**Chapter 3 A State of Crisis?**

**Um recurso Global**

 Idéias do reino espiritual, da Natureza ou Música falando através do gênio compositor, parecem tão distantes quanto poderiam estar da cultura musical na virada do século XXI. Mas as formas de pensar sobre músicas que acompanhavam a recepção da música de Beethoven eram todas de uma parte, e são a fonte das características da música contemporânea cultura que descrevi no Capítulo 1: A ênfase na autenticidade e auto expressão subjacente a muitas críticas de música popular, por instância, ou as formas estranhamente conflituosas em que falamos sobre artistas nas tradições populares e clássicas. E foi apenas um ano atrás, enquanto escrevia, que Harrison Birtwistle (talvez o líder britânico compositor modernista) condensou o conceito beethoveniano de compositor em uma dúzia de palavras quando anunciou: 'Não posso ser responsável pelo público: não dirijo um restaurante.' De fato, se a ideia do século XIX de ‘música pura’ significava compreendê-lo em seus próprios termos, independente de qualquer significado externo ou contexto social, então você poderia argumentar que o som do século XX tecnologia de reprodução deu um enorme impulso a este tipo de pensamento. A música de praticamente todos os tempos e lugares não está mais longe do que a loja de discos mais próxima; se for muito longe, então sites da internet como o Rock Around The World irá trazê-lo para a sua sala de estar através de um modem. As diferenças cronológicas e geográficas desaparecem à medida que

39

cada vez mais pensamos na música como um conjunto quase infinito de recursos a serem retirados da prateleira ou baixados da Web. E isso pode ser visto como a realização final da ideia de música que evoluiu durante os primeiros anos do culto de Beethoven, os anos em que o cânon de obras-primas clássicas surgiram, com grandes obras sendo colocadas como capital cultural em vez de sair de moda uma geração depois de terem sido compostos.

 Se a disponibilidade da música na sociedade atual representa a culminação do pensamento do século XIX em alguns aspectos, no entanto, em outros dificilmente poderia ser mais diferente. No tempo de Beethoven, e bem ao longo do século, a única música que se ouvia era música ao vivo, seja em uma sala de concertos pública ou em um salão doméstico. (A fabricação de pianos verticais, pequenos o suficiente para caber em residências de classe média, foi uma das indústrias de maior crescimento em meados do século XIX até a Primeira Guerra Mundial – assim como a publicação de partituras para serem tocadas pelos mesmos.) Mas hoje em dia é como se o imaginário museu da música está ao nosso redor. Podemos assistir a uma grande ópera (ou a ‘dança do macaco’ balinesa, baseada no Ramayana) no conforto de uma poltrona. Podemos ouvir David Bowie (ou uma sinfonia de Beethoven) enquanto dirigimos para o trabalho. Através do estéreo pessoal podemos integrar bebop ou heavy metal em nossa experiência da paisagem urbana. E trouxe assim no meio da vida cotidiana, a música torna-se um elemento a definição do estilo de vida pessoal, assim como a escolha de um carro novo, roupas ou perfume. Decidir se deve ouvir Beethoven ou Bowie, ou música balinesa torna-se o mesmo tipo de escolha que decidir se deve comer italiano, tailandês ou cajun esta noite. Por mais desagradável que seja para Birtwistle, a verdade é que na sociedade de consumo de hoje nos comportamos como se os compositores eram restauradores da alta classe.

 Temos um paradoxo. Por um lado, a tecnologia moderna deu à música a autonomia que os músicos do século XIX e os esteticistas reivindicavam (mas de certa forma de forma fraudulenta, porque em realidade, a ‘música pura’ estava confinada aos ambientes de classe média de música

40

sala de concertos e casas). Por outro lado, transformou muitos dos pressupostos básicos da cultura musical do século XIX de cabeça para baixo. Quanto mais nos comportamos como consumidores musicais, tratando a música como tipo de mercadoria mediada eletronicamente ou acessório de estilo de vida, o menos compatível nosso comportamento se torna com o século XIX concepções da autoridade do compositor. De fato, como sugeri, o A própria ideia de autoria tornou-se perigosa em relação à produção em estúdio, onde técnicas de gravação e sonorização digital transformação coloca tanto escopo criativo no engenheiro de som e as mãos do produtor como as do suposto artista. (Muitos escritores de música subestimar mal a contribuição para o produto final de som engenheiros e produtores.)

 E a disponibilidade imediata de música de todo o mundo significa que se tornou tão fácil e sem problemas falar sobre diferentes ‘músicas’ como sobre diferentes ‘culinárias’. Para alguém como Schenker, falar sobre ‘músicas’ teria sido absurdo: dado que é a voz da Música ou da Natureza que ouvimos através dos geniais compositores, ele poderia ter dito, não faz mais sentido falar de ‘músicas’ do que seria de 'naturezas'. O que está em questão aqui é a diferença entre um mentalidade européia do século XIX ou início do século XX, de acordo com qual as conquistas da arte e da ciência ocidentais representavam uma espécie de de padrão-ouro contra o qual aqueles de outros tempos e lugares devem ser medida, e as circunstâncias do mundo pós-colonial e multicultural de hoje sociedade. É como a diferença entre acreditar no avanço da Civilização, e aceitando que em todo o mundo houve (e continuará a ser) qualquer número de diferentes civilizações, cada uma com sua próprio sistema de valores.

 Mas talvez o contraste mais revelador entre o mundo musical de hoje e as formas de pensar que herdamos do século XIX diz respeito à alta e baixa arte. Os próprios termos parecem suspeitar hoje, e mesmo se você quisesse usá-los, seria difícil tenha certeza sobre o que é alto e o que é arte baixa. (Birtwistle é alta

41

 arte, obviamente, e presumivelmente as Spice Girls são arte baixa, mas você só tem que ler as colunas de crítica de rock e pop dos jornais de domingo para ver como seria inadequado simplesmente identificar a arte erudita com o tradição clássica e arte popular com música popular.) Escritores sobre música na tradição acadêmica, no entanto, tradicionalmente não tiveram tal escrúpulos. Alta arte, ou música ‘artística’, significava as tradições baseadas em notação de as aulas ociosas e, sobretudo, o grande repertório de Bach, Beethoven e Brahms. Low art significava tudo o mais, ou seja a variedade ilimitada de populares e principalmente não notados - e, portanto, historicamente irrecuperáveis ​​– tradições musicais. Alguma arte baixa, de acordo a este ponto de vista, pode ter qualidades próprias valiosas, em particular o canções folclóricas rurais que os estudiosos estavam coletando na Europa e América na virada do século XX, e que os compositores tão diversos quanto Dvorˇák, Vaughan Williams e Bartók incorporados sua própria música; desde que tivessem sobrevivido em sua forma original e evitou a contaminação pela crescente música urbana indústria, essas canções folclóricas eram vistas como transmitindo algo do caráter nacional intocado do campo e de seus habitantes. Mas isso não impediu que fossem vistos como arte baixa, porque não brotam da visão individual de um compositor inspirado. A voz de o povo pode ser ouvido através deles, mas dificilmente a voz de Música.

 Essa distinção segura entre arte elevada e baixa ainda persiste no formato padrão de história da música ou livros de apreciação. Eles dizem a história da música ‘artística’ ocidental, focada inicialmente na Europa e expandindo-se no século XIX para a América do Norte. E então, depois a história está basicamente terminada, eles adicionam um ou dois capítulos sobre música (possivelmente traçando sua história antes do século XX, mas concentrando-se no jazz – que se transformou desde a Segunda Guerra Mundial em uma espécie de tradição alternativa de ‘arte’ – e rock). Isso é óbvio que há uma espécie de apartheid em ação aqui; música popular é segregada da tradição da “arte”. O que é ainda mais revelador, no entanto, é o tratamento das tradições não-ocidentais em tais livros, ou Música

42

 mesmo em pesquisas maiores de vários volumes, como a New Oxford History of Música. Se tais tradições aparecem, elas geralmente vêm logo no começo. Uma estratégia comum é começar com alguns capítulos sobre os elementos da música – escalas, notação, instrumentos, e assim por diante – e trazer músicas não-ocidentais para isso. Ou às vezes você começa com a música primitiva da caça tradicional e das sociedades nômades e passar rapidamente para as tradições sofisticadas da música asiática (indiana, Chinês e coreano ou japonês, talvez, com uma excursão para fazer no gamelão ou música de orquestra de percussão da Indonésia). De qualquer jeito, por volta do início do capítulo 3, há uma espécie de travamento de engrenagens históricas e geográficas conforme a cena muda para a catedral de Notre-Dame em Paris, onde Léonin e Pérotin – os primeiros conhecidos compositores da tradição ‘polifônica’ ocidental ou multi-partes – floresceu no final do século XII, e com estes preliminares sobre a verdadeira história da música (ou seja, música de arte ocidental) começa.

 Dificilmente é possível perder as associações implícitas em tal esquema de culturas não-ocidentais com origens, e da cultura ocidental com progresso. Que tal pensamento era comum na virada do século XX, a época em que o sol nunca se punha no Reino Unido Império, é de se esperar. Que ainda pode ser encontrado no virada do vigésimo primeiro é surpreendente, pois oferece uma visão inteiramente base inadequada para a compreensão da música na sociedade pluralista de hoje. Isto É difícil pensar em outro campo em que tão acriticamente concepções etnocêntricas e elitistas dominaram até então recentemente – pois, como ficará claro no capítulo final deste livro, desde meados da década de 1980, uma mudança radical ocorreu na disciplina acadêmica de musicologia

**Morte e Transfiguração**

Afirma-se frequentemente que a tradição da música clássica ocidental está em estado de crise. Mas a afirmação é muito ampla.

43

Certamente é verdade que há uma crise em termos do que muitas vezes se chama música contemporânea ‘séria’ (um rótulo insatisfatório, obviamente, já que implica que a música fora da tradição da sala de concertos não pode ser grave), pelo menos se a crise for definida em termos de estatísticas de audiência. A ideia de que música nova e progressiva deve, por definição, ser uma minoria gosto – que só uma elite poderá apreciá-lo – é um fenômeno; remonta a cerca do início do século XX século, quando houve uma explosão de autoconsciente ‘avant-garde’ movimentos nas artes. O exemplo mais notável é a pintura: reagindo contra as convenções fossilizadas de instituições aprovadas institucionalmente, arte ‘acadêmica’, jovens pintores desenvolveram e estilos individualistas de trabalho, e manifestos publicados nos quais eles explicaram que seu trabalho anunciava um novo movimento artístico (Orfismo, Vorticismo, Futurismo, ou o que quer que seja). E uma busca semelhante a inovação se espalhou para as outras artes; o compositor vienense Schoenberg, por exemplo, era extremamente autoconsciente sobre o significado histórico de seu abandono da tonalidade (o sistema de ‘prática comum’ segundo o qual a música é organizada em torno de um chave ou 'tônico') e sua subsequente invenção do serialismo. Ele até alegou que iria garantir o domínio da música alemã para mais cem anos (o ‘outro’, é claro, é uma referência a Beethoven).

 O método serial, que Schoenberg e seus seguidores usaram desde o década de 1920, significava construir música a partir da mesma sequência de notas usado uma e outra vez, embora tenha sido feito de tal forma que o resultados não foram tão banais ou óbvios quanto isso os faz parecer (então você poderia usar a sequência de notas ou 'série' para trás ou de cabeça para baixo, você pode transpor para cima ou para baixo para que comece em uma nota diferente, e assim por diante). No entanto, a música serial soava muito diferente da música tonal. música. Os ouvintes descobriram que muitos dos marcos musicais familiares tinham desaparecido. E quanto menos a nova música soasse como a antiga, menos as pessoas ouviram isso. Aqueles que ouviram tornaram-se altamente comprometidos para isso; a música moderna tornou-se um gueto à medida que seu público se tornava-se

44

cada vez mais divorciado daqueles que ouviram o mainstream repertório clássico. Mas Schoenberg e muitos de seus contemporâneos pensei que esta era apenas uma fase transitória, se inevitável,: o história da música, disseram eles, mostrou que o público sempre resistiu ao desconhecido, mas com o tempo eles se acostumaram e aprenderam a apreciá-lo. (Se o público contemporâneo não tivesse rejeitado a obra de Beethoven? 'Hammerklavier' Sonata e Nona Sinfonia?) O próprio Schoenberg ansiava por um tempo em que, como ele disse, os rapazes da mercearia assobiariam música serial em suas rodadas.

 Se Schoenberg realmente acreditou no que disse (e é difícil ter certeza sobre isso), então representa um dos momentos mais pungentes da história da música. Pois o serialismo não alcançou popularidade; o processo de familiarização que ele e seus contemporâneos esperavam nunca ocorreu. Em vez disso, o rótulo 'música moderna' permaneceu teimosamente ligado à música de um período que foi avançando cada vez mais na história, dando origem à situação absurda que os promotores de concertos de hoje podem rejeitar como muito ‘moderna’ uma composição que remonta ao tempo em que nossos avós eram crianças. Por quê isso aconteceu? Talvez fosse porque compositores como Schoenberg (como Birtwistle) também acreditavam sinceramente no conceito de autenticidade do século XIX, e assim tratou os ouvintes com algo que beira o desprezo. (Os compositores do século XIX, em contraste, freqüentemente davam aos ouvintes exatamente o que eles queriam, mesmo quando eles proclamaram o nobre princípios da “arte pela arte”. O mesmo pode ser dito da progressiva bandas de rock.) Ou talvez fosse porque eles acreditavam que a falta de popularidade aclamação garantida pela seriedade e integridade de seu trabalho, e consequentemente, direcionaram sua música para uma pequena audiência de pessoas comprometidas ouvintes, e não ao público em geral; com certeza é isso sugerido pela Society for Private Musical Performances que Schoenberg instalou-se em Viena em 1918, a cujos concertos apenas membros foram admitidos, e então com a condição de que nem eles aplaudiram nem permitiram que qualquer relato da música aparecesse em público imprensa. Ou talvez seja apenas que a música contemporânea “séria” foi

45

acotoveladas por uma sucessão de desenvolvimentos na música popular ('light' música, jazz, rhythm 'n' blues, rock, e assim por diante) que trouxe outros tipos da música contemporânea a alturas sem precedentes de popularidade

 Há um sentido, porém, em que essa imagem um tanto sombria da modernidade música é enganosa. Apresentei-o como uma imagem de fracasso, como se o critério de sucesso foi que a música de Schoenberg, Birtwistle e o resto deve vir a ocupar o mesmo lugar nas nossas salas de concerto, lojas de discos e salas de estar como as de Beethoven e Brahms (ou Michael Jackson e o artista anteriormente conhecido como Prince, por isso matéria). Mas não há razão para supor que eles devam ocupar o mesma ranhura. Falei no Capítulo 1 da pluralidade de subculturas que substituiu a cultura monolítica e institucionalmente aprovada do pensamento do século XIX. A música moderna, ou melhor, a “música moderna”, floresce principalmente à margem do subsídio do Estado e da academia, e às vezes também da indústria do entretenimento (como em trilhas sonoras de terror filmes), mas o ponto é que nessas áreas ela floresce. é um nicho produto, certamente - mas então você poderia dizer o mesmo sobre o Tradição de Beethoven/Brahms. A diferença está apenas no tamanho do nicho e o grau de alavancagem econômica associado a ele.

 Em todo caso, mesmo que a ala contemporânea da tradição clássica seja contestado em relação à sua base de clientes, digamos assim, não é motivo para dizendo que a música clássica como um todo está em crise. Para ter certeza, a tradição tornou-se estática, no sentido de que seu centro de gravidade não acompanha o passar do tempo; se alguns modernos obras-primas se juntam ao repertório clássico a cada década, são contrabalançado pela extensão do repertório para trás no Períodos renascentista e medieval – o campo da chamada “música antiga”. Mas isso pode ser mais logicamente apresentado como um crescimento do que como um declínio de A tradição. E o desenvolvimento e divulgação do som tecnologia de reprodução significa que, em qualquer estatística concebível medida, a música clássica atinge um público exponencialmente maior em todo o mundo do que nunca. O que é mais,

46

é ouvido em performances de uma qualidade totalmente inatingível por orquestras provinciais do século XIX, e talvez até por os das capitais; uma das principais razões para problemas como o início o público pode ter tido com obras seminais como a Nona Symphony, Symphonie fantastique de Berlioz e Rite of A primavera foi quase certamente que eles foram tocados por ensaiados, músicos mal pagos e provavelmente intrigados. Como a gravação de som tinha não foi inventado, no entanto, nunca saberemos ao certo.

 Seria fácil continuar nessa linha. Na última década, por instância:

• o violinista estudiosamente desleixado agora conhecido como Kennedy (também conhecido como The Artist Formerly Known as Nigel) lançou um vídeo de The Vivaldi's The Four Seasons, trazendo técnicas de promoção pop para o clássico repertório; ele provavelmente deveria ser responsabilizado pessoalmente por sua uso onipresente hoje em sistemas telefônicos em todo o mundo. (Como muitas vezes você teve que ouvir uma versão de som metálico de The Four Seasons em espera?)

• os três tenores – Luciano Pavarotti, Placido Domingo e José Carreras - trouxe a ópera italiana para as paradas pop seguindo o adoção de sua gravação da ária de Puccini 'Nessun dorma' como o hino oficial da Copa do Mundo

• a Terceira Sinfonia do até então quase inédito polonês o compositor Henryk Górecki tirou Madonna das paradas depois sendo fortemente plugado pela Classic FM, a rádio clássica de Londres estação de música

• o pianista David Helfgott ganhou destaque público após o lançamento de Shine, um filme que traçou sua longa luta contra doença; o público acorreu a suas apresentações dos clássicos, embora os críticos os criticassem.

 Mas não é realmente necessário citar tais casos excepcionais para mostram como a indústria da música reposicionou com sucesso

47

música como um produto de nicho altamente lucrativo – um produto de nicho importante – em cultura de consumo contemporânea.

 E por isso me parece que os rumores sobre a morte do clássico música foram muito exageradas. Lawrence Kramer, por exemplo, escreve que

 “Não é segredo que, pelo menos nos Estados Unidos, essa música está em apuros. Isto mal se inscreve nas nossas escolas, não tem o prestígio nem a popularidade da literatura e das artes visuais, e esbanja suas capacidades de auto-renovação, apegando-se a um repertório central excepcionalmente estático. Isso é o público está diminuindo, ficando grisalho e excessivamente pálido, e a suspeita tem se manifestado no exterior que sua pretensão de ocupar uma esfera de autonomia grandeza artística é em grande parte um meio de velar, e assim perpetuar, um conjunto restrito de interesses sociais.”]

 E Kramer não é de forma alguma o único comentarista a expressar tais temores; em 1996, o diretor de ópera Peter Sellars até comparou a música clássica a ‘um paciente com câncer ou um paciente com AIDS”. Mesmo assim, acho que o diagnóstico não é muito preciso. A música clássica não está morta, provavelmente não mesmo morrendo, e certamente não na Europa; GCSE e o National Currículo têm mantido a presença da música clássica na língua britânica salas de aula, e já me referi às revistas de música clássica que proliferaram nas prateleiras das bancas desde a época Classic FM começou a transmitir. Mas o que o manteve vivo é uma dramática transformação de seu papel social e cultural – uma transformação sintetizada pela Classic FM, cuja prática de extrair trechos movimentos de sinfonias clássicas indignaram os críticos intelectuais. O problema é que essa transformação mal foi reconhecida em escritos acadêmicos (e não tão acadêmicos) sobre música, muitos dos quais ainda tenta sustentar uma imagem de música clássica – na verdade, uma imagem de música em geral – isso agora está além da ressuscitação.

Ou seja, se há crise na música clássica, não é na música música

48

 “E ainda, e ainda. . . há momentos em que a música do clássico a tradição sinfônica não soa muito verdadeira para mim. não existe talvez algo um pouco forçado nas sinfonias de Brahms, digamos - em um momento muito ruidosamente bombástico com seus ritmos de desfile, e no momento seguinte muito auto-indulgente sentimental? Eu não percebo tanto com piano ou câmara música (ou ópera, nesse caso); o problema está no gênero público, às vezes violento, sempre autoconsciente da sinfonia. Eu ainda admiro a música tanto quanto sempre. Mas eu costumava simplesmente amá-lo, e essa é a diferença. Será que a música está envelhecendo mal, como Kramer teme? É porque eu estou ouvindo cada vez mais criticamente, no sentido que descrevo nos próximos capítulos deste livro – como algo que não é apenas ‘natural’, mas traz consigo os valores já não credíveis de uma sociedade extinta? (Isso poderia ter algo a ver com a construção estereotipada de gênero da esfera pública no século XIX? Isso estaria relacionado com as ideias que apresento no Capítulo 7.) Então, novamente, é porque nestes dias de rigor do setor público a necessidade de todos aqueles músicos de smoking parece muito intencionalmente extravagante, em comparação com a eficiência enxuta e flexibilidade dos grupos pop de hoje, ou grupos de música antiga para isso importa? (Muita gente acha a extravagância subsidiada da ofensiva da casa de ópera.) Ou vem de ver o música na televisão, onde aqueles close-ups intrusivos do músicos expulsam os próprios valores da música (por que mais nós falar em ‘ver’?), reduplicando o que já está no som e assim torná-lo banal? Poderia ser mesmo resultado do encurtamento dos períodos de atenção que os comentaristas conservadores culpam sobre política de frase de efeito e comerciais de televisão? Como se ninguém poderia realmente levar em qualquer coisa mais do que um pop de quatro minutos solteiro hoje em dia? (Mas então, comentaristas conservadores foram fazendo o mesmo tipo de reclamação sobre o mundo moderno na época de Brahms.)”

em si, mas nas formas de pensar sobre ela – e são essas formas de pensar sobre música que formam o tema central deste livro. Em particular, há são dois hábitos de pensamento que estão profundamente enraizados na cultura ocidental como um todo e que determinam em grande parte a maneira como tradicionalmente pensamos sobre música. Uma pode ser chamada de tendência a explicar o tempo; isto é isso que nos leva a pensar a música como uma espécie de objeto imaginário, algo (e a palavra ‘coisa’ é significativa neste contexto) que está em tempo, mas não do tempo. A outra é a tendência de pensar na linguagem e outras formas de representação cultural, inclusive a música, como se representava algum tipo de realidade externa. Eu mencionei cada um desses de passagem, mas eles precisam explicar e ilustrar em maior extensão, e assim eles formam os tópicos dos próximos dois capítulos.