentos como o renascimento do órgão, outras ideias e motivos participam, de fato, mas o objetivo básico é despertar toda a música anterior para novas formas de existência, formas que se estendem de uma vida no papel em uma biblioteca ou no alojamento sombrio de um museu musical para mostrar altos níveis de compreensão e desempenho revividos.

Os compositores também, trabalhando em associação com musicólogos e artistas performers, estão tomando posse desse patrimônio histórico. Por mais que suas tendências, neoclássicas ou arcaicas, se desviem uma da outra, elas ainda têm muito em comum que distingue sua atitude em relação à história e a de compositores anteriores. Compare Stravinsky, Hindemith, Bartok com Bach, Mozart, Ockeghem em sua relação com a música que eles herdaram. Quantos trabalhos de épocas recentes e passadas o compositor de hoje conhece, entre partituras e performances, e quanto sua consciência histórica se desenvolveu através da contemplação das distinções entre esses períodos!

Além disso, ao se ligarem a vários momentos e estilos históricos, os compositores se complementam, assim como os especialistas assumem aspectos diferentes de um problema comum e, assim, cooperam em uma tarefa histórica abrangente. Pois, se olharmos para os estilos passados até então, fica aparente que o que eles estão utilizando e revivificando em sua própria composição é a soma total ou nossa herança musical.

Isso inclui, em primeiro lugar, praticamente todos os estilos de música ocidental em todos os períodos, desde o classicismo do final do século 18, passando pelas fases do barroco e do renascimento, até a idade média: como testemunha a *Sinfonia Clássica* de Prokofiev, por exemplo, de Stravinsky, *Pulcinella* e *Apollon Musagète*, e suas contribuições para a música sacra; também trabalha com Malipiero, Pizzeti, Hindemith, Distler, Kaminski, Pepping, Orff e outros.

Em segundo lugar, existem os estilos nacionais, do país do compositor e de outros países, a Europa Ocidental e aqueles cujas tradições ainda são principalmente orais. "Somente em nossa música folclórica", diz Kodaly sobre a Hungria, possuímos "a continuidade orgânica de nossa herança nacional". E o mesmo se aplica à parte da música folclórica em heranças nacionais em músicas populares, artísticas e de cultos fora da Europa.

Terceiro, há o cultivo deliberado do arcaico. Com a falta de tradição escrita da Antiguidade, é verdade que a música se encontra em uma posição diferente da poesia ou das artes plásticas. Ao mesmo tempo, como no exotismo, os modelos realistas foram substituídos por conceitos imaginários quando sujeitos da Antiguidade - como Édipo ou Salomé - foram evocados na música: a rigidez sobre-humana na declamação e no ritmo era mais um arcaísmo imaginado do que o próprio estilo arcaico. Novamente, fórmulas arcaicas e elementos familiares da música cult cristã, são usados para representar a Antiguidade; por exemplo, formulários recitativos contra um pano de fundo de sons primitivos, ainda não propriamente musicais, na *Antígona* de Orff. Além disso, elementos emprestados de povos orientais e primitivos têm em sua maioria características arcaicas. Assim, os ritmos assimétricos "búlgaros" de Bartok indicam, além do desenho da música camponesa, o renascimento dos tipos rítmicos evoluídos na Segunda Era.

Debussy e outros estavam voltando à Antiguidade e aos tempos pré-históricos, quando reviviam formas elementares de polifonia, pentatonicismo e retratonicismo. Ao vestir esses arcaísmos em novas formas criativas e combiná-los com versões imaginárias de música "ética e orgiástica", "mágica e barbaire", materiais pré-históricos foram representados - por exemplo, por Stravinsky em seu *Sacre du Printemps* ou Prokofiev em sua *Scythian Suite*.

O objetivo dos seguidores autoconfiantes de tais avivamentos era preencher um estilo antigo em particular com nova vida e levá-lo adiante de maneira criativa. Mas a acumulação de estilos ressuscitados beira o sincretismo e o ecletismo. A questão das tendências não é uma especialidade passageira de alguns líderes que optam por se esconder do passado, mas pertencem aos tipos duráveis da nova Era. Mesmann aponta a "incorporação eclética de toda a história, incluindo o século 19", por Stravinsky e Hindemith. Várias obras de Messiaen, em cuja síntese musical de muitas épocas e povos a ideia de catolicidade pode muito bem desempenhar um papel, são mais abrangentes nesse sentido. América e Rússia produziram música eclética dos mais variados tipos.

A ópera é particularmente adequada à exploração de uma multiplicidade de estilos, como Thomas Mann no romance ou Bert Brecht no drama justapõem vários estilos linguísticos da Bíblia até os dias atuais. Esse tipo de combinação pertence, como a paródia e a transformação, entre as formas mais produtivas de lidar com estilos históricos. Também na retenção ou remodelação de formas mais antigas, como rondo, ostinato, cânone, as transformações relativamente frutíferas e os significados alterados devem ser distinguidos da imitação epigônica. A maneira soberana e multifacetada de Stravinsky de manipular todos os tipos de música é particularmente comparável ao uso da paródia por Thomas Mann, que com algum exagero disse não ter um estilo pessoal próprio, mas simplesmente uma maneira sublime de lidar com os maneirismos da fala de outras pessoas e períodos. Não apenas o que Thomas Mann chamou de "paródia malandra" é notável, mas também a produtividade secundária, como se poderia dizer, que tem como base uma agregação de estilos históricos, da mesma forma que os cenários *cantus-firmus* uma vez levaram todo o corpus da melodia gregoriana. Mesmo que em outras formas e em outros significados, o *cantus* ou *stilus prius factus* ganhou nova importância na nova era.

Embora permaneça a possibilidade de trazer novamente à vida essa ou aquela música do passado, a série de primeiros reavivamentos à maneira dos renascimentos de Palestrina e Schütz pode estar essencialmente concluída. O tempo de grandes descobertas de tipos de música até então desconhecidos também está chegando ao fim, assim como o período de descoberta geográfica de novas terras terminou; hoje não existem muitos espaços em branco no mapa.

Nesta situação alterada, parece haver a possibilidade de abraçar o passado como um todo. Se não individualmente, coletivamente, historiadores, intérpretes e fabricantes de discos, assim como compositores, estão se aproximando do objetivo de uma universalidade histórica, na medida em que isso seja humanamente possível. No mesmo instante, essa possibilidade se abriu pela primeira vez na história do mundo, no entanto, surgiu, e com mais urgência do que nunca, o desafio totalmente oposto de romper completamente com o passado.

Hoje, os anti-conservadores declaram obsoletos tudo o que é velho, pelo menos na medida em que possa se tornar um ingrediente da nova criação. Indo além das críticas à "fidelidade histórica" como norma e ao desprezo dos músicos de mente estreita pela atividade do historiador da música, eles proíbem todos os apegos ao passado como deserção da causa vanguardista. Enquanto em todo mestre anterior - um Josquin, um Bach, um Beethoven - os traços conservadores eram entrelaçados com elementos progressivos e com elementos atemporais ou trans-históricos, hoje o elemento progressivo é escolhido e elevado à única importância no todo e a composição deve excluir o passado. Os slogans e as ideias-modelo dos partidos progressistas desde as "selvas da Alemanha", o movimento da "Alemanha Jovem" por volta de 1830, são levados adiante e, como no futurismo, radicalizados. A história é uma série de revoluções, sempre novas 'conquistas até agora', 'quebra de formas'. O 'cânone do que é proibido', segundo Adorno, "hoje já exclui os recursos da tonalidade, isto é, os de toda a música tradicional. Não apenas que esses sons seriam antiquados e prematuros. Eles são falsos... o estágio mais avançado em que os procedimentos técnicos chegaram coloca problemas sobre os quais as harmonias tradicionais aparecem como clichês impotentes". Essa herança em si exige que não a ressuscitemos. Segundo Stuckenschmidt, a nova situação coloca o artista "sem possibilidade de escapar diante da obrigação de dizer o que nunca foi dito. É sua maldição e suas grandes bênçãos que ele não encontre mais mitos à mão. Somente sua própria imaginação pode trazer o nascimento funcional que, no sentido de Heisenberg, confronta o homem consigo mesmo. Hoje, esse é um significado profundo do antigo conceito teológico de criação a partir do vazio, *creatio ex nihilo*¹".

¹ "Eine neue Kulturepoche", Melos, 1959.

Como sempre foi o caso dos partidos progressistas anteriores, o de hoje também está provocando reações. Ferindo perigos óbvios ao invés de acreditar em promessas ideológicas, muitos músicos mergulham profundamente na herança ocidental. Toscanini, Furtwängles, Hindemith tornaram-se mais conservadores com a idade e voltaram aos grandes mestres e ao que lhes parecia eterno na música. Também o comunismo, por outro lado, seja por causa ou apesar de sua intenção política progressiva, se afastou do progresso artístico no sentido ocidental. Contudo, tais reações e regressões, por sua vez, repelem os esforços progressistas opostos e são exatamente o que realmente os provoca a se tornarem vanguardistas. "Quanto mais inevitavelmente o destino do epígono ameaça", diz Walter Jens, "mais alto é o clamor da alteridade. Quando todos os estilos são apresentados, o retardatário anseia por absurdos".

5 - Conquista de novo território; Expansão e contração em direção aos limites da música

Para Paul Hindemith, uma vez parecia "como se o sol tivesse surgido sobre uma nova terra estranha, cintilante e radiante, na qual os músicos se lançavam como descobridores". Isso seria comparar o domínio da música com um país em que os compositores se apossavam cada vez mais, pois os europeus depois de Colombo ocuparam as duas Américas. Se alguém avalia as "investidas para um novo país", a "expansão dos meios de expressão", a "conquista do reino da tonalidade", como um progresso para algo cada vez melhor, ou de outra forma, a realidade do processo não é ser duvidoso. E, juntamente com a difusão da música em todas as dimensões - geográfica, sociológica e histórica-, esse processo continua, uma das expansões poderosas que inauguram a Quarta Era.

Os desenvolvimentos na música ocidental atingiram, em alguns aspectos, seus limites - por exemplo, como na modulação de uma tonalidade para outra. Além do estágio alcançado por Richard Strauss, Mahler, Max Reger, novas músicas abriram novos territórios em rápidos avanços. Despertada pelo estudo da música extra europeia e da música folclórica arcaica, ela se libertou do controle supremo de maior e menor, dominou os mais variados modos pentatônicos e heptatônicos e passou a revelar "tonalidades anônimas", a escala de tons completos, escalas cromáticas, estruturas atonais e dodecafônicas. Da mesma forma, ultrapassou todos os ritmos tradicionais,

dominando as mais diversas possibilidades de assimetria rítmica, diversificação lábil, motorização forçada, sincopação, empurrões e chutes. Desde que Debussy desistiu da lógica da cadência harmônica, a independência das harmonias estacionárias ou flutuantes estabelecidas, acordes de sétima e de nona se moviam livremente por escalas e passagens de acordes, dissonâncias tratadas como valores em si que não precisavam de resolução. Toda combinação de acordes concebível era procurada e apreciada como um efeito por sua própria conta. O expressionismo ficou absorvido em regiões remotas da alma e da expressão; como a psicologia profunda, explorava fronteiras misteriosas de morbidade que até então haviam sido evitadas. Mesmo em Scriabin, esse expressionismo exploratório estava ligado a meditações teosóficas e, em Schoenberg, Hauer, as especulações esotéricas de Webern também influenciam. Nos primeiros trabalhos, como os artigos 5 e 6, Webern já estava percebendo valores limítrofes de sutileza e nuance em sua articulação e instrumentação, sua fragmentação do tecido, seu intercâmbio instável em graus dinâmicos e agógicos.

Essa rápida sucessão de inovações baseou-se principalmente no intenso esforço para criar "o novo", e uma persistência até então desconhecida em perseguir o objetivo escolhido como um dever principal e um padrão principal de valores. Como pesquisadores científicos e técnicos, os compositores agora praticamente montam um empreendimento cooperativo, por assim dizer, para descobrir e gerar o mais rápido possível sempre novas estruturas e sensações. O progresso foi desencadeado; desconfiança dos revolucionários que podiam ameaçar um culto canonizado ou o porte de uma cultura, agora se tornou um mero sinal de reação, ideias envolvendo "a qualidade do familiar" eram consideradas epigônicas. A revolução permanente era um dado adquirido. O futurismo tornou um ismo do futuro tenso.

Busoni divulgou ideias programáticas preparando o desenvolvimento atual, no qual os novos meios técnicos estão sendo incorporados para estimular o progresso. "A exaustão certamente espera até o final de um percurso cuja volta mais longa já foi abordada. Para onde então devemos voltar os olhos, em que direção o próximo passo leva? Ao som abstrato, à técnica sem impedimentos, ao material tonal ilimitado, Acredito que todos os esforços devem ser direcionados para o nascimento virginal de um novo começo... De repente, um dia, pareceu-me claro que o florescimento total da música é frustrado por nossos instrumentos... No alcance, no tom, no que eles podem

renderizar, nossos instrumentos são encadeados rapidamente e suas com cadeias também devem vincular o compositor criativo".

O avanço da técnica do virtuoso até o ponto da perfeição tornou possível, de fato, muito do que parecia incrível antes. Quais violinistas ou pianistas, quais coros ou orquestras teriam sido capazes de cinquenta ou cem anos atrás para dominar as dificuldades que os compositores de hoje esperam que dominem? Mas os novos meios eletrônicos superaram o instrumentista performático, pois os motores superaram a potência natural. Hoje em dia é possível executar tudo o que se possa imaginar em intervalos e distâncias, registros graves e agudos, velocidade e intensidade, cor e dinâmica. Naturalmente, levará um tempo até que uma pontuação eletrônica seja aperfeiçoada, mas a partir de agora tudo é possível em princípio; o compositor de hoje, como o astronauta e outros técnicos, está cumprindo a promessa no Jardim do Éden: "Sereis como Deus", ou do Zaratustra de Nietzsche: "Eu te ensino Super-homem. O homem é algo que deve ser superado". Os limites estabelecidos para a voz humana e a mão do executor não são limites para a técnica e composição modernas.

Portanto, pode parecer que na música também "o uso livre de todo o arsenal de meios técnicos", como sugere Freyer, "se torne e termine em si"; e que "nossa cultura atual", como coloca Spranger, "é o sistema de controle ilimitado sobre meios ilimitados". Poder-se-ia pensar na hora paradisíaca para os espíritos universais que, estando em plena posse de todos os meios, usariam agora toda a gama de múltiplas possibilidades que eles oferecem, como Wagner e Richard Strauss em seus dias. Mas desde Bela Bartók, o universal, que criou um *summa musicae* pedagógico em seu *Mikrokosmos*, e Igor Stravinsky, o versátil, poucos compositores mostraram a vontade e a força para conseguir uma síntese. Entre os líderes da música serial e eletrônica, o impulso para a expansão em um novo território se une a um ímpeto igualmente forte para a exclusão de toda a riqueza acumulada do passado, para reduzir a música à composição que repousa nos andaimes semelhantes a palafitas de um mundo artificial à parte.

Assim, o progresso se torna uma partida. Não se ganha mais terreno para acrescentar ao que há, mas renuncia ao passado para se apossar do novo. "Consequências", diz Schoenberg, "foram extraídas de uma inovação que, como todas as inovações, destrói enquanto produz. Nós fomos apresentados com uma nova

harmonia colorida; mas, no processo, muito se perdeu." Dizer que toda inovação destrói vai longe demais; na tecnologia, na ciência, na arte, a maioria das inovações apenas modificou sua herança, não a descartou. Mas a natureza de alguns sistemas revolucionários é de fato exclusiva. Quem segue as regras da dodecafonía não tem à sua frente as abundantes possibilidades que Bach ou Wagner tiveram com seu cromatismo, mas está cercado por sinais inesgotáveis: sem tríades, sem repetição, nada que possa pôr em jogo a tonalidade, que deve ser brutalmente expulsa. "Mesmo um eco fraco da antiga harmonia tonal seria confuso", diz Schoenberg, "porque provocaria falsas expectativas de consequências e continuidade implícitas. O uso de uma tônica que não depende de todos os relacionamentos de uma tonalidade é falacioso". A composição serial e eletrônica também evita a riqueza potencial da música que Mozart ou Richard Strauss poderiam utilizar de maneira tão soberba.

A nova música adiciona, mas também omite. Nunca os prefixos privativos foram aplicados com tanta frequência. O comando supremo, diz Walter Jens, é em toda parte redução, não expansão. A reação à atividade cultural luxuriante e barata é o ascetismo cultural. A justificativa ideológica da abstração produziu muitas fórmulas proscritivas: algo é "culinário", "calorosamente animal", "recheado de emoções", "narcisista", "pathos burguês". Stravinsky investiu contra a "pomposidade rica" do *Gesamtkunstwerk* de Wagner e sua exuberante instrumentação. "A orquestra tornou-se uma fonte de deleite bastante independente da música. Já nos cansamos de sons pesados, estamos cansados de ser saciados com a cor dos tons e não queremos mais essa superalimentação que distorce todo o elemento musical porque é estourado em todas as proporções e ganha vida própria". Tais expressões depreciativas pertencem ao estilo que o programa pertence à música do programa. Alguém entende mal essa abstinência se não se lembra do olhar de soslaio que reflete a gratificação que a acompanha: não somos pobres por necessidade, mas ou por nossa própria vontade, não queremos profusão, bombardeio e fachadas, queremos clareza cristalina e não objetividade sem sentimento.

A música esfolada, "L'art dépouillé", como Eric Satie disse, pode ter seu charme se apenas algumas camadas forem arrancadas; se não restar nada, o esfolamento é fatal. Na verdade, das camadas que constituem uma obra de arte totalmente musical, uma camada ou outra foi arrancada por diferentes tendências e quase todas por tendências extremas. Quanto mais a música perde sua participação em conexões gerais

como religião, lar, estilo de vida, mais desaparecem suas propriedades correspondentes: aura, ethos, perspectiva e assim por diante. Muitos valores imanentes e transmusicais sucumbiram. Os ismos estéticos rejeitaram esses valores na barganha, invocando falsamente o exemplo da Idade Média. De um cenário do Credo, a confissão de fé, um crítico de música, um crente, até diz com aprovação que "Stravinsky lida com o texto como material fonético". O próprio Stravinsky declarou: "Minha opinião é que, por sua própria natureza, a música é incapaz de expressar qualquer coisa, seja ela qual for, uma emoção, uma atitude, um estado psicológico, um fenômeno natural ou o que você quiser". No entanto, à medida que os antecedentes e o conteúdo da obra de arte musical foram enfraquecidos ou eliminados, o mesmo ocorreu com os fios de seu tecido: o tema foi negado, lógica harmônica, modulação, arquitetura renunciada. Agora, os primeiros planos tonais ou as camadas externas da música estavam realmente descolados.

No processo de reduzir seus supostos grilhões, a música estava se movendo em direção a fronteiras além das quais não é mais música no sentido pleno da palavra. Mas sua expansão também se deparou com essas fronteiras. A conquista de um novo território pressupõe que esse território já exista, como a América existia antes de Colombo a descobrir. A música não é uma região puramente imaginária que o gênio produz do nada, mas, em geral, um reino de potencialidades reais que são descobertas e realizadas. Quando Voris Blacher escreve compassos variáveis - por exemplo, 12 8, 8 8, 7 8, 6 8, - etc. - ele não inventou esses números, seus relacionamentos e agrupamentos, mas percebeu as possibilidades já existentes. O domínio dos números é uma esfera de possibilidades objetivas, *a priori*, que o homem explora na música e na matemática. O passo dos acordes de sétima e nona não foi criado a partir do vazio; era um potencial estabelecido no sistema de possíveis acordes. As relações numéricas mais complexas não são menos *a priori* do que as simples; a relação 1: 3: 5: 7: 9 foi descoberta, não inventada.

Mas, na medida em que a música é fundada em um campo de possibilidades pré-existentes que são realizadas pouco a pouco, o fato deve ser levado em conta que os processos de realização não continuam *ad infinitum*, mas se deparam com limites, determinados pela natureza das coisas, da mesma maneira que a expansão sobre a terra, sobre os estratos da população, sobre o mundo histórico. O conceito de "novo território" traz consigo o problema de até que ponto o novo território se estende. Isso não quer dizer que o fim de toda composição seja iminente, mas que vários processos que faziam

parte da realização original de determinados elementos e tipos de música estão chegando a limites, assim como a evolução da modulação no sistema maior-menor alcançou limites ou, como ainda podem ocorrer reavivamentos repetidos de música antiga, a série de reavivamentos originais de estilos antigos é de agora em diante totalmente, ou quase totalmente, fechada.

De fato, é característico do tempo livre, da fase inicial da Quarta Era, que a maioria dos estilos de vanguarda deveria estar se movendo em direção a zonas de fronteira da música ou passando para os domínios vizinhos da linguagem e do ruído. A musicologia deve investigar esse processo emocionante objetivamente, sem considerar traição se os compositores deixarem o reino da *ars musica* e se instalarem em terras vizinhas. Nesta investigação, ela não aceitará nenhuma proibição de pensamento independente, mas, onde quer que exista como ciência livre, reconhecerá que pensar de forma independente é realmente sua principal preocupação.

Para impedir a generalização a partir dos limites de algum estilo europeu determinado no tempo, como se fossem os limites estabelecidos para toda a música, um pré-requisito é transmitir o assunto do ponto de vista da história universal. Podemos deixar de lado a questão de até que ponto a concepção grega de "musa" e "música" é vinculativa em matéria de limites. Será mais simples começar a partir da definição de música como "a arte dos sons". Essa definição nos diz, primeiro que a música é uma arte e, em segundo lugar, que é uma arte feita de sons.

1) Como arte, por sua própria natureza, traz conteúdo musical ou transmusical intrínseco a um ouvido sensível, para que o sintamos, o entendamos; quando dessensualizado em alto grau, perde esse caráter. A estrutura polifônica de uma boa fuga, o trabalho temático de uma boa sonata, são audíveis para um público adequado ou, pelo menos, para os apreciadores de boa vontade. Mas nos aproximamos de um limite da arte se esses conhecedores são incapazes de perceber uma "briga" e suas transformações suficientemente bem ouvindo e devemos recorrer à análise da partitura para estabelecê-la. Hoje, é verdade, muitas realizações de algumas ciências - a física teórica, por exemplo - perderam toda a relação com nossos sentidos, mas essa abstração não contradiz a natureza dessas ciências; enquanto em outras disciplinas - a escrita da história, por exemplo - é essencial um maior grau de clareza descritiva, enquanto a arte perde seu caráter inteiramente se deixar de apelar para os ouvidos ou os

olhos. A abstração na música pode trazer valores próprios e o resultado não deve ser descartado como "música de papel"; no entanto, significa uma abordagem para os limites da música ou um cruzamento desses limites².

A música como arte, no sentido mais alto do termo, exige um padrão de forma adequado. Uma obra de arte musical, por exemplo, uma sinfonia, é mais artisticamente construída do que outras peças, como porpoures. Várias tendências se afastam dessa característica essencial da música artística: os primitivismos; música de textura severamente pontilhista; música aforística extrema, que renuncia ao arquitetônico; a repulsa do construtivismo para as formas aleatórias. Uma característica da aproximação a esse limite ou do seu cruzamento é a seguinte liminar geral em um pedaço de piano de Karlheinz Stockhausen: "O jogador olha casualmente para a partitura e começa com qualquer grupo de notas em que seus olhos primeiro caem; toca na velocidade que ele preferir".

2) Música é o jogo de tons, isto é, de quantidades fixas e claramente definidas. Outros sons, como glissandos, gritos, ruídos, podem ocorrer como inserções; se são numerosos, o resultado é parcialmente musical; se eles predominam, não é mais música no sentido apropriado da palavra. Um número considerável de obras modernas encontra-se em algum lugar entre música e fala. Primeiro veio Pierrot Lunaire, de Schoenberg; outros trabalhos se seguiram, consistindo em parte de canções, sussurros, gritos e até mesmo estalos de língua. A fala rítmica sobre um solo de percussão fornece a cena das bruxas muito impressionantes no *Bernauerin* de Carl Orff. Em outros lugares também, Orff em particular se move em direção a zonas de fronteira entre música e fala. Como uma maneira de sair da música pura. O melodrama assumiu um novo significado.

Uma corrente mais ampla leva da música a uma espécie de parte musical e também a uma arte de sons totalmente livre de tons. Já no período de novas músicas de *Sturm und Drang*, essa corrente se anunciava através do aumento da bateria de percussão

² O ascetismo deliberado de Schoenberg e dos compositores que o seguiram foi caracterizado por Adorno: "A música emancipada lança suspeitas sobre todos os sons reais. Da mesma forma, com a realização da subsuperfície, o fim da interpretação musical está à vista. nossa imaginação pode tornar a reprodução em voz alta tão supérflua quanto a leitura de algo escrito torna supérflua a fala e essa prática pode ao mesmo tempo salvar a música do mal que é causado a ela e a seu compositor em quase todas as apresentações atuais. A tendência à mutescência, na maneira como cria a aura em torno de todos os tons do lirismo de Webern, é semelhante a essa tendência que começou com Schoenberg. Mas isso chega a nada menos que o resultado de que a emancipação e a intelectualização na arte, juntamente com sua aparência material, praticamente acabam com a própria arte. Enfaticamente, a intelectualização da arte nas composições tardias de Schoenberg trabalha na dissolução da própria música e, assim, une, em uma coincidência abismal, o elemento bárbaro que é inimigo da arte! (Prismen, 1955, p.210).

e do manuseio do piano como instrumento de percussão, e mesmo assim alguns compositores estavam a caminho do "noisismo" (bruitisme). Diversas tendências carregam essa corrente: trabalhos para percussão sozinhos ou como acompanhamento, uso de pianos e outros instrumentos musicais "preparados" para emitir ruídos, "musique concrète" e, acima de tudo, a geração eletrônica de ruídos "artísticos" (que de fato muitas vezes lembram um barulho natural e suas fontes). As várias possibilidades também são combinadas: assim, em seu *Kontakte* (1960), Stockhausen pretende que cinco timbres tradicionais adquiram novas qualidades através da associação com sons eletrônicos.

A discussão sobre a natureza da nova arte dos sons, aqueles parcialmente musicais e totalmente não tonais, é obscurecida pelo fato de ser chamada de "música" concreta ou eletrônica. Três áreas problemáticas, muitas vezes confusas, devem ser distinguidas: primeiro, definindo e diferenciando entre altura e som sem altura definida na história universal da humanidade. Alguns pontos de contato entre o primitivismo da pré-história e o de hoje são óbvios. Esse êxodo do reino da música corresponde na direção inversa à transição histórica das formas pré-musicais e parcialmente musicais para o reino da música. No entanto, seria um exagero ver nesses movimentos análogos o começo e o fim da música.

6- Tecnicização e Artificialização

O que é "técnica" e "técnico" na música? Na Antiguidade, o termo geral para música como arte era "*techné mousiké*". Alguns musicólogos chamam dispositivos de composição medieval de "técnicas". Em um sentido mais específico, fala-se de "técnica de piano", para facilidade virtuosa, sobre esse instrumento e correspondentemente com outros instrumentos. Por volta de 1800, a técnica instrumental recebeu um novo impulso; apareceu um tipo particular de composição, o "*étude*", e os músicos concertantes começaram a aumentar sua destreza através da prática forçada, até que ela se tornou automática em alto grau. No sentido de que hoje é a era da técnica, no entanto, apenas algumas décadas atrás, a própria arte da música se tornou tecnicizada, e de maneira dupla: primeiro através da aplicação no campo da música do espírito técnico da engenharia e, em segundo lugar, através da produção e transmissão eletrônicas de sons - disco, rádio, composição eletrônica e assim por diante.

1) O modo como o novo espírito de tecnicização, com as ideias e atitudes que evoluíram e se espalhou por vários campos, foi apresentado por Hans Freyer, Arnold Gehlen e outros escritores. Esse espírito também afetou parte da produção e reprodução de música de hoje pelos meios tradicionais. Está além do perfeccionismo de solistas e orquestras, e muitas maneiras de tocar música visam um "objetivismo" sem expressão, seguindo diretamente o modelo de maquinário acionado e zunindo em sua tarefa, mesmo que exista aqui uma superestrutura espiritual que justifique o automatismo.

Além disso, padrões e procedimentos técnicos permeavam uma boa parte da composição pré-eletrônica. "Tocar esta peça muito selvagememente, mas sempre severamente em ritmo, como uma máquina", diz uma instrução do jovem Hindemith. Ele e outros compositores que tentavam transformar modelos do tempo de Bach no espírito da era técnica combinaram a motorização do ritmo com continuidade inquieta em um novo tipo de perpetuidade móvel no som. A tecnimimicidade na música poderia servir para representar trens e outras máquinas, ou as pessoas ouviriam esse conteúdo na música.

No construtivismo, o novo espírito técnico trabalha em conjunto com o aumento da artificialidade. Os chamados truques da antiga origem holandesa, como inversão horizontal e vertical, foram retomados em uma nova polifonia, particularmente na dodecafonia, e exagerados. O movimento serial levou esse processo a uma estrutura consistente, organizando em "linhas" não apenas sucessões de alturas, mas ritmo, dinâmica, articulação e por fim, não importa se os ouvintes não conseguem percebê-lo ou se pensam tão pouco disso, eles preferem gastar seu tempo em outras ocupações intelectuais. Como todas as tendências do presente, isso também teve uma superestrutura ideológica. Assim, Ernst Krennek pergunta: "A composição é então reduzida ao preenchimento de um esquema dado em série, calculado em série? Em vez de buscar pontos de fuga que possam tornar a questão mais complicada para o gosto de um público consciente da tradição, é mais justo responder às perguntas com um simples 'Sim!'", Heinrich Strobel considera um valor acrescido de toda a arte moderna. "Artificial é uma consequência do *ars*, uma arte não "artificial" simplesmente não é arte... A arte, como tudo intelectual, é sustentada pela minoria. A minoria criativa em nosso século realizou uma conquista magnífica: ela passou além as artes naturais... Na música, isso significa afastar-se do princípio naturalista da tonalidade, da simetria tática,

do esquema temático. Pensar em termos de sonoridade substituiu a pintura tonal das figuras e os estados da alma".

2 - Uma diferença profunda entre a Quarta Era e todas as épocas anteriores se deve a suas descobertas eletroacústicas. Essas descobertas derrubam as antigas fundações e lançam novas: a vida musical mudou em grande medida, os tipos anteriores de som são reproduzidos de maneira alterada, novos tipos artificiais estão sendo criados e, além disso, a música assumiu novas formas de objetivação. A evolução para discos e outros transmissores não é menor que a mudança que provocou a notação musical na partitura; e está ocorrendo muito mais rápido.

A - Nos discos, as fitas magnéticas e as obras musicais dos filmes não são - como em uma partitura - colocadas diante de nós para cantar ou tocar, mas são apresentadas a nós já soando totalmente. Registros de diferentes performances de uma sinfonia mostram o trabalho sob diferentes aspectos. As obras em si são muito mais facilmente acessíveis do que o número anterior e maior, e elas são preservadas "para sempre". Uma fonoteca é um cruzamento entre uma biblioteca e um museu. Ele contém muitas cópias ao som de um tesouro menor ou maior de obras musicais, e a fonoteca universal para a qual o desenvolvimento está indo poderia, idealmente, abranger todas as obras musicais sobreviventes de todos os tempos e povos em gravações ou reproduções autênticas. Além disso, graças a esses novos portadores de som, o músico tem a chance de que sua própria performance viva no mundo. Da mesma forma, todas as tradições orais de todas as partes da terra são assim objetivadas em novas formas de existência, nas quais a maioria pula o estágio da notação escrita.

B - O rádio e a televisão limpam o espaço e levam a maior das obras-primas à menor das cabanas. A pessoa se deixa inundar pela música conectada e caminha com o transistor. Muitas pessoas em todas as partes da terra viram e ouvem muitas óperas, mas nenhuma em um teatro; eles ouvem todos os instrumentos por transmissão artificial, mas raramente alguns em seu timbre natural.

C - Novos instrumentos eletrônicos, em parte, se prendem aos instrumentos tradicionais e tentam reproduzir seu tom por meios mais econômicos, substituindo os mecanismos eletroacústicos por materiais orgânicos, como placas de som, tubos (órgão), tubos (instrumentos de sopro) e modificando o método de tocar de acordo (órgãos eletrônicos, claviolinas, cembalets etc.) ou visando a produção de novos timbres

(como o traútônio). Nas imitações de instrumentos genuínos, o tom resultante se desvia mais ou menos do original, mas, acima de tudo, o próprio ato de fazer música é alterado. Quanto mais importante é considerar não apenas os sons produzidos, mas também a própria peça e seu valor na educação, mais a imitação permanece *Ersatz* (NT - imitação artificial, inferior).

D - Aparelhos eletrônicos para medir, gravar, reproduzir e gerar sons estão alterando a tarefa da musicologia teórica e prática. Em pouco tempo, surgiu uma série de institutos especiais para o estudo experimental de novas possibilidades de entendimento e prática - por exemplo, o Estúdio Experimental Eletroacústico de Hermann Scherchen, na vila suíça de Gravesano, perto de Lugano (1954). Podemos contar com muitas outras instituições fazendo avanços sistemáticos no processo de tecnicização.

E - Tornou-se um hobby alterar, misturar ou emitir sons em um simples gravador magnético; A reprodução possibilita que um único indivíduo grave um trio vocal cantando uma parte após a outra na mesma faixa de fita; ou, da mesma maneira, tocar uma peça para piano a quatro mãos com suas próprias duas. Essas realizações simples e domésticas são superadas pelas manipulações técnicas possíveis em um estúdio. Os sons são alterados deixando de fora agora isso, agora essa faixa do espectro tonal, reduzindo e sincronizando, modificando o eco e outros efeitos acústicos espaciais e auditivos, dividindo tons e gerando-os sinteticamente através de várias combinações sinusoidais. A nova técnica, diz Freyer, "gera materiais sintéticos com propriedades desejáveis desconhecidas da natureza, construindo artificialmente grandes moléculas. Assim, cada vez mais se liberta do crescimento natural e da acumulação". Como em geral "a capacidade de coisas está sendo levada ao ponto da construção molecular dos materiais, também os elementos da música não estão sendo retirados da natureza, mas produzidos artificialmente". O domínio do tom e do *clang* (NT – som estridente) se torna mero material, com o qual o *homo faber* faz o que quer. Intrinsecamente, diz Heinrich Strobel, "o material do som não tem forma nem caráter. Ambos são concedidos a ele pelo homem que pensa"- mais exatamente, o compositor ou o anotador do programa.

F - Das tentativas de criar composições musicais eletrônicas a partir de tons artificiais e timbres, alguns mal vão além dos sons e conteúdos tradicionais, apesar dos

novos meios, enquanto os mais radicais buscam o inédito, mesmo em tal material. Stockhausen e outros manipulam a linguagem enquanto tocam, transpondo a voz de um garoto, por exemplo - como Stockhausen em seu *Gesang der Jünglinge* (música dos jovens no forno ardente) - em vários registros, excluindo formativos, separando consoantes e deixando apenas fragmentos da redação para que ela possa ser entendida. Um texto bíblico aqui se torna material para a geração de novos sons. Na ideologia correspondente, a genuinidade desse processo é repassada contra o caráter substituto da reprodução nos registros e seu progresso além de todos os métodos naturais anteriores se vangloriava: "O primeiro passo para o controle musical real da natureza", diz Herbert Eimert, "foi dado. sua dependência da reprodução do alto-falante - que, além disso, provocou uma revolução subterrânea ainda pouco notada na audição - finalmente permite arriscar a hipótese de que a sinfonia fixada em disco ou fita possa ser a substituta e a música eletrônica a verdadeira música. Aqui, podemos supor, é o ponto em que a verdadeira ordem da música é revelada".

7 - Organização, Industrialização e Ideologização da Vida Musical

As formas técnicas e os estilos construtivistas da música da nova era são "estruturas secundárias" que o *homo faber* montou sobre as antigas formas naturais de fazer música. Outras estruturas secundárias cresceram ao lado delas, que também são muito mais artificiais do que os aspectos correspondentes da vida musical até então. Eles formam o trabalho de treliça moderno de aparelhos, indústrias, funcionários públicos, funcionários, ideologias, acordos de direitos autorais e assim por diante, que cobrem a parte da Musa na música e a suprimem com frequência, embora sejam especialmente criados para cuidar dela.

Como em todas as áreas culturais, a nova era também se distingue de todas as idades anteriores na música pelo enorme número e importância de suas organizações. Tudo o que é orgânico é em parte encorajado por eles, em parte tolerado, em parte organizado. O número de sociedades e instituições se multiplicou e o número de atividades, especialmente congressos e festivais. O título "festival de música" é herdado do século XIX; as sessões em si têm pouco caráter festivo.

Onde o estado totalitário e o planejamento econômico dominam, a pressão aumenta e o trabalho da treliça é reforçado por meio de regras e regulamentos. A música é colocada a serviço da educação política e da propaganda. Em outras partes do mundo, o liberalismo cultural cria uma contraposição, embora aqui novos tipos de organização possibilitem tendências esotéricas que, na vida de concerto, em um "mercado livre" ou em outras áreas baseadas na oferta e demanda naturais, não são viáveis. Como em alguns países as posições-chave em organizações de massa como rádio, editoras, jornais e conselhos do governo são em grande parte ocupadas por profissionais que são líderes ou companheiros de viagem em movimentos esotéricos, essa música recebe apoio e envolvimento abundantes. O termo "Mecenas" é pouco aplicável nessa situação.

Outras estruturas secundárias surgiram na indústria da música moderna. Como consequência de novas técnicas, popularização da música e aumento do tempo de lazer, ela pertence às indústrias com s grandes giros financeiros. Isso vale para a produção e circulação de hits populares, discos, instrumentos populares, fonógrafos, aparelhos automáticos de reprodução. Características específicas da indústria parecem não influenciar o tipo de manufatura e adaptação à massa de clientes pagantes, mas principalmente a publicidade com lançamentos de hits, demandas cobertas ou trabalhadas artificialmente. Os slogans prometem "música para dançar e sonhar". "o mundo em sua casa", "com o nosso superautomático você nunca fica sozinho". A música artística e a música da igreja também são louvadas por novos métodos, se não com frequência, com novas expressões: "Nosso álbum dourado simplesmente pertence à sua casa aconchegante. No crepúsculo, confortavelmente instalado em sua poltrona ou no sofá, você desfruta em paz da música imortal de Mozart, Liszt ou Schubert. Acenda uma vela cuja luz quieta derramará uma aura de romance na hora festiva. você está querendo isso há muito tempo!" "Consideramos importante captar e cultivar o interesse de nossos jovens pela música de seu tempo. O Negro Spiritual é perfeito para isso. A seleção atual, projetada para as escolas, também atrairá grupos de jovens e coros, se estiverem abertos e prontos... Vamos dar aos nossos jovens Spirituals. Eles os querem e nos convencerão também!". As ideologias não são ideias, simples ou abstratas, mas suportes intelectuais para sistemas secundários. Eles podem incluir conhecimento, mas, na medida em que novos conhecimentos possam ser desfavoráveis à tendência ou parte a ser defendida, eles são hostis à vontade de conhecer. "Nos círculos da Nova Música também", diz Adorno, "a enunciação de verdades reconhecidas é sabotada, implicando

que elas possam beneficiar a oposição". Na nova Era, a música é condicionada e acompanhada como nunca antes por cogitações ideológicas. Escritos programáticos, revisões, críticas, comentários e cursos escolares não são extras que não se poderia prescindir; eles são necessários para tornar possível o sistema secundário que sustentam. Eles consistem em grande parte em colocar alguns motivos e tópicos populares em seus ritmos, tais como: o público está acostumado a desfrutar da música tradicional comodamente e é muito definido e com preguiça de entender algo novo; as dissonâncias que assustam o cidadão ordinário são expressivas de sua própria condição e somente por esse motivo são intoleráveis para eles; existem muitos sistemas tonais no mundo que nada têm a ver com tonalidade; nenhum compositor de música de novo estilo se destacou até ser tarde; os esforços em prol da música eletrônica são o paralelo musical da pesquisa atômica, no qual o espírito de nosso tempo está concentrado. Dessa maneira, várias estruturas secundárias - construtivismo, organização, ideologia - são agrupadas rapidamente entre si, pelo que podem permanecer viáveis por muito tempo.

8 - Entre Desumanização e Regeneração

Na medida em que o homem é, por natureza, *homo faber* e inventor técnico, ele se realiza na era da técnica mais plenamente do que até então. Na medida em que o progresso e a mudança são característicos para ele, a revolução permanente no início desta quarta era pode ser considerada uma intensificação de sua natureza; compositores de vanguarda, segundo Hermann Scherchen, consideram sua missão "conscientemente desenvolver os órgãos do homem de uma maneira nova e mais refinada". Ainda de outro ponto de vista, o desapego da música do homem é uma característica inconfundível da época. Muitas tendências prescrevem e promovem essa separação. "Onde empresas para-artísticas usam a humanidade como pretexto para o comércio em campos estéticos", diz H.H. Stuckenschmidt, "é melhor nos posicionarmos do lado da desumanidade. Como as distorções totalitárias desacreditaram o conceito de humano, deve-se pelo menos mantê-lo fora do domínio das artes".

Até onde a desumanização chega não fica claro até que olhemos para seus diferentes aspectos. Para começar, há a substituição do artista por aparelho. Cantar e se tocar em casa diminuiu; ao contrário do tempo em torno de 1500 ou 1800, a vanguarda de hoje não escreve para os amantes da música; e, além disso, suas obras são difíceis demais para o amador e não o atraem. Muitas das novas composições pedem muito ao

músico profissional cuja função nelas é apenas parcial, não envolvendo toda a sua personalidade; Stravinsky queria que ele não fosse mais do que o toque da campainha que toca a campainha. Nos trabalhos eletrônicos, ele não tem parte alguma; composição tecnicizada não precisa dele.

Até o ouvinte nesta era técnica desempenha um papel longe de ser totalmente humano. Muito mais do que nunca, o público organizado de concertos e óperas deixa para outros a iniciativa e a preparação para o que é ouvir. Para o ouvinte de rádio, a preparação é reduzida à ativação de sua máquina. É difícil para o público desenvolver seu próprio gosto e julgamento independente, e a opinião pública é cuidada por profissionais da imprensa. A música inunda as massas de consumidores e fornece uma onda de som como pano de fundo para a leitura do jornal ou para a lição de casa. Levado a extremos, o rádio não precisa de nenhum ouvinte; a música é transmitida no horário determinado, mesmo que não haja ninguém para recebê-la.

Novas composições ficam sem a voz humana ou a manipulam como um instrumento ou a desnaturam através da manipulação eletrônica: *Gesang der Jünglinge*, de Stockhausen, é um modelo de desumanização. Ao mesmo tempo, são eliminadas as "ordens naturais" e seu jogo de equilíbrio harmônico, sobre o qual repousa a ideia de música humana, e particularmente as estruturas musicais que correspondem diretamente ao organismo psicofísico do homem, como ritmo pulsante, formas melódicas plásticas e a alternância periódica de sístole e diástole.

além disso, a música é desumanizada pela supressão do assunto principal do homem da música anterior, um todo psicofísico - a falta de interesse nas relações de comunhão e troca mútua (entre músico e público por causa de intermediários técnicos, entre o compositor e seu mundo em geral) bem como pela perda de todo o antigo senso de música como algo possuído e herdado. A música está desabrigada; disseminada sem impedimentos, agora pertence apenas a áreas isoladas, como mosteiros ou em funcionamento, como no Natal, em determinados momentos e lugares de uma vida ordenada. Torne-se desinteressante e triste com a tecnicização, a maioria de suas possibilidades de participar da vida desapareceu. As canções de trabalho não podem prosperar nas fábricas, nem se forma uma atmosfera musical sobre uma metrópole industrial, como em Nuremberg ou Veneza. O sino da igreja era um símbolo de culturas antigas; um símbolo da cultura industrial é a sirene da fábrica.

Entretanto, em nossa nova era, críticas contínuas à "desumanização com todos os confortos" (como Freyer o chama) e valores ameaçados estão sendo recentemente apreciados; quando todos os outros estão colados à televisão, encontramos um oásis onde quer que os amadores façam música. As pessoas buscam áreas de compensação, diversão musical, jazz improvisado, rock'n'roll - alguns espontâneos, outros planejados - nos quais podem ser mais ativos humanamente, têm mais liberdade do que nas zonas centralizadas de uma sociedade de consumo mecanizada e organizada. Também estão em andamento movimentos regenerativos, que remontam aos do período Sturm-und-Drang (NT Tempestade e Desejo), ao romantismo e aos movimentos juvenis. Diferentemente de tais esforços utópicos de renascimento romântico, há empreendimentos realistas, muito semelhantes aos movimentos no planejamento urbano e paisagístico que, agora que o período das comunidades industriais com seus mares de casas passou, estão introduzindo áreas verdes nas cidades e cercando-os com comunidades de jardins. A educação musical e a política cultural estão se desenvolvendo como um contrapeso necessário na era da técnica desumanizante. Além disso, há novos esforços para explorar os usos da música na fisioterapia, na psicoterapia e na educação médica correspondente.

Além das tentativas utópicas de reforma, as vantagens de fazer música para si mesmo são exploradas sob o lema de "faça você mesmo". Países particularmente avançados em industrialização, como os Estados Unidos, também desenvolvem contramedidas particularmente fortes. Assim, diferentes tendências espontâneas estão se movendo na mesma direção - o despertar para a experiência e atividade musical no jardim de infância, uma parte considerável da atividade de jazz, a perturbação dos princípios construtivistas em composições que deixam grande liberdade para a preferência do artista individual.

Os insights da psicologia e da etnologia modernas apontam para uma restauração do humano; a unidade de toda a música em toda a humanidade, a pré-formação do mundo perceptível, "ordens naturais" que sublinham todas as músicas. As cognições da psicologia, Gestalt e Complex, para as quais Christian von Ehrenfels preparou o caminho usando a melodia como modelo e Wolfgang Metzger, Albert Wellek e outros. Eles contribuem para uma nova base para teoria musical e educação.

As forças da desumanização e regeneração trabalham simultaneamente, uma com a outra e contra a outra. Os movimentos neo-românticos perderam força e ganharam realismo. Eles se misturaram com características de desenvolvimento contra as quais uma vez entraram em campo - "museologizando", por exemplo; mas, em troca, suas ideias resultaram em benefício da escola, igreja e atividade musical organizada. A música no rádio e a música em casa não são apenas oponentes, mas também parceiros, como, por exemplo, quando programas especiais de rádio estimulam efetivamente as pessoas tocarem elas mesmas. Exortações a retornar ao passado são ilusórias diante dos enormes poderes da nova Era. Realmente, para superar a desumanização do confinamento, as forças mais realistas buscam levar adiante a ideia de renovação, de forma que ela possa se tornar um contraponto eficaz e um contrapeso ao *cantus firmus* da técnica.

9 – Progresso ou Fim?

Nos séculos XIX e XX, houve tendências que avançavam diretamente. Diferente em conteúdo, como o "futurismo" de Busoni e nosso próprio "*vanguardismo*" podem ser da "música do futuro" de Wagner e da "festa progressiva" de sua época, ainda em seu conceito de devir histórico que eles carregam sobre eles tendências anteriores, forçando-as a avançar. Uma utopia segue outra.

Assim, Busoni proclamou que "apenas" uma experiência longa e consciente, uma educação contínua do ouvido, tornará esse desacostumado material acessível a uma geração em crescimento e arte. Que boas esperanças e perspectivas visionárias estão despertando para eles! "Tais objetivos utópicos e a crença de que alguém é da vanguarda são básicos para a solidariedade das partes conscientes de seu tempo. "O novo!" Se torna um slogan como "Kyrie Elielson!" Uma paixão religiosamente irreligiosa leva compositores criativos e seus adeptos para o futuro, como uma vez levou os espíritos anteriores a se absorverem no Eterno.

Contudo, por mais que a vontade de progredir cresça e se enrijeça, vários fatos indicam que ela não corresponde mais ao estágio atual da evolução. Tornou-se claro que na música não há mais trechos infinitos de novos territórios abertos à conquista. Que suas expansões se deparam com limites ou devem passar por esses

limites para reinos vizinhos de ruído. Para a criação de novos modos, ritmos, harmonias, polifonia e assim por diante, o mesmo vale para os avivamentos da música antiga e para a difusão da música pelo mundo e pelas massas de sua população. Os atuais sucessores das vanguardas são realmente tão poucos que é duvidoso que possam ser chamados de vanguarda no sentido apropriado do termo. A utilização das zonas fronteiriças da música e da alma humana leva a um desgaste particularmente severo; o que antes pretendia assustar e chocar tornou-se "material frio". Além disso, até agora apenas algumas novas obras foram incorporadas ao repertório permanente de salas de concerto e óperas. Em consequência, a posição dos compositores de hoje se deteriorou em comparação com a de músicos e maestros. Não é à toa que o compositor deve sempre ser um líder na formação da vida musical como era de Josquim a Bartók.

Portanto, não é de surpreender que Arthur Honegger, em seu livro *Je suis compositeur*, esteja convencido do declínio da arte da música. "Nossa arte está nos deixando e desaparecendo. Temo que a música seja a primeira a nos deixar. Quanto mais eu avanço, mais percebo que ela está se libertando de seu próprio destino: do encanto, da maravilha, da solenidade que, deve a aura da revelação artística". Thomas Mann, no *Doctor Faustus*, e outros autores também, expressaram a dúvida já sugerida por Hegel e Beaudelaire sobre o futuro da arte. Para todos os lados espalhou uma cautela do progresso, um cansaço da história.

No entanto, por trás dessa alternativa entre ideias de vanguarda e pessimismo, é emocionante que Ernst Jünger formulou como "entrada no mundo trans-histórico". Por inadequadas que sejam essas fórmulas, elas apontam para uma mudança na estrutura do devir histórico. Alterações profundas já ocorreram antes; as altas culturas, a antiguidade tardia, a Idade Média, os tempos modernos - diferem não apenas no que aconteceu, mas em como aconteceu. A conquista progressiva de novos territórios é um modo particularmente importante de devir histórico, mas não é o único. Esse padrão de pensamento não faz justiça a tanta importância do que aconteceu no passado e no presente. Assim, os trabalhos tardios de Béla Bartók representam não um avanço para o futuro, mas um aprofundamento em outra direção. O que antes se chamava eternidade é mais do que uma simples ilusão. Os trabalhos tardios de Schoenberg, como o Quarteto de quartas cordas ou o Concerto para violino de Alban Berg, não devem ser entendidos como inspirados principalmente pela ideia de continuação ao longo de uma linha de progresso de trilha única, assim como as particularidades de um Orff ou Distler

ou os esforços para lidar com a música litúrgica e o *Gebrauchsmusik* (música utilitária) com a situação imediata em mente e não com a intenção progressiva. A história da composição pode se desdobrar em uma linha constante de progresso, como a história da ciência, mas também pode ir de um ponto alto para outro, assim como a história da filosofia passou, de fato, de Platão para Kant e Nietzsche, mas não fez nenhum progresso real. Não é irracional pensar que, no futuro, a história da composição musical possa prosseguir nesse segundo modo de devir histórico, e não no primeiro.

Na medida do possível, qualquer prognóstico pressupõe o diagnóstico do presente e a compreensão do curso da história passada. Nossa pesquisa sobre a história da música em sua totalidade revelou características evolutivas que começaram em parte na pré-história, em parte em épocas posteriores, como por exemplo, a artificialização de instrumentos ou o declínio da tradição oral, uma vez que ela foi posta de lado pelo script e posteriormente pelas técnicas de gravação.

Na medida do possível, qualquer prognóstico pressupõe o diagnóstico do presente e a compreensão do curso da história passada. Nossa pesquisa sobre a história da música em sua totalidade revelou características evolutivas que começaram em parte na pré-história, em parte em épocas posteriores, como por exemplo, a artificialização de instrumentos ou o declínio da tradição oral, uma vez que ela foi posta de lado pelo script e posteriormente pelas técnicas de gravação. Supõe-se que essas linhas de desenvolvimento continuem e imaginamos o futuro para nós mesmos, na medida em que os imaginamos se estendendo além do presente. Algumas linhas, como vimos, se deparam com limites além dos quais não podem ir. E não podemos prever até que ponto os contra movimentos contra eles levarão - por exemplo, a tendência à regeneração contra a tendência à desumanização. Mesmo se soubermos como as forças opostas são constituídas, ainda não sabemos quais serão os resultados da batalha entre elas.

Outro ponto estabelecido, significativo para o diagnóstico do presente e para o prognóstico de novos desenvolvimentos, diz respeito às diferenças históricas em toda a música até então. Depois de uma tendência moderna passageira que levou em conta apenas divergências de estilos, a musicologia comparada de hoje encontra, juntamente com as diferenças, um número considerável de características comuns nas subestruturas de todos os tempos e culturas, assim como na antropologia geral atual os traços comuns a todos a humanidade parece ser maior do que muitos autores da época de Lévy-Brühl

supunham. E com isso a luz incide sobre a posição na história das direções radicalmente novas na composição atual. Tanto no estilo como na atitude em relação ao público contemporâneo, parecem excepcionais, um fenômeno único quando comparado a todos os outros tempos e culturas. Isso ajuda a explicar por que eles até agora persistiram apenas em pequenos círculos de especialistas e aponta para os limites prováveis de sua futura recepção.

No entanto, um prognóstico pessimista seria tão pouco fundamentado nos fatos quanto um otimista. Como no presente, também no futuro próximo a música estará vivendo uma vida extraordinariamente rica e multiforme. Certamente muitas composições serão produzidas e entre elas algumas importantes, mas provavelmente a visão se tornará mais forte de que a substância de uma cultura não se esgota no que produz, de que a própria cultura consiste em algo mais do que a posse de obras do passado e o início de obras para a posteridade. Nos últimos cem anos, as ideias assumiram um comando que não existia antes ou que a música ainda não havia se desenvolvido totalmente: criando para a posteridade, servindo a um progresso comum e a conquista constante de novos territórios. Será que essas ideias manterão sua força, ou talvez outras ideias, que durante esse período foram reprimidas, se tornem efetivas de uma nova maneira: a cultura da própria vida, a realização do momento e, juntamente com elas, uma mudança em direção ao que é eterno na música?