

Capítulo 3, Cook, 1998, pp. 39-50

Um Estado de Crise?

Um Recurso Global

As ideias do reino espiritual, da Natureza ou da Música falando através do compositor de gênio, parecem tão remotas quanto possível da cultura musical no início do século XXI. Mas os modos de pensar sobre música que acompanharam a recepção da música de Beethoven eram todos de uma peça, e eles são a fonte das características da cultura musical contemporânea que descrevi no Capítulo 1: a ênfase na autenticidade e na autoexpressão que fundamenta grande parte da crítica de música popular, por exemplo, ou as formas estranhamente conflitantes com que falamos sobre os intérpretes tanto nas tradições popular quanto clássica. E foi apenas há um ano, quando escrevi, que Harrison Birtwistle (talvez o principal compositor modernista da Grã-Bretanha) condensou o conceito beethoveniano do compositor em uma dúzia de palavras quando anunciou: 'Eu não posso ser responsável pela plateia: não estou dirigindo um restaurante'.

Na verdade, se a ideia do século XIX de 'música pura' significava entendê-la em seus próprios termos, independentemente de qualquer significado externo ou contexto social, então se poderia argumentar que a tecnologia de reprodução sonora do século XX deu um impulso maciço a esse tipo de pensamento. A música de praticamente todos os tempos e lugares está tão próxima quanto a loja de discos mais próxima; se isso estiver muito longe, então sites da internet como o Rock Around The World o levarão para sua sala de estar através de um modem. As diferenças cronológicas e geográficas evaporam-se à medida que nós cada vez mais vemos a música como uma fonte quase infinita de recursos para 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 a Beethoven, os anos em que o cânone das grandes obras clássicas foi estabelecido, com obras importantes sendo estabelecidas como capital cultural em vez de saírem de moda uma geração após serem compostas.

No entanto, se a disponibilidade da música na sociedade atual representa, de certa forma, a culminação do pensamento do século XIX, em outros aspectos, ela não poderia ser mais diferente. No tempo de Beethoven e ao longo do século seguinte, a única música que você podia ouvir era música ao vivo, fosse em uma sala de concerto pública ou em uma sala de estar doméstica. (A fabricação de pianos verticais, pequenos o suficiente para caber nas casas da classe média, foi uma das maiores indústrias de crescimento do meio do século XIX até a Primeira Guerra Mundial - assim como a publicação de partituras para acompanhá-los.) Mas hoje é como se o museu imaginário da música estivesse ao nosso redor. Podemos assistir a uma grande ópera (ou a dança balinesa do 'macaco', baseada no Ramayana) no conforto de uma poltrona. Podemos ouvir David Bowie (ou uma sinfonia de Beethoven) enquanto dirigimos para o trabalho. Através de um tocador de música pessoal, podemos integrar bebop ou heavy metal à nossa experiência da paisagem urbana. E trazida dessa forma para o meio da vida cotidiana, a música se torna um elemento na definição do estilo de vida pessoal, ao lado da escolha de um novo carro, roupas ou perfume. Decidir se ouvir Beethoven, Bowie ou música balinesa se torna o mesmo tipo de escolha que decidir se comeremos comida italiana, tailandesa ou cajun hoje à noite. No entanto, por mais desagradável que seja para Birtwistle, a verdade é que na sociedade de consumo de hoje nós nos comportamos de certa forma como se os compositores fossem restaurateurs de alta classe.

Temos um paradoxo. Por um lado, a tecnologia moderna deu à música a autonomia que músicos e estetas do século XIX reivindicavam para ela (mas, de certa forma, fraudulentamente, pois, na realidade, a "música pura" estava limitada ao ambiente da classe média da sala de

concertos e do lar). Por outro lado, ela inverteu muitos dos pressupostos básicos da cultura musical do século XIX. Quanto mais nos comportamos como consumidores musicais, tratando a música como uma espécie de mercadoria ou acessório de estilo de vida mediado eletronicamente, menos compatível nosso comportamento se torna com as concepções do século XIX sobre a autoridade do compositor. De fato, como sugeri, a própria ideia de autoria tornou-se precária em relação à produção contemporânea em estúdio, onde técnicas de gravação e transformação de som digital colocam tanto escopo criativo nas mãos dos engenheiros de som e produtores quanto do chamado artista. (Muitos escritores sobre música subestimam gravemente a contribuição dos engenheiros de som e produtores para o produto final.)

E a disponibilidade imediata da música de todo o mundo significa que se tornou tão fácil e inquestionável falar sobre diferentes "músicas" quanto sobre diferentes "culinárias". Para alguém como Schenker, falar sobre "músicas" seria absurdo: dado que é a voz da Música ou da Natureza que ouvimos através dos compositores geniais, ele poderia ter dito, não faz mais sentido falar de "músicas" do que de "naturezas". O que está em questão aqui é a diferença entre uma mentalidade europeia do século XIX ou início do século XX, segundo a qual as realizações da arte e da ciência ocidentais representavam um tipo de padrão-ouro em relação ao qual as de outros tempos e lugares deviam ser medidas, e as circunstâncias da sociedade multicultural pós-colonial de hoje. É como a diferença entre acreditar no avanço da Civilização e aceitar que em todo o mundo tem havido (e continuarão a existir) um número incontável de civilizações diferentes, cada uma com seu próprio sistema de valores.

Mas talvez a contrastante mais significativa entre o mundo musical de hoje e as formas de pensá-lo que herdamos do século XIX diz respeito à arte alta e baixa. Os próprios termos parecem suspeitos hoje, e mesmo que você quisesse usá-los, seria difícil ter certeza sobre o que é arte alta e o que é arte baixa. (Birtwistle é alta arte, obviamente, e presumivelmente as Spice Girls são arte baixa, mas você só precisa ler as colunas de crítica de rock e pop dos jornais de domingo para ver o quanto seria inadequado simplesmente identificar a arte alta com a tradição clássica e a arte baixa com a música popular.) Escritores sobre música na tradição acadêmica, no entanto, tradicionalmente não tiveram essas preocupações. Arte alta, ou música 'artística', significava as tradições baseadas em notação das classes ociosas, e, acima de tudo, o grande repertório de Bach, Beethoven e Brahms. Arte baixa significava tudo o mais, ou seja, a variedade ilimitada de tradições musicais populares e principalmente não notadas - e, portanto, historicamente irrecuperáveis. Algumas formas de arte baixa, de acordo com essa visão, poderiam ter qualidades valiosas por si próprias, em particular as canções folclóricas rurais que os estudiosos estavam ocupados coletando na Europa e na América ao redor do início do século XX, e que compositores tão diversos como Dvorák, Vaughan Williams e Bartók incorporaram em sua própria música; desde que tivessem sobrevivido em sua forma original e evitado a contaminação pela florescente indústria musical urbana, tais canções folclóricas eram vistas como transmitindo algo do caráter nacional intocado do campo e de seus habitantes. Mas isso não impediu que fossem vistas como arte baixa, porque não surgiram da visão individual de um compositor inspirado. A voz do povo podia ser ouvida por meio delas, mas dificilmente a voz da Música.

Essa distinção confiante entre arte alta e baixa ainda persiste no formato padrão de livros didáticos de história ou apreciação musical. Eles contam a história da música 'artística' ocidental, focada inicialmente na Europa e expandindo-se no século XIX para a América do Norte. E depois que a história está basicamente concluída, eles adicionam um ou dois capítulos sobre música popular (possivelmente traçando sua história antes do século XX, mas concentrando-se no jazz - que foi transformado desde a Segunda Guerra Mundial em uma espécie de tradição 'artística' alternativa - e no rock). É óbvio que há uma espécie de apartheid

em funcionamento aqui; a música popular é segregada da tradição 'artística'. O que é ainda mais revelador, no entanto, é o tratamento das tradições não-ocidentais nesses livros, ou mesmo em pesquisas maiores em vários volumes, como a Nova História da Música de Oxford, se essas tradições aparecerem, geralmente é logo no início. Uma estratégia comum é começar com um ou dois capítulos sobre os elementos da música - escalas, notação, instrumentos e assim por diante - e incluir músicas não-ocidentais nesse contexto. Ou às vezes você começa com a música primitiva de sociedades tradicionais de caça e nômades e passa rapidamente para as sofisticadas tradições da música asiática (indiana, chinesa e coreana ou japonesa, talvez, com um breve desvio para incluir o gamelão ou música de orquestra de percussão da Indonésia). De qualquer forma, por volta do início do Capítulo 3, há uma espécie de choque de marchas históricas e geográficas à medida que a cena se desloca para a catedral de Notre-Dame em Paris, onde Léonin e Pérotin - os primeiros compositores conhecidos da tradição polifônica ou de várias partes do Oeste - floresceram no final do século XII, e com essas preliminares encerradas, a história real da música (ou seja, da música de arte ocidental) começa.

É praticamente impossível perder as associações implícitas em tal esquema de culturas não-ocidentais com inícios e da cultura ocidental com o progresso. Que esse tipo de pensamento era comum no início do século XX, quando o sol nunca se punha no Império Britânico, era de se esperar. O fato de ainda encontrarmos isso no início do século XXI é surpreendente, pois oferece uma base completamente inadequada para entender a música na sociedade pluralista de hoje. É difícil pensar em outro campo em que concepções etnocêntricas e elitistas tão acriticamente tenham mantido tanto poder até tão recentemente - pois, como ficará claro no capítulo final deste livro, desde meados da década de 1980, uma mudança radical ocorreu na disciplina acadêmica da musicologia.

### **Morte e Transfiguração**

É frequentemente afirmado que a tradição da música clássica ocidental está em estado de crise. Mas essa afirmação é muito abrangente. É certamente verdade que há uma crise em termos do que é frequentemente chamado de música contemporânea 'séria' (um rótulo insatisfatório, obviamente, uma vez que implica que a música fora da tradição da sala de concertos não pode ser séria), pelo menos se a crise for definida em termos de estatísticas de público. A ideia de que a música progressiva e nova deve ser, por definição, um gosto minoritário - que somente uma elite será capaz de apreciá-la - é um fenômeno histórico; remonta ao início do século XX, quando houve uma explosão de movimentos 'vanguardistas' autoconscientes em todas as artes. O exemplo mais marcante é a pintura: reagindo contra as convenções fossilizadas da arte 'acadêmica' institucionalmente aprovada, os jovens pintores desenvolveram estilos de trabalho autoconscientemente inovadores e individualistas e publicaram manifestos nos quais explicavam que seu trabalho anunciava um novo movimento artístico (Orfismo, Vorticismo, Futurismo ou qualquer outro). E uma busca semelhante por inovação se espalhou para 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' de acordo com o qual a música é organizada em torno de uma tonalidade central ou 'tônica'), e sua subsequente invenção do serialismo. Ele até afirmou que isso garantiria a supremacia da música alemã por mais cem anos (o 'outro', é claro, é uma referência a Beethoven).

O método serial, que Schoenberg e seus seguidores usaram a partir dos anos 1920, significava construir música a partir da mesma sequência de notas usadas repetidamente, embora isso fosse feito de tal maneira que os resultados não eram tão banais ou óbvios como isso pode parecer (você poderia usar a sequência de notas ou 'série' de trás para frente ou de cabeça para baixo, poderia transpor para cima ou para baixo para que ela começasse em uma

nota diferente, e assim por diante). No entanto, a música serial soava muito diferente da música tonal. Os ouvintes perceberam que muitos dos marcos musicais familiares tinham desaparecido. E quanto menos a nova música soava como a antiga, menos pessoas a ouviam. Aqueles que ouviam se tornaram altamente comprometidos com ela; a música moderna se tornou guetificada à medida que seus públicos se tornaram cada vez mais divorciada daqueles que ouviam o repertório clássico mainstream, a música serial não alcançou popularidade. No entanto, Schoenberg e muitos de seus contemporâneos acreditavam que essa era apenas uma fase transitória, se inevitável: a história da música, diziam eles, mostrava que o público sempre resistia ao desconhecido, mas com o tempo se acostumava e aprendia a apreciar. (Acaso o público contemporâneo não rejeitara a Sonata "Hammerklavier" e a Nona Sinfonia de Beethoven?) Schoenberg, ele próprio, aguardava ansiosamente o dia em que, segundo ele, até os entregadores de mercearias assobiarão música serial em suas rotas.

Se Schoenberg realmente acreditava no que dizia (e é difícil ter certeza sobre isso), esse representaria um dos momentos mais comoventes na história da música. A serialismo não alcançou popularidade; o processo de familiarização pelo qual ele e seus contemporâneos esperavam nunca ocorreu. Em vez disso, o rótulo "música moderna" permaneceu obstinadamente ligado à música de um período que passava cada vez mais para a história, resultando na situação absurda de que os promotores de concertos hoje podem rejeitar como "muito moderna" uma composição que remonta à época em que nossos avós eram crianças. Por que isso aconteceu? Talvez porque compositores como Schoenberg (assim como Birtwistle) acreditavam excessivamente no conceito de autenticidade do século XIX e, assim, tratavam os ouvintes com algo próximo ao desprezo. (Compositores do século XIX, por outro lado, frequentemente davam aos ouvintes exatamente o que queriam, mesmo quando proclamavam os nobres princípios de "arte pela arte". O mesmo poderia ser dito das bandas de rock progressivo.) Ou talvez porque eles acreditavam que a falta de aclamação popular garantia a seriedade e a integridade de seu trabalho, direcionando sua música para um público reduzido de ouvintes comprometidos, em vez do público em geral; isso é sugerido pela Sociedade para Performances Musicais Privadas que Schoenberg criou em Viena em 1918, cujos concertos eram abertos apenas a membros legítimos e sob a condição de que eles não aplaudissem nem permitissem qualquer relato da música aparecer na imprensa pública. Ou talvez seja simplesmente que a música contemporânea "séria" foi suplantada por uma sucessão de desenvolvimentos na música popular (música "leve", jazz, rhythm 'n' blues, rock e outros) que levaram outros tipos de música contemporânea a alturas sem precedentes de popularidade.

Existe um sentido em que essa imagem um tanto sombria da música moderna é enganadora. Apresentei-a como uma imagem de fracasso, como se o critério de sucesso fosse que a música de Schoenberg, Birtwistle e outros ocupasse o mesmo papel em nossas salas de concerto, lojas de discos e salas de estar que a de Beethoven e Brahms (ou Michael Jackson e o artista anteriormente conhecido como Prince, para o caso). Mas não há razão para supor que eles devam ocupar o mesmo lugar. Falei no Capítulo 1 sobre a pluralidade de subculturas que substituiu a cultura monolítica aprovada institucionalmente do pensamento do século XIX. A música moderna, ou melhor, a "música moderna", floresce principalmente nas margens do subsídio estatal e da academia e, às vezes, também da indústria do entretenimento (como em trilhas sonoras de filmes de terror), mas o ponto é que nessas áreas ela floresce. É um produto de nicho, com certeza - mas então você poderia dizer o mesmo sobre a tradição de Beethoven/Brahms. A diferença está apenas no tamanho do nicho e no grau de alavancagem econômica associada a ele.

De qualquer forma, mesmo que a ala contemporânea da tradição clássica esteja desafiada em relação à sua base de clientes, por assim dizer, isso não é motivo para dizer que a música clássica como um todo está em crise. É verdade que a tradição se tornou estática, no

sentido de que seu centro de gravidade não acompanha a passagem do tempo; se algumas obras-primas modernas se juntam ao repertório clássico a cada década, elas são compensadas pela extensão do repertório retroativamente para os períodos renascentista e medieval - o campo da chamada "música antiga". Mas isso pode ser apresentado de forma mais lógica como um crescimento do que um declínio da tradição. E o desenvolvimento e disseminação da tecnologia de reprodução sonora significam que, em qualquer medida estatística concebível, a música clássica alcança uma audiência exponencialmente maior em todo o mundo do que jamais foi o caso anteriormente. Além disso, é ouvida em apresentações de qualidade completamente inatingível por orquestras provinciais do século XIX e talvez até mesmo pelas das capitais; uma das principais razões para problemas que o público pode ter tido com obras seminais como a Nona Sinfonia, a Sinfonia Fantástica de Berlioz e a Rite of Spring de Stravinsky foi quase certamente que elas eram tocadas por músicos pouco ensaiados, mal remunerados e provavelmente perplexos. No entanto, como a gravação de som ainda não havia sido inventada, nunca saberemos ao certo.

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

- O violinista estudiosamente desalinhado conhecido como Kennedy (anteriormente conhecido como Nigel) lançou um vídeo das Quatro Estações de Vivaldi, trazendo técnicas de promoção pop para o repertório clássico; ele provavelmente deve ser responsável pelo seu uso onipresente hoje em sistemas de telefone do mundo inteiro. (Quantas vezes você teve que ouvir uma versão de As Quatro Estações soando de maneira metálica enquanto estava em espera?)

- Os três tenores - Luciano Pavarotti, Plácido Domingo e José Carreras - levaram a ópera italiana às paradas de sucesso após a adoção de sua gravação da ária "Nessun dorma", de Puccini, como o hino oficial da Copa do Mundo.

- A Terceira Sinfonia do até então quase desconhecido compositor polonês Henryk Górecki empurrou Madonna para fora das paradas depois de ser muito divulgada pela Classic FM, estação de música clássica baseada em Londres.

- O pianista David Helfgott ganhou destaque público após o lançamento do filme "Shine", que traçava sua longa luta contra a doença mental; o público lotava suas performances de clássicos, embora os críticos as criticassem.

No entanto, não é realmente necessário citar esses casos excepcionais para mostrar como a indústria da música conseguiu reposicionar a música clássica como um produto de nicho amplamente rentável – um E por esta razão, parece-me que os rumores sobre a morte da música clássica foram grandemente exagerados. Lawrence Kramer, por exemplo, escreve que:

"Não é segredo que, nos Estados Unidos, pelo menos, esta música está em apuros. Ela mal é registrada em nossas escolas, não tem nem o prestígio nem a popularidade da literatura e da arte visual, e desperdiça suas capacidades de autorrenovação ao se apegar a um repertório central excepcionalmente estático. Seu público está encolhendo, envelhecendo e excessivamente pálido, e a suspeita foi expressa no exterior de que sua reivindicação de ocupar uma esfera de grandeza artística autônoma é em grande parte um meio de velar e, assim, perpetuar um conjunto estreito de interesses sociais."

E Kramer está longe de ser o único comentarista a expressar tais temores; em 1996, o diretor de ópera Peter Sellars chegou a comparar a música clássica a "um paciente com câncer ou AIDS". Mesmo assim, acho que o diagnóstico não é totalmente preciso. A música clássica não está morta, provavelmente nem mesmo morrendo, e certamente não na Europa; o GCSE e o National Curriculum mantiveram a presença da música clássica nas salas de aula britânicas, e já

mencionei as revistas de música clássica que se multiplicaram nas bancas de jornal desde aproximadamente a época em que a Classic FM começou a transmitir. Mas o que a manteve viva foi uma transformação dramática de seu papel social e cultural - uma transformação personificada pela Classic FM, cuja prática de extrair movimentos individuais de sinfonias clássicas indignou os críticos intelectualizados. O problema é que esta transformação mal foi reconhecida na escrita acadêmica (e não tão acadêmica) sobre música, grande parte da qual ainda tenta sustentar uma imagem da música clássica - na verdade, uma imagem da música em geral - que agora está além de ressuscitação.

*E, ainda assim... há momentos em que a música da tradição sinfônica clássica não soa totalmente autêntica para mim. Não há talvez algo um pouco forçado nas sinfonias de Brahms, por exemplo - em um momento, elas podem ser ruidosamente bombásticas com seus ritmos de desfile e, no próximo momento, excessivamente sentimentalmente autoindulgentes? Eu não percebo isso tanto nas peças para piano ou música de câmara (ou ópera, para dizer a verdade); o problema parece estar com a música pública, por vezes exagerada, sempre consciente de si mesma, do gênero da sinfonia. Ainda admiro a música tanto quanto antes. Mas antes, eu simplesmente amava, e essa é a diferença. Será que a música está envelhecendo mal, como teme Kramer? Será porque estou ouvindo-a cada vez mais criticamente, no sentido que descrevo nos capítulos posteriores deste livro - como algo que não é apenas 'natural', mas que traz consigo os valores já não credíveis de uma sociedade defunta? (Isso poderia estar relacionado com as ideias que apresento no Capítulo 7, sobre a construção estereotipada do espaço público no século XIX?)*

*Por outro lado, será porque, nestes dias de austeridade no setor público, a necessidade de todos aqueles músicos de smoking parece ser excessivamente extravagante, em comparação com a eficiência enxuta e a flexibilidade dos grupos de música pop atuais, ou grupos de música antiga, para dizer a verdade? (Muitas pessoas acham a extravagância subsidiada da ópera ofensiva.) Ou será que isso vem do fato de ver a música na televisão, onde os close-ups intrusivos dos músicos sufocam os próprios valores da música (por que, senão, falamos de 'ver' a música?), reduplicando o que já está no som e tornando-o banal? Poderia até ser resultado da redução dos tempos de atenção, que os comentaristas conservadores culpam na política de frases de efeito e nos comerciais de televisão? Como se ninguém pudesse realmente apreciar algo mais longo que um single pop de quatro minutos nos dias de hoje? (Mas, na verdade, os comentaristas conservadores faziam as mesmas reclamações sobre o mundo moderno na época de Brahms.)*

Em outras palavras, se há uma crise na música clássica, não é na música em si mesma, mas sim em formas de pensar sobre ela - e são essas formas de pensar sobre a música que formam o tema central deste livro. Em particular, há dois hábitos de pensamento profundamente enraizados na cultura ocidental como um todo e que em grande parte determinam a maneira como tradicionalmente pensamos sobre música. Um deles pode ser chamado de tendência de explicar o tempo; é isso que nos leva a pensar na música como uma espécie de objeto imaginário, algo (e a palavra 'coisa' é significativa nesse contexto) que está no tempo, mas não do tempo. O outro é a tendência de pensar na linguagem e em outras formas de representação cultural, incluindo a música, como se retratassem alguma espécie de realidade externa. Eu mencionei cada um desses pontos de passagem, mas eles precisam ser explicados e ilustrados de forma mais detalhada, e, portanto, eles formam os temas dos próximos dois capítulos.