

## O caráter social da música

*A performance como ritual: esboço para uma investigação sobre a verdadeira natureza do concerto sinfônico*

Christopher Small. In Sociological review monograph 34. Lost in Music: Culture, Style and Musical Event. Edited by Avron Levine White. Routledge & Kegan Paul. London and New York, 1987.

Tradução: Marcos Câmara de Castro

[mcamara@usp.br](mailto:mcamara@usp.br)

Este ensaio considerará o concerto sinfônico como um fenômeno dentro de nossa sociedade. Tentarei mostrar que **um concerto sinfônico participa da natureza de um ritual**, realizado de maneira não totalmente consciente, da mitologia e de valores de um certo grupo, no interior de nossa profundamente fragmentada sociedade. O significado do ritual mudou significativamente nos últimos 50 anos aproximadamente, mesmo se seu aspecto exterior permaneça aparentemente inalterado. Isto não é incomum no comportamento simbólico; e Raymond Williams assinalou como a palavra 'arte', como outras palavras-chave em nossa sociedade tais como 'classe', 'cultura', 'indústria' e 'democracia' mudaram sua ressonância emocional e seu significado nos últimos 150 anos, e é certo que muitos desses objetos (inclusive objetos-sonoros) a que chamamos **obras-primas têm igualmente mudado seu significado ainda que mantendo suas formas exteriores**. Não é só porque uma sinfonia de Beethoven, por exemplo, tenha um significado diferente para nós, para quem ela é completamente familiar, e mesmo super-familiar, do que foi para suas primeiras audiências, para quem ela era fresca, surpreendente, e mesmo grotesca e assustadora (lembramos que Weber, que era um grande músico e não era tolo, declarou ao ouvir a Sétima Sinfonia que Beethoven estava então 'pronto para o hospício', como uma expressão da sensibilidade e da experiência contemporâneas e uma metáfora da fratura das formas sociais<sup>1</sup>). **A audiência para a**

---

<sup>1</sup> cf. Raynor, 1972, p.410: "A música havia passado da fase em que era uma necessidade social para se converter em prazer remoto e esotérico tonitruado por imensas orquestras ou dada por executantes e cantores prodigiosos. Tornou-se cada vez mais o prazer de uma elite requintada do

música, também, mudou seu caráter de uma maneira nem sempre reconhecível; a aristocracia do século XIX e a audiência de classe-média era cheia de confiança e fértil de ideias e invenção, enquanto que hoje sente-se sitiada, com seus valores e posições sob ameaça. Não é inconcebível que uma mente da estatura de Beethoven ou Bach apareça hoje em nossa sociedade, mas é pouco provável que sua música possa exercer a mesma função para nós como o fizeram Beethoven ou Bach para seu tempo<sup>2</sup>, desde que, para a esmagadora maioria dos melômanos a chamada música nova não tem absolutamente nada a lhes dizer; e eles se mantêm aparentemente satisfeitos com o mundo familiar dos ‘Grandes Clássicos’ (há um mundo de significado nesta expressão definitiva, com sua sugestão de algo completo e fechado). Creio que este congelamento virtual do repertório<sup>3</sup> seja um importante fenômeno, e será um objetivo maior deste ensaio investigá-lo.

O que é, então, um ritual? Considero-o como um ato que dramatiza e encena a mitologia compartilhada de uma cultura ou de um grupo social, é a mitologia que unifica e, para seus membros, justifica tal cultura ou grupo. Segundo Mircea Eliade, ela celebra a ‘história sagrada’ da cultura – sua criação, o surgimento de heróis civilizadores, suas ‘atividades demiúrgicas’ e por fim seu desaparecimento.

A ‘história sagrada’ – mitologia – é exemplar, paradigmática; ela não apenas relata como as coisas vieram a ser; mas também estabelece os fundamentos para todo o comportamento humano e de todas as instituições sociais e culturais. Pelo fato de que o homem foi criado e

---

que uma comunicação imediata entre homens e mulheres. Não demorou muito e o compositor ambicioso descobriu que fazer música de dança e entretenimento fácil estava abaixo de sua dignidade, e uma sociedade dividida teve de se arranjar com uma arte dividida; a necessidade social era atendida, não por Brahms e Wagner, Verdi e Bruckner, mas pela família Strauss e suas valsas e polcas; e os Strauss eram, afinal, grandes mestres no seu estilo. Dentro em breve, nada com o ritmo certo haveria de satisfazer a necesssidade social da música”.

<sup>2</sup> cf. Lutoslawski in Couchoud, 1981, p.182: “Mais je crois que le moment viendra où les compositeurs vont ressentir le même besoin et créer une musique qui aura beaucoup plus en commun avec Mozart ou Schubert que maintenant. Dans le sens spirituel naturellement, dans le message qu’elle apporte”.

<sup>3</sup> Cf. Cook: Parte integrante da construção do mito, a música pode ser armazenada, como um bom vinho, para futura degustação e Beethoven foi um dos primeiros compositores conhecidos a ter pensado sobre o papel que teria após sua morte e a utilizar o termo “obra”, dando seletivamente números de *opus* a suas composições maiores, omitindo as produções mais efêmeras e dando origem à metáfora do museu musical, cujo julgamento estético pretende ser universal, segundo os critérios dominantes de beleza, e que faz uma ligação direta com o colonialismo das coleções de curiosidades. O chamado repertório ou o cânone da música clássica é na verdade a música selecionada para ser incluída no “museu imaginário de obras musicais” (p.30) e não foi por acaso que, poucos anos após sua morte (????), Mendelsohn, em 18??, viria promover a obra de Bach, dando novo fôlego às notas antigas, e criando a noção de “música clássica”, tornando o tempo musical estático e impedindo que as obras se tornassem velhas.

civilizado por Seres sobrenaturais, a soma de seu comportamento e suas atividades pertencem à história sagrada; e essa história deve ser cuidadosamente preservada e transmitida intacta para as gerações seguintes.

É interessante notar que Eliade restringe explicitamente seus comentários àquilo que se chama sociedades 'tradicionais' ou 'primitivas'. 'O homem moderno', ele diz, 'sua novidade em comparação com as sociedades tradicionais repousa precisamente em sua determinação de olhar a si mesmo como um ser puramente histórico, em seu desejo de viver num cosmos basicamente dessacralizado'. Em outras palavras, o homem ocidental moderno acredita ter-se divorciado (muitos diriam ter superado) as crenças e ideias que formataram a vida das gerações precedentes. Mesmo Eliade duvida que, de fato, seja assim. Eu creio, e argumentarei neste ensaio, que isto não é verdade, em qualquer grau significativo, que o comentário de Eliade no parágrafo anterior serve tanto para a sociedade ocidental moderna quanto para qualquer outra, do passado ou do presente. Um concerto sinfônico, como um importante ritual da classe detentora do poder em nossa sociedade, mostra o ocidental moderno tão dependente, numa extensão que suprime qualquer consciência disso, de suas mitologias como qualquer membro de uma sociedade 'tradicional'<sup>4</sup>.

Um concerto sinfônico opera simultaneamente em dois níveis. Podemos nos contentar, como a maioria da audiência faz, com a experiência superficial, contemplando a beleza da música e a aparentemente miraculosa comunicação de ideias e emoções de um indivíduo para o outro através do som organizado; isto é música, a arte abstrata, tal como celebrada por compositores, intérpretes e audiências e escrita por críticos e musicólogos. Mas é o segundo nível, o ritual, geralmente despercebido ou ignorado, desde que tão próximo de nós, que é realmente o aspecto importante e interessante de um concerto, que nos dá uma pista do que realmente mantém as orquestras tocando e o aspecto das salas de concerto. Para perceber um concerto neste nível, é preciso começar por examiná-lo, não apenas como som organizado, mas também como um evento que tem lugar dentro de nossa sociedade, num tempo e num espaço particulares, envolvendo um grupo particular de pessoas.

---

<sup>4</sup> Lévi-Strauss: *Mito e significado*

Em primeiro lugar, é comum o evento ter lugar numa sala construída especialmente ou adaptada para isso, geralmente por um **custo considerável**, para a performance e a escuta musical. Mais frequentemente é usada exclusivamente para performances musicais, embora de vez em quando uma igreja, ou uma grande sala (em si mesmos, espaços construídos com propósitos ritualísticos, religiosos ou seculares) ou algum outro grande espaço no qual se dará o serviço. De qualquer forma, o espaço desejável é o máximo possível **isolado acusticamente**, de modo que **a conexão do auditório com o mundo exterior é cortada**, enquanto a **conexão visual é reduzida ao mínimo**. Alguma espécie de antessala é desejável para a audiência, onde a socialização (impossível durante a performance) e o consumo de bebidas possam ter lugar antes e no intervalo da performance. O acesso direto do exterior para o espaço da performance não é considerado desejável (prestei atenção nisso devido à solene desvantagem da outrora admirável igreja de São João, no Smith Square de Londres, transformada em sala de concertos), presumivelmente porque, como um templo, alguma área de transição faz-se necessária entre o mundo do dia-a-dia e o espaço no qual o centro do evento deve acontecer. É também necessário haver um lugar na entrada onde os bilhetes são comprados e vendidos desde que, como veremos, é importante assegurar que apenas aqueles com direito a assistir o façam, e a troca de dinheiro é o símbolo dessa outorga. No espaço da performance não é considerado desejável hoje oferecer muito interesse visual (antigamente os construtores pareciam não ter tais inibições – talvez uma evidência adicional da mudança da função de um concerto) desde que é indesejável distrair a atenção do assunto principal do evento. O arranjo básico do espaço é tão formal quanto uma classe escolar tradicional, com a qual se parece em muitos aspectos; ambos os espaços revelam, antes que uma palavra tenha sido pronunciada ou uma nota tocada, a natureza da comunicação deverá ali ter lugar. A audiência, os participantes não-ativos no evento, estão sentados em acentos mais ou menos confortáveis, dispostos em fileiras; as fileiras convergem geralmente para o centro de visão da plataforma dos intérpretes, à qual a audiência não tem acesso. Diferentemente do teatro, uma sala de concertos não tem procênio, de maneira que à primeira vista o espetáculo visual é algo difuso e sem foco; uma vista mais de perto mostra que os intérpretes também sentam em filas concêntricas, cujo centro, como nos acentos da

audiência, é também o centro da plataforma – o pódio do maestro, que está na intersecção dos dois focos de atenção, o centro de poder de todos os procedimentos.

A tecnologia e a logística de um concerto sinfônico merecem um momento de consideração. Cada evento envolve um **alto grau de organização**, tanto dentro da sala quanto fora dela. Deixando de lado as complexidades de artistas convidados, frequentemente membros do *jet-set* internacional, geralmente planejados com anos de antecedência, a preparação de material publicitário e bilhetes, planejamento dos programas (um assunto que discutirei mais longamente depois), fora as exigências óbvias de iluminação, aquecimento e manutenção do grande edifício, é também requerida uma sofisticada infraestrutura tecnológica e organizacional pela qual todas as mais ou menos 2000 pessoas são atendidas, digamos, num concerto no Royal Festival Hall de Londres, para serem informadas a respeito do evento, para obter os bilhetes, alguns viajando 100 milhas ou mais para esse fim, com pouca liberdade de fato para alguma forma de transporte privado ou público.

Deste modo, **há um proletariado embutido na sala de concerto**, cujo objetivo é manter o lugar funcionando facilmente sem qualquer aparência de esforço: bilheteiros, recebedores de bilhetes, orientadores, vendedores de programas, eletricitas, técnicos de áudio, afinadores de piano, homens musculosos para carregar o piano e arrumar as cadeiras para a orquestra, pessoal de bar e restaurante, e lógico os faxineiros, aqueles ubíquos porém sempre invisíveis Nibelungos do estado industrial moderno, sem os seus serviços escandalosamente mal pagos, não apenas as salas de concertos e teatros, mas também aeroportos, escritórios e instituições educacionais rapidamente entupiriam em seus próprios detritos – **todos trabalhando o mais discretamente possível para criar a ilusão de um mundo mágico alheio à realidade do dia-a-dia e onde ninguém precisa trabalhar.**

Obviamente, um tal evento **não pode acontecer espontaneamente**, nem para os artistas nem para a audiência; estar em tais palácios como o Royal Festival Hall ou o Albert Hall em Londres ou o Fisher Hall em Nova Iorque é altamente improvável para alguém que esteja apenas passando e decida, por impulso, entrar. Muito planejamento, nos dois lados da sala, é claramente necessário; na verdade um observador de uma performance **difícilmente** teria a impressão de que **um**

**comportamento espontâneo** é exigido tanto dos intérpretes quanto da audiência. Embora, para a audiência, as **convencões de vestimenta** tenha relaxado muito nos últimos anos, há ainda **convencões de comportamento**, tanto no próprio espaço de performance como em suas antessalas, nas quais a maioria das pessoas se encontram. Desde o momento de entrada no prédio, muda-se o comportamento, tornando-se mais formal e inclinado ao silêncio. No espaço da performance propriamente dito, isso se torna mais marcante; o arranjo das cadeiras não encoraja, em nenhum caso, a interação com nenhum outro que o vizinho de estante. E, com certeza, durante a performance, são desfrutados um silêncio absoluto e a maior imobilidade possível. Mesmo bater os pés levemente respondendo à pulsação da música é visto com condenação, ignorância ou selvageria. Expressões audíveis de opinião durante a performance são vistas como ofensivas, não somente à peça que está sendo tocada, mas contra o evento em si mesmo; histórias da música comentam muitas ocasiões como a primeira apresentação da *Sagração da Primavera* ou do Segundo Quarteto de Schoenberg, quando a audiência expressou sua opinião durante a performance, referindo-se como ‘escândalos’, e como tais, deploráveis por definição. Há, no entanto, um tempo em que um **comportamento espontâneo**, ou quase, não era apenas tolerado mas **positivamente esperado**<sup>5</sup>, e isto no fim de uma performance, seja de uma obra individual ou de um concerto como um todo. Mesmo aqui, a gama de comportamento está circunscrita, seja confinada ao aplauso e, em casos de extrema aprovação, gritos de ‘bravo!’ e ficar de pé. Mas nesse tempo, vaias para significar desaprovação eram também toleradas.

O comportamento dos intérpretes é ainda mais formal. **Convencões de vestimenta** permanecem ainda **mais obrigatórias do que para a audiência**; o estilo de uniforme é mais ou menos universal para homens, embora alguma liberdade é permitida às mulheres. É quase universal para as mulheres da orquestra usar preto, embora o real corte do vestido é deixado para cada uma; as mulheres solistas por outro lado têm a permissão de usar (e são mesmo encorajadas) roupas mais brilhantes, desde que o vestido tenha formalidade e, se possível, glamour. O fato de que alguns grupos de vanguarda vistam, por exemplo, calças pretas e camisas coloridas ou gola olímpica não nos deve perturbar; o uniforme permanece, e o que

---

<sup>5</sup> Cf. DeNora

acontece é que blusas de gola olímpica passaram a ser aceitas em ocasiões mais formais (e este é um processo constante na história da moda – hoje em dia, a vestimenta altamente formal masculina é uma adaptação da vestimenta de caça Vitoriana, enquanto o movimento ascendente na escala social do brim azul teria surpreendido esses garimpeiros do '49 que primeiro usaram jeans<sup>6</sup>).

Os intérpretes entram por uma porta separada e permanecem fora do campo de visão quando não estão tocando realmente; raramente ou nunca falam com a audiência a partir da plataforma, e assim **a audiência nunca os vê ou ouve senão em seu papel formal**. Apesar de a música que interpretam ser altamente dramática, **não é considerado de bom tom demonstrar e exteriorizar sinais de emoção**; o maestro ou instrumentista que demonstra empatia gestual com a música é frequentemente julgado como um charlatão. Cantores parecem estar isentos dessa regra e são de fato encorajados a expressar, com discrição, as emoções trazidas pela canção; para parecerem felizes, tristes, jocosos ou recatados, de acordo com os sentimentos expressados pelo texto e pela música. Se isso vem do palco da ópera é difícil de dizer; estou inclinado a sentir que a razão repousa na natureza concreta e específica das situações emocionais retratadas nas canções e árias, em contraste à natureza abstrata e generalizada das obras puramente instrumentais. Em todo caso, todas essas convenções servem para despersonalizar os intérpretes e enfatizar a **universalidade e a atemporalidade dos procedimentos**. Nisso há uma forte similaridade com um outro conjunto de ações, explicitamente ritualísticas, aquelas do padre celebrante de uma missa católica, cuja individualidade é como que cancelada, por seu manto, seus gestos estilizados e sua **produção vocal artificial**<sup>7</sup>. Aqui novamente é a atemporalidade do ritual que importa; a mensagem é a de que padres (ou músicos) devem ir e vir mas a igreja (ou a música) fica para sempre.

O que então é a música em si, a ocasião para este suntuoso edifício, essa extensa equipe de trabalhadores de magia, esses músicos, esse público reunido? **Um concerto sinfônico é geralmente planejado** para começar com uma peça não muito exigente, uma abertura talvez, ou qualquer outra obra leve, ostensivamente para

---

<sup>6</sup> caça de garimpeiros, da corrida do ouro.

<sup>7</sup> discurso performático (Onfray/Deleuze)

permitir a músicos e público se estabelecerem. Segue então uma peça mais longa e substancial, um concerto talvez, ou uma sinfonia, após a qual um **intervalo** tem lugar, durando geralmente cerca de trinta minutos, no qual bebidas são tomadas no salão do teatro (foyer). Não há nenhuma necessidade física para esta pausa nos procedimentos; quem toma lugar para duas ou três horas ou mais, em eventos como a performance de *Das Rheingold* ou de uma coroação, programam-se e preparam-se sem aparente desconforto. E certamente ninguém precisa sentir sede ou fome durante este curto espaço de tempo. A verdade é que **o intervalo** não é absolutamente uma quebra no evento mas **uma parte essencial dele**, proporcionando a oportunidade para interação social de cada um com os membros de referência de seu grupo, para cristalizar suas respostas ao evento através da discussão **(intervalos parecem intermináveis para aqueles que não têm ninguém para conversar)** e mesmo para serem vistos por aqueles cuja opinião importa (em hipótese alguma uma razão tão inverossímil como muitos parecem acreditar). Depois do intervalo vem uma peça mais substancial, geralmente de novo um concerto ou uma sinfonia, fazendo com que tudo tenha uma duração de aproximadamente uma hora e meia ou duas horas. Há obviamente muitas variações nesse esquema – uma obra de grande envergadura como a Nona de Beethoven ou a Segunda de Mahler podem aparecer sozinhas ou precedidas apenas de uma peça curta (mesmo depois de uma sinfonia de Mozart de 20 minutos é comum haver um intervalo), enquanto que um oratório ou uma paixão pode constituir toda a performance. Alternativamente, um concerto inteiro, normalmente dedicado a um público não iniciado, pode consistir de uma seleção de peças mais curtas ou de menos envergadura, como as que Sir Thomas Beecham costumava se referir como **‘pirulitos’** – termo significativo ao qual retornarei mais tarde.

As obras musicais são, na maior parte, obras de **compositores já mortos** há muito tempo, que **através da escrita são capazes de controlar as ações dos músicos da orquestra em nosso tempo**. Muitas dessas obras são chamadas de ‘obras-primas imortais’, embora de fato poucas delas tenham sido criadas há mais de 250 anos, um curto período mesmo para os padrões da História europeia, e um mero instante se considerarmos que as primeiras obras de arte reconhecíveis que chegaram até nós

foram feitas provavelmente há 300.000 anos. Como diz Alejo Carpentier em sua notável novela *The lost steps*,

Toda vez que vejo os integrantes de uma orquestra sinfônica sentados atrás de suas estantes, espero impacientemente pelo momento em que o tempo vai parar de amontoar sons incoerentes e cair numa moldura organizada em resposta ao desejo humano prioritário que falará através dos gestos do Medidor de seu Transcurso. Este último obedecendo decisões tomadas um, dois séculos atrás. Dentro da capa da partitura foram assentados em signos as ordens de homens que, apesar de mortos em algum mausoléu ornado – ou seus ossos perdidos na absoluta desordem de um campo de oleiros – ainda detêm os direitos de autor em dia, impondo a medida de movimento e emoção para o homem futuro.

Os músicos na plataforma, então, não têm nenhuma **função** criativa no tocar, apenas **re-criativa**, para trazer, sob a direção do homem que Carpentier chama de Medidor do Passar do Tempo, as instruções de humanos mortos há muito tempo, para produzir os sons que esses homens imaginaram em suas cabeças e dar-lhes vida. Este é um fenômeno notável, mas ainda mais notável para mim é o fato de que compositores vivos, ou recém-mortos, são esparsamente, para dizer o mínimo, representados no repertório de obras regularmente executadas. Com pouquíssimas exceções, o repertório praticamente congelado por volta do tempo da Primeira Guerra (um desastre cujo efeito catastrófico sobre o moral cultural da classe-média ocidental ainda permanece não totalmente avaliado), e o pouco que apareceu, desde que carregue o apelo para a audiência média de 'amantes da música' que a música anterior faz, carrega o rótulo pejorativo de "música moderna" e é visto com extrema desconfiança. Os que defendem a 'música moderna' aguardam por sua assimilação com a mesma ampla consciência que os primeiros cristãos aguardavam o Juízo Final, saudando cada performance de *Arcana*, *Chronochronie* ou *Jakobsleiter* como os primeiros **raios de um novo amanhecer**. **Mas isso não acontece e, na minha opinião, não pode acontecer**. A única música da era do pós Primeira Guerra que ganhou, ou parece ter ganho, algo como uma aceitação geral é aquela que, como as últimas obras de Sibelius ou Rachmaninov, mostram uma afinidade imediata com o mundo do romantismo do século XIX (isto não é de maneira alguma para desvalorizar o trabalho desses ou de outros mestres equivalentes).

O congelamento virtual do repertório teve como consequência que um concerto muito **raramente fornece qualquer experiência musical genuinamente nova**. O número de compositores cujas obras são regularmente apresentadas nos

programas de concertos orquestrais não é alto – aproximadamente **50 no máximo**, com alguns outros poucos representados talvez por uma ou duas obras, frequentemente muito populares (Primeiro Concerto para Violino e *Scottish Fantasy* de Bruch, por exemplo, ou *Aprendiz de Feiticeiro* de Dukas – o que significa que a maioria dos concertos consistem de um número limitado de obras que são tocadas sempre novamente, com mínimas variações de interpretação, e que a audiência torna-se extremamente especializada em perceber essas variações e compará-las. **Esta audiência também se torna especializada em detectar os desvios do texto escrito, deliberados ou acidentais, e tais desvios provocam sua severa desaprovação.**

Em vista dessa situação é surpreendente que um tal volume de música orquestral foi composta a partir de 1920 ou quase, e que seja verdade que muito dessa música é tocada nas salas de concerto por orquestras sinfônicas, embora principalmente sob a direção de maestros do segundo escalão, mais do que por *superstars* – esses preferem continuar a aprimorar e refinar suas performances de um repertório existente e demonstram pouco interesse pela música nova. Um após outro, os compositores fazem suas tentativas para ter suas obras inseridas no repertório de concertos, mas notavelmente poucos obtêm sucesso, e entre esses, como eu já disse, quase todos foram aqueles que mantiveram fortes ligações com o mundo familiar do romantismo do século XIX, ou mesmo do classicismo do século XVIII. Para o resto, algumas obras são tocadas ocasionalmente – mesmo se, como Stravinsky, Schoenberg ou Varèse, seus compositores são considerados grandes figuras do século XX – enquanto outros são ouvidos talvez uma ou duas vezes, são recebidos com maior ou menor respeito, e então desaparecem sem deixar rastro. **É um tributo ao poder do impulso criativo – com, sem dúvida, um empurrão ou dois de ambição mundana** – que várias gerações de músicos continuaram a compôr, a colocar suas obras perante o público e reivindicar a imortalidade de sua espécie. Mas o número de obras pós 1920 que se tornaram parte regular do repertório orquestral como as Beethoven, Brahms ou Tchaikowsky **é de fato minúsculo.**

O músico de orquestra, parece, acostumou-se à experiência de tocar esse pequeno repertório de obras repetidamente – embora o crítico estadonidense Henry Pleasants acredite que ele estará – ou se tornará – atrofiado emocional e imaginativamente. Ele diz,

Ele não tem nenhuma música dele mesmo, nem pode tocar outra música de qualquer outro com a urgência que isso tinha para aqueles a quem ela era originalmente endereçada, nem esperar de seus ouvintes a mesma urgência de resposta. Dadas tais restrições como estas, agravadas pela estagnação do repertório, é um tributo à habilidade, dedicação e paciência do músico sério (sic) que ele não seja um sujeito mais maçante do que ele é, especialmente o músico de orquestra, que toca mais ou menos as mesmas notas mais ou menos da mesma maneira sob a supervisão diária de uma variedade de teimosos maestros, ano após ano, ou do virtuose itinerante, condenado para o resto de sua vida a tocar um pequeno pacote de concertos viáveis de Mozart, Beethoven a Brahms.

Não desejo fazer eco ao claro tom de condenação deste estado de coisas de Pleasant, sendo mais interessante neste ponto compreendê-lo. No entanto seus comentários apontam para a extraordinária natureza desse fenômeno diário do mundo de concerto ocidental.

O desejo humano pela novidade não está contudo morto, mesmo numa situação dessas, e é encontrado por pesquisadores e musicólogos nos mais obscuros cantos do repertório do passado. A redescoberta do barroco nos anos 1930 e 1940 foi, ao menos em parte, uma resposta a esse desejo, e não há dúvida que muitos compositores negligenciados de Monteverdi a Telemann foram restaurados para a consciência das audiências de concerto deste período. Novamente, a jovem e inegavelmente encantadora Sinfonia em Dó, hoje um item de concerto regular, permaneceu, me disseram, praticamente intocada até ser descoberta nos anos 1930; e é somente uma entre várias outras obras. Mas tais ruínas do passado para o aparecimento de novas experiências musicais deve chegar, como acontece com todos os recursos estritamente não-renováveis, eventualmente ao fim; embora ainda possivelmente contendo campos inexplorados para exploração as fontes não são ilimitadas, e musicólogos já reduziram a exumação de obras de compositores cada vez menores, ou mesmo de obras mais obscuras de compositores maiores, mesmo realizando acabamentos de obras mutiladas ou incompletas (Décima de Mahler e a Inacabada de Schubert vêm à mente)<sup>8</sup> – qualquer coisa que seja nova para

---

<sup>8</sup> Cf. Francfort, « La musique savante manque à notre désir » (Rimbaud, *Illuminations*) *Musiques populaires et musiques savantes : une distinction inopérante ?* Communication présentée au Colloque fondateur de l'International Society for Cultural History à Gand (Gent, Belgique) en août 2008. <http://www.abdn.ac.uk/isch/> ): « La manifestation la plus parfaite de cet effet dans l'ordre de la musique légitime est le destin du "fameux Adagio" d'Albinoni (comme disent les pochettes de disques) ou de tant d'œuvres de Vivaldi qui sont passées en moins de vingt ans du statut prestigieux de découvertes de musicologue à l'état de rengaines des chaînes de radio populaires et des tourne-disques petitbourgeois. » (p.4)/ Le « fameux Adagio d'Albinoni », cité par Bourdieu comme l'exemple du morceau savant « dévalué » par son succès a été édité en 1958 et largement composé en 1945 par

a audiência comporta o selo tranquilizador da **linguagem e do gesto musical familiar**. A busca de novidade, frustrada na única direção em que poderia ser atendida, toma também a forma de reavaliação e reformulação de obras-primas familiares (as recentes performances em pequenos contingentes do *Messias* por exemplo) com vistas a restaurar ‘autenticidade’ – seja lá o que isso queira dizer – ou a escavação de antigas, frequentemente descartadas, versões de outros (a *Leonora* antiga e fracassada de *Fidelio* de Beethoven, recentemente gravada em benefício de musicólogos de poltrona). Há sem dúvida outras razões para essas pesquisas, mas acredito que sejam mais racionalizações do fato cru da necessidade humana de novas experiências, **incapaz de tomar a direção correta**, que fornece a direção básica. **Uma cultura capaz de tirar total vantagem da criatividade presente não sentiria essa compulsão de encontrar defeitos em seu passado.**

Discuti em outro lugar alguns recursos técnicos da música sinfônica, e embora eu não tencione reiterar essa discussão aqui, há uma ou duas questões que cabem ser comentadas. Primeiro, a música é altamente dramática no caráter, cheio de fortes, até mesmo violentos, contrastes de humor e emoção; sua técnica central, à qual todo o resto está subordinado, e que unifica toda a música escrita entre aproximadamente 1600 e 1900, é aquela da **harmonia funcional tonal**, a organização dos acordes em sequências significativas por meio da qual o ouvinte é levado para a frente no tempo, suas expectativas sendo frustradas ou excitadas mas finalmente satisfeitas pela cadência perfeita final no tom principal (é notável que haja pouquíssimas peças escritas neste período que não terminem dessa maneira). Não há espaço aqui para expor o significado da harmonia tonal, mas, numa palavra, é o campo essencial sob o qual é resolvido **esse drama da alma individual que é a obra sinfônica**. Participamos através da música da experiência do compositor, em sua progressão da dúvida para a afirmação e o triunfo. Como diz Wilfrid Mellers, ‘num certo sentido, toda a nossa arte tem sido a afirmação de **nosso orgulho pós renascentista**, pois isso implica em que outras pessoas preocupam-se ou deviam se preocupar com nossa experiência. E na medida em que ela passa de uma alma

---

Remo Giazotto à partir d'un fragment de manuscrit retrouvé dans les ruines de la bibliothèque de Dresde. L'adaptation n'apparaît pas comme la seule forme de transfert entre les genres musicaux. D'ailleurs la musique savante, définie face aux musiques populaires, n'a jamais cessé depuis la seconde moitié du XIX e siècle d'aller puiser à la source d'un folklore réel ou imaginé inspiration et légitimité, par exemple patriotique (p.9).

individual para outra através do meio orquestra e sala de concertos, ela celebra a autonomia e a solidão essencial do indivíduo em nossa moderna sociedade ocidental.

É interessante que praticamente todas as obras orquestrais mais populares, sejam sinfonias, concertos, poemas sinfônicos ou o que quer que seja, seguem esta progressão dramática da dúvida e da turbulência para o triunfo e até mesmo a apoteose da alma (a Sexta de Tchaikovsky sendo uma exceção genial<sup>9</sup>) com um período de pausa e quietude entre o início turbulento e o final triunfante; **é como se um antigo mundo estivesse sendo dissolvido e um outro novo sendo trazido à existência.** Em sua forma, uma obra sinfônica sugere a representação de um rito de passagem, cuja forma tripartida foi comentada por van Gennep e outros. A sequência notada por van Gennep – (1) separação do mundo exterior, (2) isolamento e (3) celebração – representa, como sugere Victor Turner, ‘a vitória final da vida sobre a morte’. ‘Aí’, ele diz, ‘está contida a dialética que passa da vida através da morte para uma vida renovada’ – uma excelente caracterização do processo sinfônico em questão. O critério pelo qual o ouvinte médio julga uma obra sinfônica é essencialmente dramático; ele se preocupa pouco com os fatores de lógica, desenvolvimento, unidade ou variedade pelos quais os críticos procuram racionalizar o processo, mas diz respeito à **força da luta e a eficácia do triunfo que são adquiridos na música.** O ouvinte médio não deve ser desprezado por isso, desde que ele está interessado nos fins da música, enquanto o crítico é responsável por se encontrar atolado nos recursos. Mas o drama permanece abstrato, tomando lugar nas mentes dos participantes **sem a intervenção do corpo** – um fato atribuído por alguns observadores, entre os quais Harry Partch, à tradição cristã de negação do corpo<sup>10</sup> (num único e robustamente escrito capítulo de *Genesis of a music* Partch repudia praticamente toda a tradição ‘clássica’ ocidental como sendo desesperadamente perdida na abstração, sendo seus arquivilões Bach, Beethoven e Brahms. Em todo caso, a natureza dramático-abstrata da obra pode ser julgada pela tempestade de aplauso que segue imediatamente (às vezes imediatamente demais) o fim de uma admirada performance de uma admirada obra. Para a maioria da

---

<sup>9</sup> Mahler na Poirel...

<sup>10</sup> cf. Onfray

audiência o drama é tão familiar quanto *Hamlet* é familiar para uma audiência shakespeariana (ir ao teatro é com certeza uma atividade igualmente ritual – mas este é um território dos estudantes de teatro), e não traz nenhuma surpresa, mas a excitação gerada pela música não parece ser menos real do que se fosse a primeira vez em que a obra foi executada. Por causa da natureza abstrata da música não é permitido expressar fisicamente aquela excitação durante a performance, e a resposta completa ao drama deve ser engarrafada até o fim, quando é susceptível de explodir com uma falta de moderação que às vezes envergonharia uma torcida de futebol.

E a orquestra? A moderna orquestra sinfônica profissional é o próprio modelo de uma empresa industrial, um corpo altamente eficiente permeado por completo pela filosofia industrial, dirigida como qualquer empresa industrial na direção da realização de um produto, que é a performance. Suas relações sociais são aquelas do local de trabalho industrial, sendo totalmente funcional e dependendo apenas da tarefa para que seja realizada; os instrumentistas não devem saber nada a respeito da vida de seus colegas fora do trabalho, e se, como em outros trabalhos, desenvolver amizades é irrelevante para os objetivos da tarefa a ser realizada. As notas escritas controlam as ações dos instrumentistas e mediam seu relacionamento. Como em qualquer outro trabalho, também, a classe ou a categoria\* raramente são consultados sobre a natureza do produto a ser realizado, mas são requisitados simplesmente a tocar não importa que notas estão organizadas diante deles, sob uma direção tão dinâmica quanto do tipo gerencial que seja possível empreender. Tempo é dinheiro; os trabalhadores são altamente organizados e geralmente não desejosos de trabalhar em tempo extra sem receber pagamento extra, enquanto que o foreman (conhecido como o líder) atua como um mediador entre rank and file<sup>11</sup> e o alto escalão. Há uma hierarquia social distinta dentro da organização, com os instrumentistas de cordas no status mais alto (colarinho

---

<sup>11</sup> George N. Brown

11:35am Mar 4

Hi Marcos. In the most general sense, the 'rank and file' means the general membership of the orchestra. But it can be used in a kind of variation of this context. For example, members of the Orchestra Committee may use that phrase when talking about everyone ELSE in the orchestra (musicians NOT on the Committee). In this context, it means those in a group, or organization, NOT in some kind of leadership position.

branco, poder-se-ia quase dizer), os metais e a percussão tendo por outro lado a imagem de um distinto colarinho azul, vistos geralmente como alegres companheiros, não super-sensíveis e afeitos a um largo consumo de cerveja<sup>12</sup>. A íntima associação entre o modo industrial de produção e a orquestra sinfônica pode ser vista em sociedades que se converteram recentemente ao industrialismo (a filosofia industrial pode com certeza ser vista como a substituição das diferenças ideológicas entre capitalismo, socialismo, comunismo e muitos outros ismos); a formação de orquestras sinfônicas profissionais e o aparecimento em cena de um número de intérpretes *Wunderkind* é frequentemente a primeira indicação de que tal conversão tomou lugar e tornou-se interiorizada.

A rígida divisão de trabalho entre os instrumentistas na orquestra (de modo algum uma condição necessária para a altamente desenvolvida realização da música de concerto, como pode ser vista, por exemplo, no Gamelão balinês, onde espera-se que cada músico toque cada instrumento) é novamente no interesse de produção eficiente da performance; cada intérprete é altamente especializado num único instrumento ou numa pequena seleção de instrumentos relacionados, e competências como leitura à primeira-vista e resposta rápida são especialmente cultivadas, enquanto que aquelas como memória e improvisação são praticamente negligenciadas à extinção. As competências dos músicos são tais que erros de notas são relativamente raros, e colapsos totais quase desconhecidos; de qualquer maneira, a maior parte do repertório é tão familiar para qualquer músico de orquestra que ele poderia quase tocá-lo de olhos vendados. Entre os maestros, também, a habilidade de produzir uma performance competente em um curto espaço de tempo é um atributo altamente desejável, assim não é surpresa que os regentes de maior sucesso em nosso tempo tendem a ser lançados nos mesmos moldes de um magnata industrial. Os tipos mais retraídos e introspectivos (Anton Webern foi supostamente um deles) que preferem explorar uma obra musical e deixa uma performance emergir a seu próprio tempo são, apesar de sua fina musicalidade e de sua profunda introspecção musical, deixados para trás na corrida

---

<sup>12</sup> cf. Raynor, cf. Lehmann

da fama<sup>13</sup>. (A recente erupção de competições para jovens maestros e instrumentistas também trabalha nessa direção, favorecendo aquelas personalidades altamente competitivas que se dão bem em situações competitivas – é desse modo que uma cultura consegue os músicos que merece).

Qual é a razão para esse notável estado de coisas, no qual a maioria da música tocada pelas orquestras sinfônicas é completamente familiar tanto para intérpretes quanto para a audiência, e ainda tem claramente o poder de atrair e fascinar um grande número de pessoas? Isso tem sido muito condenado mas pouco compreendido, principalmente, eu creio, porque falhamos em perceber que um concerto sinfônico, ou mesmo qualquer performance musical, não é puramente, ou talvez nem mesmo principalmente, uma experiência aural e sim um ritual social de profunda importância para seus participantes, e a suspensão do passar do tempo inerente ao congelamento do repertório é uma parte importante do ritual. Eu observei no meu livro *Music, Society, Education* que o homem moderno está faminto de rituais; vejo agora que não é realmente assim. Rituais e mitologias são tão dados ('givens') da experiência humana quanto comer, e têm uma parte tão importante na vida de ocidentais modernos quanto nas vidas de povos 'primitivos', mesmo que não o percebemos como tal.

É minha convicção que um concerto sinfônico é a celebração de uma 'história sagrada' das classes-médias ocidentais, e uma profissão de fé em seus valores como material permanente da vida. Como esses valores, e aqueles da sociedade industrial em geral, estão cada vez mais sob ataques tanto de críticos quanto da pressão dos acontecimentos, assim o concerto torna-se mais vital como um ritual de estabilidade num mundo instável.

As vidas e personalidades dos 'grandes compositores', seus sofrimentos, seus fracassos e triunfos, seus amores e ódios, tudo incorporado quase-autobiograficamente em sua música, são paradigmas para essa crença, que são repetidos sempre que sua música é tocada perante uma audiência pagante numa sala de concerto. O triunfo de Beethoven sobre sua surdez, o protestantismo

---

<sup>13</sup> cf. Giron (Celibidache/Karajan), disponível em <http://www.usp.br/poseca/index.php/musica/article/view/109/113> (acesso: 10/03/2014) . Cf. General Motors x Thomas Edison. Cf. Menger. Cf. Lebrecht, cf. Ross.

confiante, obcecado pela morte de Bach, a histeria mal-controlada de Tchaikovsky, o ardente otimismo iluminista de Haydn, o confortável agnosticismo inglês de Vaughan-Williams, a sensibilidade reticente e o sólido intelecto nortista alemão de Brahms, a nostalgia de Delius de um mundo que nunca existiu, a vulgaridade burguesa de Richard Strauss, as núpcias de Elgar com a extravagância imperialista da Inglaterra Eduardiana (reconfortante para uma Inglaterra então em declínio) e, talvez mais relevante que tudo para o fim do século XX, o sucesso exterior e prosperidade de Mahler com sua alienação e miséria interior – todos esses e outros são modelos de experiência para sua audiência, sendo a performance de sua música um ritual de sanção de sua mitologia, uma afirmação da crença de que as questões musicais são importantes questões da vida, e que as coisas não mudarão.

A ‘História da Música’ percebida pelo melômano médio é vista em termos mitológicos, povoado de heróis e seus adversários, tarefas a ser cumpridas, truques do destino a ser realizados. Contudo obsessivamente, na tentativa de colocá-las no tempo histórico, musicólogos devem datar e ordenar as obras, em catálogos Koechel, Deutsch, Longo ou Hoboken, as obras permanecem obstinadamente na mente da maioria dos amantes da música, num tempo mitológico, externo e completamente independente do tempo histórico<sup>14</sup>. Nenhuma outra atitude poderia produzir a crença do momento de que essas obras são ‘obras-primas imortais’. A violência da reação dos amantes da música contra qualquer sugestão de que obras de Beethoven ou Bach não seriam imortais mas que um dia cessarão de ter qualquer significado para intérpretes ou compositores e simplesmente desaparecerão de nossas consciências atesta o poder do mito. O ritual de estabilidade num tempo instável não pode admitir heróis vivos no presente; com Teseu, Maui, Gilgamesh, Arthur e outros heróis da civilização, os ‘grandes compositores’ pertencem a um passado mitológico, e sua obra deve viver para sempre.

Outros elementos do concerto sinfônico reforçam a ideia de sua função ritual. Eliade realiza muito da ideia de um ‘território sagrado’ no qual o ritual tem lugar, uma área posta de lado da vida do dia-a-dia. Como vimos, exatamente um território sagrado é o que existe numa sala de concertos, um lugar posto de lado por um alto

---

<sup>14</sup> cf. Cook (“museu imaginário”)

custo para a performance da música sinfônica e apenas para isso (alguns amantes da música sentiram que o Royal Festival Hall foi de algum modo violado quando foi usado para um concerto de rock). A admissão ao território sagrado é adquirida pela compra de um bilhete (qualquer ritual que não envolva a passagem de dinheiro ignoraria uma das mais sagradas funções de nossa sociedade, cuja crença mística no valor absoluto do dinheiro e sua misteriosa eficácia é consagrada nas políticas de sucessivos governos nas últimas décadas).

Mesmo a muito admirada ‘elevação do nível das performances’ (isto é, a exigência cada vez maior por uma grande precisão na performance das notas escritas e o desenvolvimento da destreza digital para satisfazer essa exigência) nas últimas décadas fala, para mim, simplesmente de uma grande insistência numa performance precisa do ritual, como em alguns rituais indígenas de cura, no qual uma simples palavra errada, som ou gesto pode tornar inválido todo o procedimento. A insistência é compreensível; como nossa compreensão de eventos presentes torna-se cada vez mais precária, assim nós reforçamos nosso controle sobre o passado através de uma cerimônia mágica para evitar a mudança catastrófica que tememos e para manter as coisas como têm sido. Associada com a insistência na precisão das notas vem a busca pela ‘autenticidade’ na performance, e a pesquisa nos levaria a descobrir (*nunca* podemos estar certos) como a música soava na época do próprio compositor.

A ‘história sagrada’ de nossa cultura que, como diz Eliade, ‘deve ser cuidadosamente preservada e transmitida intacta para as gerações futuras’ tornou-se, como nunca é para povos ‘primitivos’ e especialmente não letrados (Duerden, por exemplo, diz que sociedades africanas ‘não apenas se lembram de eventos criativos e se esquecem dos destrutivos e deliberadamente recusam-se a adotar símbolos que durarão tempo suficiente para ser destrutivos com relação à existência dessas sociedades’) fixa e rígida, deixando pouco ou nenhum espaço para um desenvolvimento criativo. Essa urgência de preservação tem um aliado no toca-discos (de fato, pergunta-se se a gravação de música teria se tornado tão ubíqua num tempo de mais autoconfiança – certamente Edison nunca imaginou que sua ideia seria usada para esse fim); Stravinsky, por exemplo, tentou capturar suas próprias performances de todas as suas obras em gravação de maneira que as futuras

gerações as reberiam intactas. O que Haydn teria dito disso é mera conjectura, mas isso mostra a extensão a qual a função ritual da música mudou desde a Primeira Guerra, e tornou-se a expressão de algo como desespero, como se a cultura estivesse tentando manter-se firme em qualquer aparência de estabilidade. Há, por outro lado, outras culturas musicais em nossa sociedade, na maioria existindo longe dos centros de poder, que não dão a mínima à preservação, de tão ocupadas com a criação; isto é verdade para muito da música vernacular, incluindo a desprezada mas vigorosa e soberbamente autoconfiante cultura *disco*. Se os músicos pensam sobre o assunto (e não há nenhuma razão por que eles pensariam), eles provavelmente sintam que há muito mais de onde isso vem.

Desde Lévi-Strauss a conexão entre música e comida, ambos envolvendo a transformação de matérias naturais em produtos culturais, tornou-se lugar-comum. Música e comida são, em muitas sociedades, assuntos altamente rituais, cobertos de regras e tabus, e seria portanto surpreendente se não houvesse alguma conexão com nossa sociedade. Certamente a imaginação popular sempre percebeu uma conexão, como pode ser visto no uso muito difundido de metáforas gastronômicas em discussões sobre música<sup>15</sup>. Lê-se frequentemente ‘uma festa da música’; a espera super-entusiasta de um festival pode resultar em ‘indigestão’, enquanto Sir Thomas Beecham se referia às peças musicais leves usadas principalmente para entretenimento como ‘pirulitos’. Eu mesmo conservei na memória o comentário de um crítico, alguns anos atrás, que comparou um concerto de uma famosa soprano estadonidense a ‘uma refeição inteira com muita geléia de maçã delicadamente aromatizada’. A analogia é adequada, como veremos se examinamos as análises de Mary Douglas de uma refeição. Ela afirma que sua própria estrutura é um código social; uma refeição completa, por exemplo, é diferente de uma instituição menos estruturada de ‘convidar pessoas para beber’<sup>16</sup>. Ela assinala que sua própria estrutura é um código social; uma refeição completa, por exemplo, é diferente da instituição menos estruturada de ‘convidar gente para beber’.

Não há estruturação para beber, em antepasto, principal ou leve. Não há nisso nenhuma necessidade de ordenação. Nem o evento é classificado em primeiro, segundo, principal, doce. Pelo contrário, é bem visto colocar

---

<sup>15</sup> cf. Cook

<sup>16</sup> Sartre “sur place” (jazz), in HOBSBAWM (HSJ).

um mesmo tipo de bebida, e contar as bebidas é absolutamente indelicado... A mesma falta de estrutura é encontrada nos tira-gostos para acompanhar as bebidas. São geralmente frios, servidos em discretas unidades e que podem ser comidos discretamente com os dedos. Nenhuma ordem governa a escolha dos sólidos.

Ela assinala que bebidas são uma ocasião menos íntima do que a refeição; convidam-se pessoas para beber que não se convidam necessariamente para uma refeição completa.

Bebidas são para estranhos, familiarização, colegas de trabalho e suas famílias, refeições são para a família, amigos íntimos e convidados de honra. Aqueles que conhecemos em refeições também conhecemos para bebidas. Aqueles que conhecemos só para beber conhecemos menos intimamente. Até onde essa fronteira importa para nós, (e não há nenhuma razão para supor que isso sempre importará) a fronteira entre bebidas e refeição tem seu significado. Há limiares menores pontos no meio do caminho. A refeição inteiramente fria (desde que omite um contraste maior com a refeição) pareceria ser como um modificador. Assim, aqueles amigos que nunca tiveram uma refeição quente em nossas casas tem presumivelmente um outro limiar de intimidade a atravessar.

Diferentemente das bebidas, uma refeição completa é um ritual íntimo e um negócio altamente estruturado, que requer contraste interno.

Uma refeição adequada é A (quando A é um enfático prato principal) depois 2B (quando B é um prato menos importante). Tanto A como B contêm a mesma estrutura,  $a$  mais  $2b$ , quando  $a$  é o item principal e  $b$  um item menos importante. Um almoço de dia de semana é A, almoço de Domingo é  $2^a$ , Natal, Páscoa e aniversários são A mais 2B.

A analogia com concertos orquestrais é forte. Como uma refeição, um concerto tende a começar com o que Douglas chama de prato menos importante – uma abertura, talvez, ou alguma outra obra relativamente leve – seguida por um item importante – uma sinfonia talvez, ou um concerto. É geralmente admitido que uma sinfonia é mais pesada (mais ‘nutritiva’) que um concerto, de alguma maneira de maior valor moral/intelectual (esta ideia refere-se apenas do século XIX – Mozart certamente não concordaria); sendo assim, é comum encontrar a sinfonia na parte mais importante do concerto e sendo colocada, como o prato principal de uma refeição, como penúltimo item, enquanto o concerto constitui numa espécie de sobremesa a qual, ainda que importante, não é vista com a mesma importância do prato principal. A situação pode ser invertida se, por exemplo, a sinfonia é relativamente leve e o concerto é, talvez simplesmente por causa da fama do solista, considerado mais importante. Cada obra, como os diferentes pratos de uma refeição, contém elementos internos mais ou menos importantes. No século XIX as

convenções eram diferentes; refeições e concertos eram igualmente negócios gigantescos de muitos pratos e itens, refletindo talvez o apetite de uma exuberante classe-média. Nossas expectativas tanto de refeições quanto de concertos são mais modestas, mas a comparação deverá nos ajudar a temperar nosso ligeiro horror ao ler que na primeira audição inglesa da Nona de Schubert os movimentos foram ‘intercalados por canções’ de acordo com o costume da época<sup>17</sup>, ou que a Quinta e a Sexta de Beethoven, o Quarto Concerto para piano e a Fantasia Coral tiveram suas primeiras audições junto com vários outros itens, num mesmo concerto em 1808!

Outras estruturas são possíveis. Uma única longa obra – um oratório, talvez, ou uma longa sinfonia ou cantata como a Oitava de Mahler ou o *Gurrelieder* de Schoenberg – devem constituir num concerto completo, muito como certas refeições que devem constituir de um único e complexo prato como a *paella* – Douglas cita Chicken Marengo<sup>18</sup> como um clássico exemplo. Em tais casos é preciso haver contraste e variedade internos e elementos importantes e leves num único prato, ou obra, para ‘preservar a estrutura mínima’ da refeição, ou concerto – o que pode explicar, ao menos num certo sentido, o fracasso de certas obras longas e admiráveis como *Gurrelieder*, que não contém elementos contrastantes leves tanto quanto elementos sinfônicos pesados, para entrar no repertório regular, como outras muito solicitadas, como a Segunda ou a Oitava de Mahler, têm.

Também de grande interesse para o nosso ponto de vista é um terceiro tipo de concerto, que consiste inteiramente daquilo que Beecham chamava de ‘pirulitos’. Programas com títulos como ‘Uma noite na velha Viena’, ‘Noite no balé’ ou ‘Uma noite com Gilbert e Sullivan’, consistindo num grande número de pequenas peças facilmente assimiláveis – aberturas, valsas dançantes, excertos de ópera e assim por diante – parecem mais com a cerimônia de bebidas de Douglas do que com uma refeição; eles são mais homogêneos em seu material, menos estruturados em sua ordem, e são aparentemente designados a atrair uma audiência não necessariamente muito iniciada nos mistérios da música sinfônica (muitos amantes

---

<sup>17</sup> cf. DeNora

<sup>18</sup> Chicken Marengo is a French dish consisting of a chicken sautéed in oil with garlic and tomato, garnished with fried eggs and crayfish.[1] The dish is similar to chicken à la Provençale, but with the addition of egg and crayfish, which are traditional to Chicken Marengo but are now often omitted.[1] The original dish was named to celebrate the Battle of Marengo, a Napoleonic victory of June 1800.

da música de concerto não querem ver nem mortos tais eventos). A estrutura abertura-sinfonia-concerto é designada a iniciados e é a cerimônia central do grupo de referência da 'classe-média culta'; as noites de 'pirulitos', por outro lado, é mais coisa de sociabilidade casual do que um ritual íntimo. Ambos os tipos de concerto, no entanto, celebram crenças compartilhadas e atitudes que auxiliam a manter essas atitudes em face aos ataques de um mundo hostil. (As obras de Webern, tendo o peso sinfônico e a duração de pirulito, sempre foi um problema tanto para programadores de concerto quanto para o público; elas subvertem as convenções rituais do concerto sinfônico muito da mesma maneira que uma pílula de ficção científica contendo numa dose toda a alimentação necessária de uma refeição, se isso se materilizasse, subverte qualquer ritual alimentar.

A música sinfônica corresponde a uma tão ampla área de experiência humana, com alegria, dor, felicidade e perda de amor, com lealdade e traição, com heroísmo e patriotismo, triunfo e apoteose do espírito humano, que somos inclinados a negligenciar o fato de que há vastas áreas de experiência na qual não parece interessar absolutamente, e essas são precisamente as áreas que estão fora da experiência comum das classes médias industriais dos últimos dois ou três séculos. A primeira e mais óbvia é a da grande flagrante privação material. Isso não quer dizer que compositores do passado não sofreram às vezes de pobreza, mas até onde sei nenhum deles morreu de fome. A pobreza era considerada, se pensada em sua totalidade, como uma condição temporária, a ser suportada até a fama, a honra e a segurança financeira ser conquistada; não era um modo de vida como é para a vasta maioria da raça humana, e não se encontra na música sinfônica nenhuma expressão comparável a essas linhas de Blind Lemon Jefferson<sup>19</sup>:

I stood on the corner and almost bust my head  
I couldn't earn enough to buy me a loaf of bread.  
Now gather round me people, let me tell you true facts;  
The tough luck has hit me and the rats is sleeping in my hat<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> "Blind" Lemon Jefferson (24 de setembro de 1893 - cerca dezembro de 1929) foi um cantor e guitarrista de blues estadunidense, natural do Texas. Ele foi um dos mais populares cantores de blues da década de 1920, e foi intitulado Pai do Texas Blues".

<sup>20</sup> Eu estava na esquina e quase estourei minha cabeça  
Eu não poderia ganhar o suficiente para me comprar um pedaço de pão.  
Agora se reúnem em volta de mim as pessoas, deixe-me dizer-lhes a verdade dos fatos;  
O azar me bateu e os ratos está dormindo em meu chapéu

Os dois grandes mestres europeus que realmente morreram na pobreza, Mozart e Schubert, não eram de fato excessão. Schubert, embora sem dúvida pobre, foi sustentado por um círculo e leais e admiradores amigos, e morreu, quase acidentalmente, bem quando estava no ponto de ‘tornar-se’, com a idade de 31 anos. Mozart por outro lado, ao mesmo tempo que tinha uma noção muito clara de sua riqueza como artista, era em sua vida pessoal uma figura quase insignificante que não tinha a menor ideia de como ‘vender’ a si próprio ou gerenciar seus recursos<sup>21</sup>; ele ganhou às vezes somas consideráveis de dinheiro – muito mais do que o que seu pai jamais viu – mas frequentemente deixou escapar-lhe entre os dedos. Nem nascidos para a pobreza, nem aceitando-a como destino, como faz Jefferson em seu blues. A noção popular da vida de ambos mostra, de fato, a maneira como a tendência mitologizante permite aos ‘amantes da música’ a aceitar ficções que estão em desacordo com fatos facilmente verificáveis.

Amor sexual e desejo, novamente tratados de maneira bem explícita no blues, é apenas matéria do mais oblíquo tratamento (amor romântico, por outro lado, é uma preocupação maior); talvez *Tristão e Isolda* vem quase confrontar isso diretamente, embora mesmo aí é subordinado a questões mais gerais e filosóficas, e no tratamento altamente estilizado do ato sexual no segundo ato (já houve produções em que os protagonistas nem mesmo se tocam) **falta o realismo cru e vívido que se encontram em outras culturas, como a africana ou afro-americana.** Liberdade e opressão política são tratadas em termos abstratos e heroicos (*Fidelio* e a Nona de Beethoven, ou a *Symphonie Funèbre et Triomphale* de Berlioz), nunca em termos de tais realidades brutas como são realmente experimentadas pelos perseguidos; a tentativa de Schoenberg de encarar o assunto de frente em *A survivor from Warsaw* é considerada de mau-gosto, pelo menos falho, **o assunto cru sendo assimilado insuficientemente pela arte.** Também a experiência de desapropriação, de proletarização, de discriminação racial e acima de tudo de total abandono dionisíaco e êxtase (o final da Sétima de Beethoven é frequentemente citado como um exemplo disso, mas de fato é mais *sobre* o êxtase do que *sendo* verdadeiramente extático, sendo temperado e moderado pelas exigências do estilo clássico para o contraste interno e coesão formal) não fazem parte das preocupações dessa música,

---

<sup>21</sup> cf. Elias (Mozart)

repousando como fazem fora da experiência, e assim a mitologia, da classe-média da sociedade industrial ocidental, com cuja ascensão e apogeu (e talvez declínio) do que é chamado vagamente de música 'clássica' é contemporânea. (Não seria necessário dizer aqui que afirmar a não-universalidade dos valores da música sinfônica não é necessariamente condená-la, desde que todas as culturas se definem mais pelo que não são do que pelo que são; é apenas nossa suposição da superioridade e validade universal dos valores europeus que nos cegam para este fato óbvio). Em qualquer caso, é irônico que o próprio excedente de riqueza que tornou a sociedade industrial (e concertos sinfônicos) possível chegou a uma maior extensão pelo trabalho daqueles escravos africanos cuja música de seus descendentes constitui o primeiro maior desafio à dominância da música clássica.

Não preciso, espero, enfatizar que toda performance musical em qualquer lugar participa com uma maior ou menor extensão desta função ritual e afirma compartilhar crenças e atitudes. Mesmo dentro de nossa sociedade a função ritual é reconhecida em certos tipos de performance de música vernacular, que são muito estudadas desse ponto de vista – o rock, por exemplo, frequentemente o parque de diversões favorito de sociólogos, reggae e o blues, ou mesmo rezar a missa numa igreja católica. Se, no entanto, num concerto sinfônico essa função permanece não reconhecida é porque é essencial a seus participantes que seja assim, desde que parte do mito industrial que ele celebra, como vimos, a ideia de que superamos o mito e assim o ritual; como diz Eliade, gostamos de nos ver como seres puramente históricos. Por exemplo: os amantes da música reclamam com frequência daqueles que vão a concertos, não pela música em si, mas porque é socialmente correto fazê-lo. Não vejo nada de errado nisso; tais pessoas, assistindo a concertos sem uma real compreensão das convenções pelas quais o compositor procurou estabelecer uma comunicação com seus ouvintes, estão simplesmente afirmando sua reivindicação de participar de um particular grupo de referência da classe-média dentro de nossa altamente fragmentada sociedade. O amante 'genuíno' de música sente aparentemente que eles estão participando de uma cerimônia sob falsos pretextos, mas me parece que eles estão perfeitamente gabaritados para fazê-lo desde que possam pagar o preço do bilhete (um assunto ritual em si mesmo é nossa sociedade devotado ao dinheiro) e estão preparados para cumprir as convenções de

comportamento no espaço sagrado. Suas ações não são mais repreensíveis do que aquelas dos católicos que não têm necessariamente que gostar ou 'compreender' a música de Palestrina para que a missa está sendo cantada, mas não por isso participar menos do ritual. Com certeza, está dado que uma completa iniciação no ritual, que inclui a habilidade de manter uma discussão bem informada sobre os *tempi* do maestro, a qualidade vocal da soprano, a técnica do pianista e assim por diante, só pode ocorrer se o participante é plenamente experiente nas convenções e valores da cultura, mas, como em outras sociedades de iniciados, há lugar tanto para catecúmenos, e permanentes *semi-outsiders* como para membros plenos. É por esta ótica, também, que devemos entender aquelas performances de concertos e ópera que são apresentados como um protocolo para as visitas de chefes de estado; anfitrião e hóspede estão afirmando uma comunhão de valores (e a natureza desses valores – diferentes valores seriam afirmados se fosse numa discoteca ou num concerto punk) que são necessários antes que sérias negociações tenham início. Não importa se, como é bem possível, estão ambos entediados com os procedimentos, desde que o aparato é mais para o benefício do público do que para qualquer outro. Em épocas passadas, provavelmente teria sido uma missa que eles teriam assistido.

Se a função de um concerto sinfônico, então, é principalmente ritualística, e se o congelamento virtual do repertório desde aproximadamente 1920 é resultado dessa função ritual, o que fazemos com aqueles compositores que desde então vêm tentando renovar e revolucionar a música de concerto – a assim chamada segunda escola de Viena e a escola de Darmstadt antes e depois da Segunda Guerra, ou Varèse, Cage, Messiaen e uma série de maiores e menores músicos? Uma coisa é certa: por mais que a música continue a ser apresentada em salas de concerto para um público pagante, a sala de concertos imporá suas próprias condições sobre o que quer que eles façam; não há como escapar disso. Haverá revolução nas formas, nos sons, nas técnicas, mas tudo permanecerá dentro da tradição e no conjunto de convenções de gesto e comportamento, ligados à mitologia das classe-médias industriais e a uma atitude imutável para com o mundo.

E, de fato, fica claro se consideramos a obra daqueles compositores que nada de real importância *mudou*. O fazer musical permanece propriedade de *experts* altamente especializados – de fato, pareceria ter se tornado mais misterioso se as

páginas de *Die Reihe* ou de *Perspectives on New Music* e as atividades do IRCAM de Paris servirem de guia. O compositor permanece o arquiteto da obra musical, ditando as ações dos intérpretes por **controle remoto**, ‘impondo-lhes a medida do movimento e da emoção’ – e isso continua valendo como verdade tanto para os trabalhos mais aleatórios de Cage ou Stockhausen quanto para as obras totalmente controladas de Boulez e outros. **O compositor arrogou para si a função de árbitro daquilo que a audiência deve gostar de uma maneira que teria horrorizado Haydn e mesmo Beethoven.** (Boulez escreveu, ‘O que os sentimentos de alguém em carne e osso importa para mim? Minha opinião conta mil vezes mais do que isso; a minha é que vai permanecer’). Mas então Beethoven, Haydn e seus contemporâneos sabiam em que lado de seu pão estava a manteiga, e não tinham nenhum Conselho das Artes complacente ou departamento de música de universidade para voltar atrás se seus padrões aristocráticos não gostassem de sua música.

A obra musical contemporânea é ainda tocada no mesmo tipo de prédio, e sob as mesmas condições, e mesmo, para a maior parte, pelos mesmos intérpretes, como já descrito para as obras sinfônicas tradicionais, e é divulgada de maneira semelhante; a única mudança talvez é que essas obras estabelecem o ritual de uma ligeiramente diferente, senão análoga, mitologia. É o mito da solução tecnológica, uma fé na habilidade de melhorar coisas pela mudança na técnica sem uma mudança nas estruturas sociais e nos relacionamentos. É verdade que mesmo **entre os compositores europeus de vanguarda** parece haver alguma consciência de que **as relações numa sala de concertos precisam mudar**; assim, Berio coloca membros do coro em *Passagio* (que trata em si mesma de um apelo a mudanças nas relações sociais) em meio à audiência para representar sua visão, enquanto Pousseur em *Votre Faust* permite à audiência certas opções de decidir o rumo da história – mas ambas permanecem óperas, produzidas em espaços convencionais para um público pagante. Xenakis em *Terretekhtorrh* coloca a orquestra entre o público – mas isso apenas sublinha, mais do que destrói, a separação ritual de uns e outros. Stockhausen em *Aus den sieben Tagen* não fornece notas escritas, apenas sugestões verbais para improvisação – mas diz-se que as peças funcionam realmente bem somente sob sua direção. E Stockhausen, Kagel, Ligeti e outros satirizaram e mesmo tentaram sabotar as convenções e tradições sagradas do concerto – mas, mesmo

quando isso vai além de travessuras, apenas têm sucesso, como blasfêmias, pagando tributo à duradoura e subjacente mitologia. Não pretendo criticar essas finas mentes musicais, que estou certo de que estão honestamente buscando novos caminhos para a música, mas não posso deixar de sentir que **seja o que aconteça num concerto será inescapavelmente subjugado às exigências rituais do espaço sagrado, o qual subordinará tudo o que lá acontecer para si, não importando o quanto for revolucionária ou subversiva a intenção** – e não adianta aproveitar outros espaços como velhas estações de trem ou estádios esportivos (ambos interessantes espaços rituais da sociedade industrial de massa) e transferir para eles as convenções da sala de concerto. **A busca dos compositores pela renovação simplesmente através de novos sons, novas técnicas, como a busca de novas tecnologias como solução de problemas criados pelo antigo, têm êxito apenas em afirmar, quer se queira quer não, aqueles valores cuja falência esses mesmo compositores proclamaram no passado.** A profunda sabedoria do famoso conselho de George Ives, ‘não preste muita atenção aos sons – porque isso o fará perder a música’, torna-se evidente aqui. **Novos sons não fazem nova música;** somente uma nova configuração de relações pode fazê-lo, como o pai de Charles Ives sabia bem. Ele via o velho pedreiro não apenas como fonte de sons roucos que estava sendo ridicularizado mas como um homem completo e amado, em cujos olhos poder-se-ia ver ‘a sabedoria do tempo’. **É no homem por inteiro e não apenas nos sons que a música real repousa.** As explorações tonais da vanguarda, por mais fascinantes e belas que sejam realmente muitas delas, são na maior parte tão estritamente irrelevantes para os problemas espirituais do homem moderno como o são as criações dos epígonos contemporâneos do movimento romântico; eles simplesmente perpetuam, no ritual da sala de concertos, a separação entre intérprete e público, do intérprete e do compositor do público, e acima de tudo a separação do homem por inteiro<sup>22</sup> de sua

---

<sup>22</sup> R.C. What is technique?

I.S. The whole man. We learn how to use it but we cannot acquire it in the first place; or perhaps I should say that we are born with the ability to acquire it. At present it has come to mean the opposite of "heart," though, of course, "heart" is technique too. A single blot on a paper by my friend Eugene Berman I instantly recognize as a Berman blot. What have I recognized -- a style or a technique? Are they the same signature of the whole man? Stendhal (in *The Roman Promenades*) believed that style is "the manner that each one has of saying the same thing." But, obviously, no one says the same thing because the saying is also the thing. A technique or a style for saying something original does not exist a priori, it is created by the original saying itself. We sometimes say of a composer that he lacks technique. We say of Schumann, for example, that he did not have enough orchestral technique. But we do not believe that more technique would change the composer. "Thought" is not one thing and

música. Sem uma consciência da função ritual da música, as 'pesquisas' do IRCAM de Boulez e seus colegas continuam, a ser uma ingênua e mirabolante celebração dos aspectos mais superficiais da tecnologia moderna, e as reivindicações feitas por eles e para eles de que estão tentando chegar a um acordo com os problemas e possibilidades por causa da comunidade como um todo não parecem mais críveis do que reivindicações semelhantes feitas pela ICI, British Nuclear Fuels Limited – ou Buckminster Fuller, cuja 'loucura racional' (para usar uma frase dita por Alex Comfort) parecem frequentemente espelhadas nos escritos de Boulez sobre música.

Costuma-se dizer que não ter política é proclamar, inconscientemente, a política do status quo. Analogamente, acredito que estar inconsciente da natureza ritual do ato da performance e escuta da música sinfônica é estar aprisionado pela mitologia de uma cultura cujo tempo está se esgotando rapidamente. Como disse John Blacking, 'A principal função da música é envolver as pessoas em experiências compartilhadas<sup>23</sup> no contexto de sua experiência cultural. A forma que a música toma deve compartilhar essa função' e ainda,

As regras de comportamento musical não são convenções culturais arbitrárias, e as técnicas musicais não são como desenvolvimentos tecnológicos. O comportamento musical reflete variados graus de consciência das forças sociais, e as estruturas e funções da música estão relacionadas com os percursos humanos básicos e a necessidade biológica de manter um equilíbrio entre elas.

---

"technique" another, namely, the ability to transfer, "express," or develop thoughts. We cannot say "the technique of Bach" (I never say it), yet in every sense he had more of it than anyone; our extraneous meaning becomes ridiculous when we try to imagine the separation of Bach's musical substance and the making of it. Technique is not a teachable science, neither is learning, nor scholarship, nor even the knowledge of how to do something. It is creation and, being creation, it is new every time. There are other legitimate uses of the word, of course. Painters have water-color and gouache techniques, for example, and there are technological meanings; we have techniques of bridge building and even "techniques for civilization." In these senses one may talk of composing techniques-the writing of an academic fugue. But in my sense, the original composer is still his own and only technique. If I hear of a new composer's "technical mastery" I am always interested in the composer (though critics employ the expression to mean: "but he hasn't got the more important thing"). Technical mastery has to be of something, it has to be something. And since we can recognize technical skill when we can recognize nothing else, it is the only manifestation of "talent" I know of; up to a point technique and talent are the same. At present all of the arts, but especially music, are engaged in "examinations of technique." In my sense such an examination must be into the nature of art itself – an examination that is both perpetual and new every time – or it is nothing. In CRAFT, Robert and STRAVINSKY, Igor. *Conversations With Igor Stravinsk*. New York, Doubleday & Company, Inc. Garden city, New York, 1959, p.13.

<sup>23</sup> cf. Didier

Não superamos essa condição, nem o faremos; nem mesmo isso deve ser desejável, desde que é nas relações humanas que a fonte mais rica de criatividade (acima de tudo em música, a arte social *par excellence*) deve ser encontrada. Se a música precisa ser renovada, como muitos afirmam, é porque nossas relações sociais é que precisam se renovar – e essa renovação não é impossível, mesmo na presente situação. Vimos como as relações numa orquestra sinfônica são estritamente funcionais – as relações do local de trabalho. Mas qualquer tipo de grupo musical estabelece sua própria configuração de relações, tanto entre seus integrantes quanto com o público. A tradição afro-americana, para tomar um único exemplo, fornece um sem número de exemplos de relações mais diretas e íntimas, **frequentemente não mediadas pela partitura**, em que cada integrante do grupo tem um papel criativo a desempenhar – grupos de rock, bandas de reggae, bandas country, combinações de jazz de várias espécies de big-bands a duos; essa intimidade e franqueza atinge seu ápice talvez no free jazz, onde não sequer uma configuração de progressão de acordes para estruturar as relações musicais. No **free jazz** a disciplina técnica e pessoal mais intensa é posta em prática, mas livremente e não-forçada; e pode ser pelo menos tão satisfatório para o públicos quanto para os intérpretes, todos tomados por uma situação cuja intensidade pode ser quase descrita como **erótica**, e é aqui talvez que a verdadeira natureza do ato musical se revela, livre das camadas de hábitos e tradições que escondem de nós a verdadeira natureza de uma performance sinfônica. No seu melhor, o free jazz celebra um conjunto de relações informais e de amor que são vivenciadas pelos intérpretes e ouvintes, da mesma maneira, e traz para a existência pelo menos enquanto dura a performance uma sociedade diferente da que celebrou o concerto sinfônico, uma sociedade cuja analogia política mais próxima é talvez o anarquismo.

Não é minha intenção concluir este ensaio com uma polêmica a favor do free jazz, nem mesmo de qualquer outra maneira específica de fazer música (embora eu deva confessar que certas experiências recentes em improvisação musical deram-me experiências mais intensas e satisfatórias do que qualquer coisa na sala de concertos); minha intenção é meramente mostrar que outras mitologias, outras visões compartilhadas e outras relações sociais podem ser celebradas que não a música sinfônica, em rituais de uma espécie diferente. Ficará, de qualquer maneira,

claro que não acredito que o ato de interpretar música sinfônica – ou mesmo a música ‘clássica’ ocidental de qualquer espécie – seja inerentemente superior a qualquer outra espécie de performance musical – uma convicção que tem profundas implicações para uma abordagem da educação musical. Seja qual for a forma de fazer musical ou de ouvir com que nós nos preocupemos, devemos estar certos de que fazemos parte de alguma maneira de um ritual que afirma valores que nós mesmos mantemos. O ritual de um pode ser a excomunhão de outro, um fato atestado pelos homens de Cromwell, quando pegaram a todos de surpresa, ao quebrar os vitrais medievais de uma igreja após outra, tanto quanto o fracasso, depois de gerações de classes de ‘apreciação musical’ nas escolas inglesas, em atrair mais do que uma pequena proporção de alunos para a música clássica; a menos que compreendamos a natureza essencialmente ritual de toda nossa música de concerto não começaremos a entender as forças que a fazem ser como é.