

« LA MUSIQUE SAVANTE MANQUE A NOTRE DESIR » (RIMBAUD,
ILLUMINATIONS)

MÚSICAS POPULARES E MÚSICAS ERUDITAS: UMA DISTINÇÃO
INOPERANTE?¹

DIDIER FRANCFORT

Université de Lorraine

A oposição estabelecida, em trabalhos franceses, entre música popular e música erudita, que, num artigo muito sugestivo, Sophie-Anne Leterrier faz remontar precisamente a meados do século XIX², choca-se, seja qual for a disciplina na qual se insira (musicologia, sociologia, história cultural, filosofia...) com uma dificuldade de ordem semântica. Este « divórcio », « essas "linhas de demarcação" entre a alta cultura musical e os espetáculos de música "comercial" abertos a todos » (S. -A. Leterrier) se situam dentro de uma distinção geral entre artes mais ou menos legítimas. A língua francesa não pode utilizar uma oposição simples e única comparável àquela que permite, na língua inglesa, distinguir entre *high art* e *low art*³. O « divórcio » não se refere somente a um par identificável *erudito/popular* mas constitui uma oposição entre uma multiplicidade de etiquetas designando músicas mais ou menos identificáveis. De um lado, as músicas « comerciais », os modos efêmeros obedientes às leis do mercado, a música, arte menor, das canções, as músicas fáceis, leves, o rock comercial, a *main stream*, a prática de amadores, as festas de bairro, os grupos urbanos de jovens... Do outro lado, a « Grande Música », a música séria, clássica e também contemporânea, experimental, barroca, o free jazz, a música institucional e dos conservatórios...

O objeto deste trabalho não é colocar em questão a história do estabelecimento, no século XIX, de um abismo separando os « gêneros » musicais mas de estudar a evolução dessa bi-

¹ 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/>

² Sophie-Anne LETERRIER, «Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du "peuple" au "public"», *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 1999-19, *Aspects de la production culturelle au XIXe siècle*, [URL : <http://rh19.revues.org/document157.html>. Consulté le 1 janvier 2008

³ Roger POUIVET, *L'Oeuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. un essai d'ontologie de l'art de masse*. Bruxelles, La Lettre Volée, 2003, pp.66-67.

partição das práticas e das sensibilidades musicais, confrontada com as culturas de massa e com a globalização dos séculos XX e XXI. Para Sophie-Anne Leterrier, as « fronteiras » entre música erudita e música popular foram reforçadas « pelo desaparecimento de instituições de transferência então numerosas (música religiosa e militar, orfeões, fanfarras e harmonias) ». O fenômeno é certamente observável mas será que não se poderia pretender, em torno das técnicas de difusão de massa, estabelecer outras de transferências, menos democráticas e mais comerciais, buscando principalmente aproveitar da popularidade de uma tal melodia ultra-conhecida para educar o povo dando-lhe acesso à alta cultura musical? A difusão da música clássica está também perfeitamente adaptada às modalidades comerciais e mediáticas da arte de massa. O que nós propomos aqui é de voltar, num primeiro momento, aos critérios sociais e estéticos de distinção entre músicas populares e eruditas herdadas do século XIX, para procurar em seguida tudo que com o surgimento das culturas ou das artes de massa perturbou essas linhas de demarcação a partir do século XX. Fenômenos de porosidade, novas formas de transferência impedem a classificação segundo uma linha simples de demarcação aquilo que revela o erudito e o popular. Chegaremos portanto a um questionamento dessa distinção, no campo disciplinar da história cultural. Não se trata de dizer que « vale-tudo », ou de abolir a estética de valor, mas de considerar que para abordar a questão dos gostos musicais e das práticas, a oposição entre « popular » e « erudito » não é mais operante na era da globalização, tal como empregada no domínio das músicas « populares » ou « eruditas » depois do fim da Primeira Guerra mundial.

1. diferenciação da música popular e da música erudita

O fenômeno estético e social que culmina com a bi-partição das práticas musicais no século XIX diz respeito ao mesmo tempo às práticas e às representações do que é a arte musical. Não há linha de demarcação única e permanecem generosos projetos de abolição do abismo e de ampla difusão dos benefícios da verdadeira música que não desapareceram jamais. Desse modo, músicos « progressistas » que sustentam a Frente Popular, como Charles Koechlin (1867-1957), desejam difundir uma « verdadeira » música popular não comercial. A harmonização coral de velhas melodias populares coloca uma linha de demarcação não entre o popular e o erudito mas entre o que é autenticamente popular e o que é falsificado e comercial. Pode-se pensar, nesse sentido, na vontade de Bartók ou de Kodály de reencontrar a verdadeira música popular e de não mais considerar, como fazia Liszt, como realmente popular (e « realmente húngara » — a

questão da classificação das músicas interferindo, como demonstrou Sophie-Anne Leterrier, num contexto de nacionalização das sociedades europeias —) as músicas de cervejarias, as orquestras ciganas tocando nas tabernas. A construção de uma categoria de música « popular » é um dos elementos de construção de um povo e de uma nação⁴. A descoberta de critérios de diferenciação das músicas não podem entretanto isolar o que revela « gênero » (popular ou erudito) do que revela outras propriedades (nacionais, religiosas...) ou outras funções divergentes (música incidental, música de salão...).

Linhas de demarcação

A música é considerada erudita se é composta e executada por músicos profissionais. O século XIX fixa o estatuto profissional dos músicos e legitima as instituições específicas de formação no modelo do conservatório. Um compositor tão « popular » como Verdi detesta ouvir suas obras interpretadas por músicos de rua. A diferenciação de dá também pelo lugar onde a música é interpretada: os parques de diversão e os cabarés ou as salas de concerto onde um ritual preciso impõe. Tudo isso foi questionado pelo artigo de S.-A. Leterrier. A demarcação das músicas é com certeza uma questão de lugar, de instituições de formação ou de lugar de prática musical. As bandas militares e a rede orfeônica⁵ conservam possibilidades de conhecimento das árias de ópera para um vasto público popular. Disso resulta que uma abordagem comparativa europeia revele o caso francês estudado por S.-A. Leterrier como um caso particular, como um caso um pouco à parte na Europa: na Itália, trabalhadores frequentam os teatros líricos; na Inglaterra, mineiros tocam arranjos de Haendel nas fanfarras. A criação de um repertório especificamente popular se opera ao mesmo tempo que a criação de um repertório erudito. Assiste-se, retomando os termos clássicos de Eric Hobsbawm e Terence Ranger⁶, à invenção de uma dupla tradição. Com a diferenciação do espaço, fixa-se de uma só vez as regras de etiqueta do concerto e os critérios de autenticidade do que deve ser a « verdadeira » tradição popular camponesa⁷. Certamente, tocando nas grandes e prestigiosas salas, os virtuosos se emancipam da

⁴ Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Musiques et cultures nationales en Europe 1870-1914*, Hachette-Littérature 2004.

⁵ Philippe GUMLOWICZ, *Les travaux d'Orphée. Deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000) Harmonies, Chorales, Fanfares*. Paris, Aubier 2001 (réédition)

⁶ Eric HOBBSAWM et Terence RANGER (dir.), *L'invention de la tradition*. traduction française. Paris, éditions Amsterdam 2006.

⁷ Georgina BOYES *The imagined village: Culture, ideology and the English folk revival*. Manchester University Press, 1994, xiv-284 p.

tiraniam dos salões aristocráticos mas a construção do grande repertório clássico de referência não diz respeito somente a instituições coletivas, de conservatórios e orquestras prestigiosas e exemplares. Todo um culto doméstico burguês da música se constrói, pressupondo uma apropriação individual da « verdadeira » música erudita.

A apropriação doméstica

Essa apropriação doméstica é talvez mais ligada à construção de uma cultura feminina. O piano, « haxixe das mulheres » (Goncourt)⁸ retoma o espaço privado. Duas fontes poderiam ser estudadas sistematicamente a esse respeito: as coletâneas de peças para piano religando partituras dispersas e indicando o gosto das pianistas amadoras e o conjunto de objetos de culto doméstico colocados sobre o piano, os deuses domésticos representados pelo busto de Beethoven ou aquela medalha esmaltada lembrando as principais obras de Dvorák. A apropriação diferencial na qual se constituem dois gêneros de música distintos é portanto também o auge de uma multiplicidade de construções de repertórios pessoais. Sigmund Freud tem entre seus pacientes Gustav Mahler mas reconhece não saber nada de música e cantar desafinado. Se ele cita uma ária de ópera como tal passagem das *Bodas de Fígaro* de Mozart, não é pela música, mas pelas palavras de Fígaro. Mas se há uma multiplicidade de devoções musicais domésticas ou de gostos e sensibilidades individuais nas quais a música interfere mais ou menos, há também fenômenos coletivos e institucionais de apropriação diferencial, essencialmente em torno da construção de um panteão nacional. Nesse sentido, os grandes clássicos que formam seu repertório são tanto senão mais figuras de músicos que de *corpus* de obras.

As vias de canonização e de classificação no grande repertório

São clássicos e reconhecidos como criadores de « grande música » os compositores cujos retratos figuram nos museus (Liszt por Munkácsy, 1886), depois em selos postais, cujos bustos ornamentam os teatros, cujo nome aparece em produtos comerciais « derivados » (bombons Mozart, chocolate ou cigarros Mascagni, cerveja Peter Benoit, vodca Chopin...). Os compositores mais facilmente admitidos no panteão clássico são aqueles cujas músicas participam de vastos

⁸ Alain CORBIN, « Couliesses » in P. ARIÈS et G. DUBY (dir.), *Histoire de la vie privée*, t.IV (dir. M. PERROT) p. 486.

dispositivos comemorativos. Peter Benoit⁹, por exemplo, fundador do conservatório de Anvers, organizou festivais e dispositivos comemorativos e compôs oratórios, cantatas, óperas de tema nacional como *De Pacificatie van Gent*. A consagração do repertório clássico se dá em manifestações de forte carga emotiva coletiva e política: Verdi celebrado em Verona a partir de 1913, programa da última noite dos *Proms* em Londres (com músicas incidentais como a suíte orquestral de temas nacionais escrita por Henry Wood em 1905 para o centenário de Trafalgar, retomando *Rule Britannia* de Thomas Arne). O problema dessas maneiras coletivas e intencionais de consagração que estabelecem um *corpus* estável de obras canônicas « sérias » de referências é que terminam por se tornar uma norma estatística de músicas dignas de reconhecimento e perdem assim sua função distintiva. Em outras palavras, o caminho não é longo entre as arenas de Verona, o Albert Hall e o Palácio Poliesportivo de Bercy ou o *Stade de France*. A obra celebrada pelas turbas não é mais classificável do lado « erudito ».

Reconhecimento ou distinção? Os limites do sucesso.

O sucesso realmente popular das obras inscritas no « grande repertório clássico » contribui para desqualificá-las. Pierre Bourdieu notou este processo de desvalorização, de divulgação da música: « A manifestação mais perfeita desse efeito na ordem da música legítima é o destino do "famoso Adagio" de Albinoni (como dizem os encartes de discos) ou de tantas obras de Vivaldi que passaram em menos de vinte anos do status prestigioso de descobertas musicológicas ao estado de ladainhas de canais de rádio populares e de toca-discos pequeno-burgueses. »¹⁰

Mais do que a coisificação do repertório e a reprodução intacta de uma linha de fratura entre músicas populares e músicas eruditas, são esses casos de desclassificação, de desvalorização ou de re-canonização que podem, dentro de uma perspectiva de história cultural, trazer elementos significativos. O acesso ao status de standard de grande sucesso faz perder toda característica distintiva de uma música dada. Esse fenômeno de desvalorização atingiu, vez por outra, peças de envergadura apresentadas em situações muito espetaculares, como a última noite

⁹ August CORBET, *Geschriften van Peter Benoit. Ingeleid en van aanteekeningen voorzien door Dr. Aug. Corbet*, Antwerpen, 1942, 167 p.
Prosper VERHEYDEN «Peter Benoit and the Modern Flemish School» in *Proceedings of the Musical Association*, 41st Sess., (1914 - 1915), pp. 17-35.

¹⁰ Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement* Paris, Editions de Minuit, 1979, p. 13.

das *Proms*. As obras designadas como distintivas por Bourdieu estão no lado oposto do que provoca entusiasmo coletivo (*O cravo bem temperado* de Bach). O fenômeno de re-qualificação é talvez menos frequente. Assim que se descobre que um músico pouco suspeito de complacência comercial se interessa por uma música, sentimo-nos autorizados a expressar nosso gosto pessoal por músicas pouco legítimas. As valsas de Johann Strauss são apreciadas pelo temível Brahms, e descobre-se que elas foram arranjadas para pequeno grupo de câmara por Arnold Schoenberg e seus alunos. Isso pode ser suficiente para re-qualificar os hábitos musicais vienenses (*viennoiseries musicales*). Inversamente, assistem-se a formas de « amolecimento » da oposição. Os amadores de uma música contemporânea sem concessão (Varèse, Boulez) se permitem a fraqueza das músicas comerciais nas quais eles colocam, às vezes indistintamente, as comédias musicais, o jazz, a canção. Esse processo de revalorização ou de desvalorização de obras musicais ou de práticas musicais permite pensar que a mesma música, de acordo com os contextos, pode ser classificada sem problema como uma obra de música erudita ou como uma obra comercial largamente difundida. É o que indica, numa reflexão sobre o estado ontológico da arte de massa, Roger Pouivet, a respeito, por exemplo, da *Mona Lisa*, notando que há o objeto singular do Louvre, mas também interpretações que dão objetos diferentes em Marcel Duchamp (*LHOOQ*) ou em vendedores de *souvenirs* turísticos da Rue de Rivoli: « É o mesmo objeto, mas compreendidos segundo categorias ontológicas distintas »¹¹. Para a música, isso conduz, como já foi visto, a fenômenos de classificação diferente em condições sociais diferentes de recepção. Mas pode-se perguntar se certas peças clássicas ou contemporâneas tiradas do contexto da música erudita têm mais características próprias susceptíveis de permitir sua desqualificação em direção à música comercial popular que outras. Em outras palavras, pode-se « vender » mais facilmente Bizet que Berlioz, Brahms que Schumann?

Propriedades distintivas?

Antes de evocar o risco de « desvalorização » das músicas eruditas divulgadas em demasia, Pierre Bourdieu considera que a oposição entre os gêneros de música corresponde bem às diferenças de legitimidade social e que, no interior do domínio da música, uma hierarquia existe: « diferença entre música clássica e canção », « separação entre ópera e opereta », entre música contemporânea e música antiga. « Também entre as obras musicais, o Cravo bem

¹¹ Roger POUIVET, op.cit. p.32.

temperado e o Concerto para mão esquerda [...] se opõem às valsas de Strauss e à Dança do Sabre, músicas desvalorizadas tanto por sua pertinência a um gênero inferior ("a música ligeira"), quanto por sua divulgação »¹². Bourdieu distingue duas modalidades de oposição: uma que remete a uma classificação que parece estável e objetiva, outra que remete a uma evolução das condições de recepção. Com certeza é a primeira que causa verdadeiramente um problema. Quais seriam os critérios de distinção entre a música como « Grande Arte » ou como « arte menor » além dos critérios internos (o sucesso, a comercialização...)? Roger Pouivet resume bem a regra implícita : « Os critérios de pertinência à Grande Arte são positivos: a complexidade formal, a precisão expressiva, o valor moral. Os critérios de pertinência às artes menores são negativos: a simplicidade formal, a sentimentalidade, a vulgaridade. »¹³

A estética de Adorno, buscando fundar uma filosofia da música contemporânea, reúne uma ética política que rejeita a intrusão, na música, das lógicas comerciais¹⁴. Adorno é assim muito severo com as práticas musicais comerciais, vulgares, levando às vezes à confusão os leitores que buscavam na Escola de Frankfurt uma filosofia emancipadora que acompanhasse a evolução de seu gosto, por exemplo musical. A verdadeira arte musical exerce uma função superior. Permanecemos, como nota Jean-Marie Schaeffer, dentro de uma concepção romântica da arte, transcendendo as realidades imediatas¹⁵. Para Bourdieu, o status da música, em relação às outras artes, reside na distância maior, mais incomensurável, em relação às realidades sociais: « A música é a mais espiritualista das artes do espírito e o amor pela música é uma garantia de "espiritualidade". [...] A música é a arte "pura" por excelência: ela não diz nada e não tem *nada a dizer* »¹⁶. A música erudita seria mais caracterizada que a música popular por essa capacidade de « denegação do mundo e do mundo social que o ethos burguês espera de todas as formas de arte ». Esta ideia pode funcionar se prestamos atenção aos textos, aos livretos, aos programas explicando as obras e as músicas: os heróis de opereta são burgueses desejosos de abandonar sua condição e as convenções e não as admiráveis figuras trágicas da ópera, eles não se sacrificam. *Louise* de Charpentier não tem o caráter eterno e imemorial dos heróis wagnerianos. A ausência de programa ou de título evita dar as chaves (senhas?) para a compreensão que permitiriam a um

¹² Pierre Bourdieu, op.cit. p. 13

¹³ Roger POUIVET, op.cit. p.67.

¹⁴ Theodor W. ADORNO, *Philosophie de la musique nouvelle*, Paris Gallimard 1962.

¹⁵ Jean -Marie SCHAEFFER, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, 2000, p.262.

¹⁶ Pierre BOURDIEU, op. cit. pp. 16-17.

público « popular » ter acesso à compreensão de uma obra: as sinfonias « nacionais » (irlandesas, por exemplo), as sinfonias heroicas, os poemas sinfônicos acompanham e guiam o público. Com peças sem título, o público está por sua própria conta. Mas o que é da música por si mesma? O público pode se prender mais facilmente à uma ilusão narrativa numa sinfonia do que num quarteto. É também fácil de opôr na obra de Beethoven o que é « teatralizável » por Walt Disney em *Fantasia*, como a Sexta Sinfonia « Pastoral » e o que não é, como os últimos quartetos. A « cor » instrumental e a diversidade de timbres, a referência aos hábitos musicais comuns (um ritmo de valsa, mesmo em Chostacovitch) podem fornecer pontos de reparo que façam a mesma música passar do registro erudito ao registro popular.

Pode-se considerar que um trio de Jazz seja menos isolado do mundo social que um trio de Beethoven? Nós chegamos ao que pode parecer, após o início desta reflexão, como uma evidência, mas que é uma evidência que deve ser expressa: a oposição entre música popular e música erudita dizem respeito mais às utilizações da música do que às suas qualidades intrínsecas. A mesma música pode, de acordo com as circunstâncias, ser classificada diferentemente. A fronteira entre gêneros musicais aparece bem como produto de uma construção. Bernard Lahire propõe um novo tipo de oposição nos « comportamentos face às obras »: de um lado, o que revela uma « cultura quente » (as músicas de dançar », as festas nas quais o público intervém...), de outro, a « cultura fria » que apela para a contemplação contida e silenciosa¹⁷. Essa relação com a música permite compreender as práticas não « distintivas »: um melômano clássico pode se vulgarizar ao dançar um sucesso de verão.

Se certos canais de passagem, de transferências entre os gêneros foram maltratados pelo século XX (os orfeões e as fanfarras), não se poderia considerar que as transferências entre países (desde a descoberta das músicas americanas, do jazz ao tango, pela Europa) não venham acompanhadas de um questionamento da oposição entre os gêneros musicais: Stravinsky compõe um tango ou um ragtime. Não seria isso um sinal de novas modalidades de apropriação que consistem em abrir os gêneros e procurar sair das diferenciações?

2. das práticas de não-diferenciação

¹⁷ Bernard LAHIRE , La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi. Paris, La Découverte 2004, pp. 72-76. .

Desde a Primeira Guerra Mundial, a indústria do disco nascente¹⁸ faz entrar a música erudita, ao mesmo tempo que as músicas populares comerciais, na era das culturas de massa, segundo várias modalidades concomitantes: o repertório é simplificado e algumas árias são tiradas de obras líricas para ser interpretadas de maneira isolada (a « famosa ária », as preciosidades...), arranjos diversos são realizados, os grandes intérpretes incluem em seu repertório peças um pouco mais leves. A Primeira Guerra Mundial pôde acelerar as coisas. O « Grande Caruso » que já gravava árias do repertório verdiano e verista¹⁹ assim como melodias populares napolitanas se lança com fervor sobre as canções patrióticas americanas. A reaproximação de repertórios no contexto da difusão de massa da música concerne sobretudo à transformação de temas e melodias originárias da tradição erudita clássica em obras populares. O corpus é imenso e compreende obras de qualidade muito diversa mas, definitivamente pouco importa, o que falta, numa abordagem de história cultural, tomar essas adaptações como um exemplo realmente gritante do fenômeno de apropriação.

Adaptações

As transformações de obras eruditas clássicas em obras de massa, mais ou menos comerciais permitem identificar as diferenças entre gêneros e, ao mesmo tempo, de lhes fazer evoluir. A adaptação transforma o ritmo em algo swingante, a orquestração dá uma coloração mais "metais" (*cuivrée*), os grandes acordes das cordas correspondem, como a orquestra de Mantovani, a um desejo de música impropriamente qualificada de « romântica » para dizer que ela pode acompanhar agradavelmente, na intimidade, un *tête-à-tête* amoroso. A transposição, o rearranjo não são mais somente « diversas maneiras de atualizar um repertório antigo » ao se apropriar ativamente assim como Gounod comporia uma *Ave Maria* sobre um prelúdio de Bach²⁰. Os Swingle Singers que encantaram um público vasto adaptando a partir de 1962 árias clássicas têm sua origem nos Double Six que retomaram com palavras francesas momentos importantes da história do jazz com obras de Coltrane ou de Woody Herman. Partamos da

¹⁸ Ludovic TOURNÈS, *Du phonographe au MP3 XIX^e – XXI^e siècle. Une histoire de la musique enregistrée*. Autrement 2008, collection Mémoires/culture n°138, 162 p.

¹⁹ Didier FRANCFORT, « Le crépuscule des héros. Opéra et nation en Italie après Verdi » in *Mélanges de l'École française de Rome*, tome 117, 2005, 1, pp. 269-293.

Didier FRANCFORT, « Rome et l'opéra » in Christophe CHARLE et Daniel ROCHE (dir.) *Capitales culturelles. Capitales Symboliques*, Publications de la Sorbonne, 2002, Actes du colloque international octobre 1999 Collège de France, Paris, p. 381-402.

²⁰ Antoine HENNION, *La Passion musicale*. Paris, Métailié 2007, p.231.

hipótese de que o jazz funcionou como o elemento ao mesmo tempo perturbador e unificador das sensibilidades musicais populares e eruditas tais como o século XIX as havia construído e diferenciado. O ouvinte reencontra na adaptação jazzista, tanto no repertório clássico quanto na audição de jazz, o prazer de um reconhecimento, de uma passagem, com a improvisação e a reexposição, em momentos tranquilizadores de cumplicidade entre produtor de música e ouvinte. A adaptação refinada de Bach pelos Swingle Singers não pode ser considerada como uma simples passagem de uma obra clássica a uma obra de massa. Django Reinhardt improvisando sobre um tema de Grieg não trata diferentemente o material temático do que faria com um standard de jazz. Inversamente, o *Misty* de Erroll Garner, revisito por Mantovani, é bem pouco jazzista. Definitiva e paradoxalmente, são as obras paródicas, as interpretações insanas (*loufoques*) da música clássica que são as mais próximas do original e de sua lógica « erudita » e discriminante. As caricaturas de Gerald Hoffnung (1925-1959) podem ser apreciadas por um vasto público mas seu humor devastador em gravações repletas de referências eruditas, as aproximações e anacronismos que divertem sobretudo os melômanos mais cultos, seja a adaptação para mangueira (esguicho) de um concerto para trompa dos Alpes ou o Concerto *Popolare* « ou concerto para o fim de todos os concertos » marcado pela luta acirrada entre solista e regente querendo tocar respectivamente os concertos de Tchaikovsky e Grieg. Paródica ou comercial, respeitosa ou iconoclasta, cada adaptação de uma obra clássica deve ser analisada como uma forma original de apropriação ativa que implica na leitura da obra retomada e uma resposta à uma suposta expectativa de um público preciso. Não se trata de um simples fato de « popularização » ou « comercialização ». Alguns exemplos de reinterpretações manifestam lógicas diferentes. Os *Comedian Harmonists* berlinenses utilizam a voz, sem palavras, como cordas, com efeitos de pizzicati, para cantar o « famoso minueto de Boccherini », aqui bem classicamente. Em contraste, os *Quatre Barbus* apoiam-se sobre as palavras de Francis Blanche, falador prolixo, para fazer a Quinta de Beethoven « o pregador de roupa » (*la pince à linge*). A história cultural deve mesmo enfrentar as aproximações iconoclastas reconstruindo inspirações ou fontes não explicitamente autorizadas pelos autores ou intérpretes da canção tão talentosos e populares como Dario Moreno ou Henri Salvador, um e outro « atravessadores » de ritmos e de músicas exóticas na França dos anos 1960.

As adaptações não chegam todas a des-legitimar a obra mas o risco está sempre lá. A música popular comercial busca uma forma de legitimação ao adaptar um clássico que perde um

pouco de seu prestígio na utilização excessivamente frequente e deturpada. (...) O sucesso comercial é legitimado por uma ambição democrática, colocar os clássicos à disposição de todos. Em seu livro « a cultura dos indivíduos », interessando-se pelas « dissonâncias culturais » e aos fenômenos de não-respeito à hierarquia cultural, livro importante pela reflexão sobre os « gêneros musicais » sobre o que voltaremos, Bernard Lahire consagra algumas páginas ao fenômeno do sucesso do « popular André Rieux »²¹. Ele coloca o sucesso do violinista no contexto das « estratégias de mistura » nas quais os músicos populares buscam uma forma de « enobrecimento » e os músicos clássicos uma « popularização » que lhes faltam. Essas estratégias, segundo Lahire, não modificam o entupimento dos circuitos de distribuição. A habilidade de Rieux é ao mesmo tempo de tornar mais erudito um repertório *passé-partout* de *variété* internacional e mais prazeroso um repertório « sério », no qual ele mantém o lado dançante ou « romântico ». O todo atinge um espetáculo maravilhoso. O site do músico evoca o sonho impossível realizado: Rieux e sua orquestra giram o mundo com uma reconstituição no grande estilo de Schönbrunn. Para Lahire, esta hábil estratégia de mistura de gêneros não afeta a distinção entre alta e baixa cultura musical e é preciso reconhecer que Rieux « realiza objetivamente um trabalho de familiarização de certos temas musicais ». Os « legitimistas » que criticam uma « desfiguração » dos clássicos devem se render à evidência de que Rieux tem êxito justamente onde as políticas de « democratização » da « grande cultura » fracassaram. Partamos da hipótese de que, mesmo se os circuitos de distribuição permanecem distintos, o « caso Rieux » está longe de ser um fenômeno isolado e que a « estratégia de popularização » do clássico se realiza também por artistas e por gravações de versões originais de obras clássicas ou contemporâneas eruditas.

Os vendilhões do Templo

Assim que em maio de 1890, Bernard Shaw relata o primeiro concerto londrino de Paderewski, ele evoca a generalização do fenômeno dos « campeões do piano²² ». O virtuosismo musculoso, ao qual se soma no caso de Paderewski a conotação patriótica e política ativa, contribui com a emergência de um sistema de vedetismo clássico do qual nunca mais saímos. Não foi preciso esperar o posicionamento de um Nigel Kennedy como « rock star » para que os músicos que tocam em concerto e gravam as versões « originais » de obras clássicas se tornassem

²¹ Bernard LAHIRE, *La culture des individus*. Op.cit. pp. 646-649.

verdadeiras vedetes adaptadas às regras do mercado e do cultura de massa. A veia comercial da comemoração póstuma dos compositores ou dos intérpretes toca quase exclusivamente sobre a personalização da música: o ano Mozart não foi suficiente. O fluxo de artigos, emissões de televisão e rádio consagradas a Karajan pelo centenário de seu nascimento ultrapassa amplamente os meios « especializados ». Será suficiente evocar outras personalidades musicais importantes nascidas em 1908 que não tiveram direito a uma celebração equivalente para compreender o que o sistema de comemoração tem de arbitrário e de conformidade às lógicas comerciais. O Karajan que se ia ver na Filarmônica de Berlim era já em vida um produto da arte de massa. É difícil de integrar de maneira equivalente às leis do mercado Olivier Messiaen ou Eliot Carter. Pode-se no entanto sugerir às casas de disco de aproveitar o calendário para promover a música de Stéphane Grappelli ou de David Oïstrakh, também nascidos em 1908. Nos anos 1960, a possibilidade de comercializar de maneira mais adequada às leis de mercado uma parte da produção musical erudita aparecia claramente. O hit clássico foi assim « rebaixado » na versão original e adaptada. Os argumentos de venda se confundem com a auto-celebração mediática, com discos que são antologias de músicas utilizadas na publicidade (como a valsa de Chostakovitch relançada por uma companhia de seguros), que são acompanhadas da orgulhosa menção « visto na televisão » e o argumento da autoridade que permite ao ouvinte pouco cultivado de descobrir a verdadeira versão original, por exemplo para *Carmina Burana* de Carl Orff (1937) a versão « autorizada » pelo compositor, a dirigida por Eugen Jochum, que aliás contrariamente a Karajan não aderiu ao partido nazista. O disco se encontra frequentemente entre coleções de Hard Rock ou de música popular. Essa moda da autenticidade reencontrada conduz, em suas variantes sobre a ideia de « manuscrito descoberto », a operações comerciais que, sem engano, constroem um repertório erudito « injustamente mal conhecido » chamado ao sucesso popular. O « famoso Adagio de Albinoni », citado por Bourdieu como exemplo de uma peça erudita « desvalorizada » por seu sucesso foi editada em 1958 e amplamente composta e 1945 por Remo Giazotto a partir de um fragmento de manuscrito encontrado nas ruínas de Dresden. A adaptação não aparece como a única forma de transferência entre gêneros musicais. Além disso a música erudita, definida como tal face às músicas populares, jamais deixou depois da segunda metade do século XIX de tomar emprestado na fonte de um folclore real ou imaginário inspiração e legitimidade, por exemplo

²² Bernard SHAW, « Paroles en l'air », in *The Star*, 16 mai 1890, in *Écrits sur la musique*, Paris, Laffont 1994, p. 447.

patriótica.

Do popular ao erudito (ida-e-volta)

A busca de um espírito nacional em velhas melodias populares entusiasmou colecionadores e músicos do século XIX. Rapsódias e danças, temas camponeses utilizados em sinfonias, melodias pseudo-populares inventadas, tudo isso não parece questionar a oposição entre os gêneros musicais. Isso não passa de um empréstimo que prova o talento de arranjador daquele que utiliza este patrimônio. A diferenciação de gêneros não opõe unicamente, como vimos, o popular e o erudito, mas também o popular « autêntico » do campo e o popular « falsificado » urbano²³, o erudito respeitoso do espírito popular e o erudito desprovido de realidades populares. Há nessas distinções algo de estreitamente e exclusivamente nacional que rejeita as músicas populares novas como inautênticas, cosmopolitas, acusações frequentes no discurso musical antissemita. Bartók passou de uma vontade patriótica de encontrar a verdadeira música húngara desconfiando dos danos do cosmopolitismo urbano a um interesse pelas músicas populares estrangeiras e a uma recusa do « ultranacionalismo musical ». A adaptação erudita de temas populares pode acompanhar abordagens realmente inovadoras. Pode-se pensar no itinerário do pianista e compositor Percy Grainger (1882-1961), nascido em Melbourne, amigo de Grieg, coletor de folclore inglês, pioneiro da música eletrônica, autor de marchas militares pacifistas. A novidade, a partir da Primeira Guerra mundial é que os compositores e intérpretes de formação clássica erudita utilizam elementos das músicas populares comerciais urbanas. Eles o fazem de maneira consciente e voluntária (ao contrário de Liszt). É portanto uma outra forma de porosidade entre gêneros musicais, que não buscam a legitimidade do dever patriótico de servir à nação com seus cantos populares, mas que toma uma melodia de sucesso para fazer uma outra coisa. O violinista Fritz Kreisler adapta *Blue Skies* de Irving Berlin da mesma maneira que utiliza Dvorák ou Albeniz.

A transferência de temas, de ritmos, de cores instrumentais da música popular para a erudita não é de mão única. Um fenômeno de contra-transferência, se podemos importar de maneira selvagem esta noção a uma abordagem analítica, é frequente. Isso diz respeito às vezes a uma forma de reapropriação do que a música erudita tomou das práticas musicais populares. O

²³ Georgina BOYES, *The Imagined Village. Culture, ideology and the English Folk Revival*. Manchester UP, 1993.

pianista de jazz Uri Caine adaptou as sinfonias de Mahler fazendo aparecer seus elementos constitutivos, por exemplo, suas características de música *kletzmer*²⁴. O movimento de ida-e-volta das transferências musicais proporciona resultados surpreendentes: as fanfarras da Sicília ou de Corfu inventam uma música bem próxima daquela de Verdi para acompanhar as procissões de Semana Santa. As gravações de migrantes coletadas na Flórida ou no Texas nos anos 1920 e 1930, disponíveis graças ao site da Biblioteca do Congresso, fizeram aparecer a importância da interiorização das normas musicais e vocais eruditas na prática dos amadores italianos gravados. O gesto mesmo da eloquência lírica está lá, um pouco como *Ossessione* de Visconti (1942), aprendido pelos amadores que participam de concursos de canto. A referência a Visconti (1906-1976) põe bem em evidência a maneira como o cineasta, que também dirigiu óperas, foi um mediador na popularização de músicas eruditas. Que se pense no que ele fez em *Morte a Venezia* (1971) para o conhecimento e a difusão da música de Mahler. De maneira geral, no século XX, desde *Le chanteur de Jazz*, o cinema teve um efeito de interferência nas classificações musicais.

A passagem pela imagem

A associação de imagem e som modifica a percepção da música. Alguma coisa se turva na distinção entre músicas populares e eruditas. Voltamos aos filmes de Visconti, sempre preocupados em transmitir suas paixões musicais. Em *Il Gattopardo* (1963), Nino Rota compõe brilhantes músicas de dança para a grande cena do baile mas incorpora também uma valsa esquecida de Verdi. As músicas de filme associam intimamente a popularização de músicas eruditas, às vezes como uma forma de crítica ou autocrítica sobre o poder da música que não deixa de evocar o triste destino dos protagonistas de *Sonata Kreutzer* de Tolstoi levados pela paixão e pelo poder da música. O personagem do pianista em *Quand passent les cigognes* de Mikhaïl Kalatozov é um personagem negativo, egoísta, libidinoso e covarde mas, pela primeira vez a música, composta por Moïshe Mieczyslaw Vainberg merece atenção. Eis aqui um compositor exilado, reconhecido por Chostakovitch, mas condenado a compor música para filmes, filmes para crianças e que se aproveita da representação de um músico egoísta para se permitir fazer uma música que em outros contextos, seria susceptível de ser condenada por formalismo. A música anuncia em 1957 como o conjunto do filme um « degelo » ao mesmo

²⁴ Klezmer (do ídiche כלי־זמיר , através do hebraico kéléy zemer, רמז ילכ, "instrumentos musicais") é um gênero de música não-litúrgica judaica, desenvolvido a partir do século XV pelos asquenazes.

tempo real e ilusório. A música de filme permite audácias formais que atingem pelo cinema um público muito mais numeroso do que os concertos de música contemporânea. Hollywood fez trabalhar grandes compositores europeus caçados pelo nazismo: Korngold, Rózsa, Henry Vars. Bernard Herrmann (1911-1975) teve uma formação ao mesmo tempo bem clássica mas também original sob a orientação de Percy Graingner antes de compor músicas de filme, particularmente para Hitchcock. Bem poucas coisas permitiriam desqualificar as composições de Herrmann e dizer que não trata de música erudita. Estamos diante de tudo o que há de mais erudito na composição sinfônica da grande tradição clássica. O cinema explora todas as conotações de músicas eruditas e populares que possam falar ao público. O jogo consiste em passar do efeito de acumulação de um sentido coerente a um efeito de distância, de oposição entre as conotações da imagem e do som. Assim Kubrick em *Laranja Mecânica* utiliza referências bem contraditórias: um Beethoven deformado, um *Singing in the rain*. O mesmo cineasta em seu monumental senso de antecipação, *2001, uma odisseia no espaço*, assegura a promoção de um obscuro compositor contemporâneo húngaro até então distante de qualquer grande sucesso de público: Ligeti. Poderia se pensar até numa forma de vanguarda estética disfarçada que se infiltra no mercado musical aproveitando de uma maior permeabilidade do público que encontra associadas as músicas aussteras ou tidas como de difícil acesso, imagens, figuras coreográficas. Cenas provocadoras de cabaré admitem audácias qque, nos anos 1920, se posicionam na vanguarda literária e artística em Varsóvia ou em Praga (Jaroslav Jezek no «Teatro Liberé »). A dança dá um caráter espetacular às músicas eletroacústicas apresentadas sem músico presente no concerto. É preciso dizer que o sucesso das músicas compostas por Pierre Henry para os balés de Béjart associa uma verdadeira estética rock trazida por Michel Colombier (*Messe pour le temps présent*, 1967). A lógica dessa confusão de instâncias clássicas e eruditas tem um monte de encontros casuais: poetas de vanguarda (Marian Hemar, 1901-1972) não hesitam em se adaptar aos gêneros da moda (jazz ou tango) e a escrever letras para simples canções. Algumas figuras de atravessadores, de mediadores se impõem, colocando em contato todos o que deles se aproxima de maneira tal que seu círculo acaba por misturar indistintamente músicos « eruditos » e músicos « populares ».

Encontros fortuitos?

Como classificar os músicos que se sentem à vontade tanto para interpretar Mozart, participar de uma aventura com o New Phonic Art Ensemble, improvisar num contexto de free

jazz ou tocando bandoneão (Michel Portal)? Pode-se objetar que se trata de um caso particular e que a maioria dos músicos se filiam a um gênero específico. quem sabe, pelo pouco que esteja em contato com um mediador e ei-los imersos na aventura de uma música inclassificável. Na Paris dos anos 1920, Jean Wiéner difunde ao mesmo tempo obras do Grupo dos Seis, standards de jazz e Schoenberg. Ele compôs o memorável genérico da emissão de televisão divulgando as velhas burlescas *Histórias sem palavras* e a famosa música de *Grisbi*. Encontros ocasionais colocam em evidência a compatibilidade de abordagens artísticas que parecem a priori de difícil compatibilidade: Charles Chaplin e Arnold Schoenberg, Chostakovitch e Dounaïevski, Duke Ellington et Leonid Outiossov... Certos encontros culminam em concertos ou gravações comuns que revelam a confrontação senão a síntese de estéticas diferentes: Benny Goodman com Szigeti, com Bartók ou Bernstein, Menuhin com Shankar²⁵, Heifetz com Bing Crosby. Qual é então o ponto de acordo? É interessante reencontrar o repertório evidente comum que religa músicos que se posicionam numa outra escala da hierarquia cultural da música e se reencontram no entanto para tocar junto. Stéphane Grapelli e Yehudi Menuhin gravam juntos o tango *Jalousie*, tango cigano composto pelo dinamerquês Gade... Pode-se dizer que ao surgimento de uma música de massa corresponde a aparição de novos gêneros musicais que poderíamos qualificar de « do meio » (moyens) que procedem ao mesmo tempo ou sucessivamente da música popular e da música erudita.

Música « do meio » abertas às transferências

Quando os músicos da orquestra de Duke Ellington foram vaiados por terem ousado colocar partituras nas estantes diante de um público francês de amadores exclusivamente de um jazz hot que não se deveria escrever apareceu um fosso significativo entre concepções diferentes do jazz. Os adeptos de Panassié, na França²⁶, estão dentro de uma lógica de defesa e de ilustração da autenticidade definitivamente muito próxima daquela dos folcloristas e dos defensores da música francesa da Schola Cantorum. A intransigência purista que refutou a evolução do jazz e sobretudo a « revolução » do Bip-bop, depois da Segunda Guerra mundial, esforçam-se por manter a música dentro de uma forma congelada de folclore. Charlie Parker adora gravar com cordas, Ellington tem bem aquela dignidade de um compositor clássico. O jazz é ao mesmo

²⁵ Ravi Shankar fut invité, le 1^{er} août 1971, par George Harrison dans le mémorable concert au profit du Bangladesh, rediffusé récemment sur Arte.

tempo música erudita e popular. Os músicos podem a qualquer momento insistir num ou noutro desses componentes: Albert Ayler redescobre os acentos das fanfarras, Woody Hermann toca Stravinsky (*Ebony Concerto*, estreado em 1946, no Carnegie Hall). Este entre-dois não é jamais estanque e é sempre aberto a participar da qualificação de músicas diferentes: as fusões com músicas « latinas » foram depois de 1945 uma via sempre fecunda, é só pensar na síntese jazz/bossa-nova empreendida por Stan Getz e João Gilberto (1964). Sem pretender a universalidade adquirida pelo jazz, outros tipos de músicas « do meio » puderam ser aqui e ali o contexto de transferências permanentes entre músicas populares e músicas eruditas: a canção napolitana, fonte inesgotável para garantir os « bis » dos tenores, a música vienense que segundo as circunstâncias se toca nos *Heurige*» (Shrammelmusik) nos salões elegantes, nas salas de concerto, nas salas de ópera « populares » onde se apresentam operetas. François-Joseph felicitou Johann Strauss Filho por sua ópera *Zigeunerbaron*. Um gênero do meio é sempre susceptível de tais reconhecimentos « legitimantes » ou, ao contrário, de súbitas desqualificações. Quando um aluno de Liszt toca Strauss, se está bem no domínio da música a mais culta. As músicas do meio tem frequentemente uma vocação paródica que desqualifica a música mais séria. A opereta paródica de Oscar Straus (1870-1954) *Die lustige Nibelungen* (1904) presta alegremente suas contas às pretensões wagnerianas: o ouro do Reno é simplesmente depositado num banco familiar... Se poderia objetar que as músicas de síntese ou as músicas do meio são exceção num universo bipolarizado entre músicas eruditas e populares. Parece-nos, pelo contrário, que essas músicas adquiriram, como música de massa, um status mais significativo da evolução da relação das sociedades contemporâneas com a música do que as músicas estritamente fiéis a uma lógica erudita de distinção. Não é para dizer que não há uma diferenciação das práticas e das sensibilidades musicais que nós propomos o questionamento da distinção entre popular e erudito mas para propor que as abordagens da história cultural não se focalizam, a priori, sobre esta oposição e, sempre mantendo uma especificidade, se possa manter um diálogo com outras abordagens disciplinares dos mesmo objetos.

²⁶ Ludovic TOURNÈS, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, 502 p.