

A MÚSICA CONTEMPORÂNEA E SUAS FRONTEIRAS

CELSO MOJOLA¹

RESUMO

Estudos sobre música contemporânea tendem a abordá-la sob a perspectiva da Teoria e da Análise Musical, muitas vezes, negligenciando sua importância para a sociedade não estabelecendo um relacionamento com a cultura do período no qual essa produção artística está inserida. Por outro lado, estudos sobre música popular enfatizam a repercussão social do objeto em foco, mas reduzem as observações sobre questões técnicas de estrutura e organização sonora. Entre essas duas perspectivas, situa-se a reflexão apresentada neste artigo, que busca investigar as fronteiras da música contemporânea: sua origem na primeira metade do século XX, a passagem pela vanguarda e a atualidade, onde ocorre um alargamento dessa fronteira. O texto conclui comentando sobre a validade de se manter, em termos de produção contemporânea, a distinção entre popular e erudito.

Palavras-chave: música contemporânea, teoria musical, análise musical

ABSTRACT

Studies about contemporary music tend to approach the topic through the perspective of the Theory and Musical Analysis. Very frequently, the studies ignore music's importance to society and do not establish a relationship with the culture of the period in which this artistic production is created. On the other hand, studies about popular music emphasize the social repercussion of the object in focus, but reduce the observations about technical issues of structure and sound organization. Between these two perspectives is the reflection presented in this article, which attempts to investigate the frontiers of contemporary music: its origin in the first half of the 20th Century, the passage from the vanguard to its current states, where the progression of its frontiers is occurring. The text concludes by commenting about the importance of keeping a distinction between the popular and the scholastic, as it relates to contemporary production.

Key words: contemporary, musical theory, musical analysis

¹ Compositor e pianista, doutor em composição pela Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO). Docente da Escola Superior de Música da Faculdade Cantareira, além de integrar o Núcleo de Iniciação Científica.

INTRODUÇÃO

No que se refere ao seu relacionamento com a sociedade, a música erudita contemporânea (ou, simplesmente, música contemporânea) não é privilegiada em pesquisas acadêmicas. É curioso, mas as duas Ciências que disputam a prioridade dos estudos sobre música, Musicologia e Etnomusicologia, não indicam uma resposta satisfatória a essa situação.

Musicologia foi originalmente entendida como incluindo “o pensamento, a pesquisa e o conhecimento de todos os aspectos possíveis da música” (KERMAN, 1987, p. 1). Tal entendimento torna o campo de trabalho dessa Ciência muito amplo. Na verdade, a situação real é um pouco diferente:

[...] na prática acadêmica e no uso geral, musicologia passou a ter um significado muito mais restrito. Refere-se hoje ao estudo da história da música ocidental na tradição de uma arte superior. O musicólogo acadêmico dá cursos sobre música do Renascimento, sobre sinfonia, sobre Bach, Beethoven e Bartók. O musicólogo "popular" escreve resenhas para programas de concertos de música de câmara e comentários para os intervalos de apresentações de óperas em vídeo (KERMAN, 1987,p. 2)

A música contemporânea, nesse quadro, tem sido estudada por dois ramos complementares - o da Teoria e o da Análise Musical. Esses estudos tendem a concentrar-se em aspectos imanentes da obra, e destacam elementos de sintaxe, gramática e estruturação, com pouco interesse sobre as relações entre essa produção e seu contexto social.

O campo de atuação e interesse da Etnomusicologia é igualmente amplo, com tendência a também incluir todos os assuntos sobre música (substituindo, talvez, a Musicologia).

Bruno Nettl (1983, p. 2-3), por exemplo, observa que os estudos de Etnomusicologia poderiam abordar:

(a)música folclórica e o que se costumava chamar música “primitiva”, ou seja, tribal ou possivelmente música antiga; (b) música folclórica e não-ocidental; (c) toda música fora da cultura própria do investigador; (d) toda música que vive numa tradição oral; (e) toda música de certa localidade, como “a etnomusicologia de Tóquio”; (f) a música que um grupo populacional considera como sua propriedade particular, por exemplo, “a música negra dos Estados Unidos”; (g) toda música contemporânea [...]; e (h) toda música humana.

Recentemente, as pesquisas em Etnomusicologia vêm demonstrando acentuado interesse pela música popular:

De um modo geral, não existem nomes aceitos para os estudiosos das músicas populares ocidentais, como jazz, rock ou reggae, ou para os estudiosos da música folclórica européia (um campo que floresce no momento, particularmente na Europa Oriental). Tem-se a impressão de que os etnomusicólogos ficariam satisfeitos se absorvessem essas áreas (KERMAN, 1987,p. 5).

E muitos autores indicam claramente seu descontentamento com a visão que a Musicologia tradicional apresenta dessa área:

Como regra geral, os trabalhos de musicologia, teóricos ou históricos, agem como se a música popular não existisse. Algumas vezes ela é explicitamente condenada como superficial, grosseira, banal, efêmera, comercial ou o que seja, e algumas vezes é tratada com condescendência: é certa à sua maneira (quer dizer, para outras pessoas), mas não digna de uma *séria* atenção (MIDDLETON, 1990, p. 103)

O crescimento dos estudos sobre música popular deve-se a dois fatores: a) o desenvolvimento de uma ciência que se preocupa com tal tema, seja qual nome tenha; e b) o desenvolvimento dessa música, ao longo do século passado, acompanhando de perto a transformação das cidades nesse mesmo período, uma vez que boa parte da música popular estudada diz respeito àquela de natureza urbana.

Tal situação apresenta características positivas. Estudos aprofundados sobre música popular são muito bem-vindos: pois permitem a compreensão de fenômenos de

grande mobilização social, ampliam o campo de conhecimentos, aumentam o mercado de trabalho de pesquisadores e seus auxiliares. No Brasil, onde grande parte do que se faz em música ocorre na área popular, essa perspectiva é particularmente necessária. Não obstante, é interessante observar que isso se deu em curto espaço de tempo. Há pouco mais de duas décadas os estudos de música popular eram quase proibidos em ambientes considerados mais sérios em nosso País, reproduzindo o pensamento musicológico observado por Middleton.

Uma síntese da situação descrita se encontra no seguinte comentário:

Os musicólogos ocupam-se da música erudita ocidental a partir de antes de 1900, os teóricos, com a mesma música a partir de depois de 1900, e os etnomusicólogos, com as músicas não-ocidentais e com a música ocidental fora da tradição da elite - a música folclórica e a popular (KERMAN, 1987, p. 7)

A música contemporânea parece mesmo não interessar muito a essas ciências: ela não tem acesso regular aos meios tradicionais de divulgação (concertos, gravações), nem é comentada na imprensa; habita, mais propriamente, as catacumbas e os porões, como institutos de pesquisa ou grupos de estudo. A permanência das investigações sobre essa música nos limites da Teoria e Análise Musical faz com que muitos aspectos do seu relacionamento com a sociedade não sejam considerados, reforçando, ainda mais, esse isolamento.

1. MODERNIDADE E VANGUARDA

Quando se trata de pensar questões que envolvem música popular, música erudita e suas fronteiras, a obra de Adorno é uma referência obrigatória. Além disso, os quarenta anos de seu falecimento (ocorrido em 6 de agosto de 1969) também constituem um bom motivo para pensarmos nele. Essas quatro décadas nos fornecem uma relativa distância, e já permitem observá-lo com base em uma perspectiva mais objetiva.

Adorno dedicou-se à música como poucos sociólogos do nosso tempo. Foi aluno de Alban Berg, um dos expoentes do dodecafonismo, e chegou mesmo a compor obras musicais. Isso faz desse autor alguém muito próximo à linha de pensamento representada, em música, pela “Escola de Viena”, integrada por Schoenberg, Webern e Berg. Seu interesse era por um tipo específico de música: aquela que continuaria a tradição erudita germânica. O que não o impediu de refletir sobre música popular, cinema e indústria cultural com muita seriedade, ainda que quase sempre sob uma perspectiva negativa.

Seus estudos sobre música erudita concentram-se principalmente sobre a música da modernidade, interessando-lhe o momento em que ela, seguindo os passos de uma evolução interna da própria linguagem, atinge um alto grau de hermetismo e começa a se afastar da sociedade. Tal fato seria representado em grande medida pelo dodecafonismo, personificado na figura de Schoenberg, a quem Adorno dedica um importante ensaio (SCHOENBERG apud ADORNO, 1989, p. 33– 107).

O momento da separação entre a produção musical da modernidade e a recepção do público de sua própria época está também presente na obra de outros dois compositores, Varèse e Ives, não estudados por Adorno em seu ensaio. Os três viveram aproximadamente na mesma época e trabalharam, cada um a seu modo, em busca de uma renovação da linguagem musical. Enfrentaram dificuldades de ordem material e espiritual para suas sobrevivências, mas conseguiram chegar produtivos até próximo dos 80 anos de idade.

Arnold Schoenberg (1874-1951) tem seu nome ligado à escola expressionista e à criação do dodecafonismo. Autor de cerca de 40 composições, foi um dos mais importantes professores do século XX, formando e influenciando uma grande quantidade de compositores e pensadores. Como muitos intelectuais que viveram o período da II Guerra Mundial (Adorno inclusive) emigrou para os EUA ao final da década de 30, vindo a falecer em Los Angeles. Porém

a mesma terra que acolhera calorosamente Stravinsky foi para ele [Schoenberg], assim como para Béla Bartók, um eterno país estranho, que o obrigou a viver modestamente de alunos quase sempre muito interessados e nem sempre muito talentosos (MORAES, 1983, p. 7) .

Já Charles Ives (1874-1954) desenvolveu estudos em música frequentando a Universidade de Yale. No entanto, acabou seguindo profissionalmente o ramo dos negócios, e dirigiu com muito sucesso uma empresa de seguros em Nova York. Sua atividade composicional tornou-se uma espécie de diversão, permitindo-lhe fazer experimentações sem se preocupar com o público. Foi reconhecido ao final da vida como um verdadeiro criador, pioneiro no uso de técnicas próprias da composição do século XX :

[...] por ter ficado à margem, Ives não influenciou diretamente sobre o desenvolvimento imediato da música. Sua figura, mágica e solitária, parece apontar para dramas semelhantes ao seu e que (quem sabe?) podem estar se desenrolando aqui e agora: o do reconhecimento excessivamente tardio (MORAES, 1983, p. 144)

E, por fim, Edgard Varèse (1883-1965) foi um verdadeiro visionário, criando trabalhos que estavam à frente de sua época, inclusive, em termos tecnológicos. Apesar de um catálogo muito pequeno de peças (cerca de uma dezena), algumas delas ocupam lugar de destaque: *Ionisation* (1931), uma das primeiras músicas de concerto escrita somente para instrumentos de percussão; *Density 21,5* (1934), uma das obras mais importantes para flauta solo; *Déserts* (1954), a primeira peça utilizando a combinação de fita magnética e orquestra; e *Poème Électronique* (1958), obra-prima da música eletroacústica.

A estética da modernidade, representada em momentos extremos por esses três artistas, é uma herança para o compositor erudito contemporâneo. O momento atual é bastante diferente daquele vivido por essas personalidades, mas o conhecimento dessa tradição integra o pensamento musical de quem se dedica a essa música, quer como autor, intérprete ou estudioso. Instrutivo é verificar as relações entre esses criadores e a sociedade em que viveram, e as estratégias que desenvolveram para enfrentar as dificuldades.

Ives, de certo modo, desistiu da luta, buscando sua existência material em outra atividade. Schoenberg seguiu como professor, um pouco marginalizado, mas inteiramente dentro do sistema profissional que estava disponível para um músico intelectualizado como ele. Varése foi, ao que tudo indica, o que mais problemas enfrentou para conseguir sua inserção social. Mas demonstrava consciência e capacidade de articulação. Em 1921, funda, em Nova York, uma União de Compositores para a divulgação da música contemporânea. Nessa ocasião, escreve um manifesto:

Morrer é privilégio dos que se esgotaram. Os compositores de hoje recusam-se a morrer. Eles compreenderam a necessidade de se agrupar e lutar pelo direito que cada um possui de ter sua obra apresentada honesta e livremente (apud VIVIER, 1973, p. 35)

A música da modernidade, seguindo seu caminho evolutivo apoiado sobre uma lógica interna da linguagem, acabou transformando-se na vanguarda. Um dos primeiros centros a abrigar essa Música Nova (*Neue Musik*, na terminologia da época) foi criado na cidade alemã de Darmstadt, em 1946, logo após o término da II Guerra Mundial. Esse projeto se inseriu em uma política cultural mais ampla, que visava dar à juventude européia nova perspectiva intelectual, após os terríveis problemas causados pelo conflito armado e recentemente concluído. Logo, várias cidades criaram festivais e cursos de música contemporânea, os quais pouco a pouco, atraíram a atenção de jovens compositores do mundo todo. Darmstadt, no entanto, tornou-se um dos mais importantes, verdadeira Meca para onde os interessados em música contemporânea deveriam ir, em peregrinação, pelo menos uma vez na vida. E assim o fizeram muitos, inclusive brasileiros como Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira, Almeida Prado.

Adorno também participou desses círculos de vanguarda. Escreveu sobre obras, estréias, problemas de interpretação e de recepção da Música Nova. E, como frequentemente ocorre, muitas de suas observações ganham um conteúdo profético, vindo a confirmarem-se alguns anos mais tarde. Ainda em 1954, elabora um texto, "O envelhecimento da Música Nova", em que pontos importantes sobre o projeto da vanguarda são discutidos:

Asperamente questionado por jovens músicos e críticos partidários da vanguarda de Darmstadt, o ensaio punha-se em guarda contra certo maneirismo revolucionário, estéril em si mesmo e muito distante dos ideais e sentimentos que haviam movido a Escola de Viena e os inventores da dodecafonía. Adorno afirmava: “O envelhecimento da nova música não significa outra coisa que a gratuidade de um radicalismo que se manifesta na nivelação e na neutralização do material, que já não vale nada” (FUBINI, 1994, p. 424).

A história posterior da vanguarda musical confirmou essas palavras, mas tal realidade só foi compreendida inteiramente ao final dos anos 70. Em 1975, o compositor Smith Brindle (1989, p. 186) observa:

Houve inúmeros momentos nas últimas décadas quando parecia que a música estava alcançando um fim mortal. Os seus materiais básicos – intervalos, graus melódicos, harmonia – pareciam perder total significado. A própria linguagem musical parecia se desintegrar e qualquer valor convencional se dissipava. Alguns eventos musicais causavam-nos desânimo. Quando o Concerto para Piano de John Cage foi tocado em Veneza com os músicos acima e abaixo das escadas e corredores e na praça, foi divertido. Mas quando um outro concerto apresentou um compositor arranhando as unhas em uma tábua por um longo, longo tempo, isso não foi nem divertido, nem interessante. Foi trágico. Parecia-me que as unhas estavam sendo pressionadas contra o esquite da música.

2. ATUALIDADE

A partir desse momento, a música contemporânea, representada pelo pensamento estético da vanguarda, atravessa um período de dificuldades. Sua projeção na sociedade diminui cada vez mais, e as investigações teóricas sobre ela centram-se quase que exclusivamente sobre problemas técnicos de linguagem e estruturação. É quando a música contemporânea passa a ser estudada unicamente pelas áreas de Análise e Teoria, e não pela Musicologia ou Etnomusicologia, tornando-se assunto de especialistas extremos. Para muitos autores, o verdadeiro relacionamento entre arte e sociedade no século XX está mais bem representado pelas vertentes criativas da música popular do que pela música contemporânea.

O que nos leva a refletir sobre essas denominações. O próprio Adorno não parecia satisfeito com os termos popular e erudito, e a importância com que tratou as

duas áreas demonstra que ao menos ele as considerava igualmente partes de uma sociedade complexa:

Adorno possui muitas forças. Ele insiste – corretamente – que a divisão do campo cultural em segmentos “popular” e “erudito” é relativamente superficial, deveria ser compreendido como um todo. Em uma memorável observação a Walter Benjamin, ele declarou “Ambas são metades rasgadas de uma liberdade integral, a qual, no entanto, elas não se adicionam.” [...] Sua própria visão da maneira como esse campo está estruturado apresenta duas tendências contraditórias – de um lado, a música que afirma ou aceita o status quo social; de outro, a música (a da vanguarda) que recusa tal afirmação. Ainda que essa abordagem seja problemática, sua ênfase sobre a totalidade permanece importante. Ainda está longe de ser aceita. Para a indústria musical, críticos, ouvintes, músicos, musicólogos e estudantes da cultura, a supremacia de uma “popular” / “clássica” dicotomia é geralmente admitida (MIDDLETON, 1990, p. 34 – 35).

Ao longo do século passado, a música erudita transformou-se de música da modernidade em música de vanguarda, e durante essa modificação, foi cada vez menos estudada como acontecimento cultural. No mesmo período, a música popular caminhou em direção inversa: da marginalidade ao centro das atenções, mas pouco abordada em termos de estrutura e linguagem. Seria possível uma Musicologia que desse conta de todos os problemas realmente significativos do campo da música? Como diferenciar uma música verdadeiramente criativa, em qualquer área, de uma outra voltada para objetivos comerciais ou que se apresenta como simples entretenimento?

O poeta e crítico Augusto de Campos (1998, p. 10) sugere o termo **música de invenção** para destacar essa diferença:

A audição qualificada não pode reduzir-se à música de entretenimento, por mais agradável e bem realizada que seja esta. Já é tempo de dar um tempo aos colchões sonoros da música palatável e aprender a ouvir aquela outra música, a música-pensamento dos grandes mestres e inventores, que impõe uma outra escuta, onde a reflexão, a concentração, a sensibilidade e a inteligência são ativadas ao extremo. Curtir as excelências da nossa música popular, cuja sofisticação e qualidade são inegáveis, é altamente positivo. Saber ler os traços da originalidade e da criatividade dos seus autores - inventores, também, no seu âmbito repertorial - é indispensável. Nada, porém, pode substituir a exemplaridade da aventura ética e estética dos grandes inventores da música contemporânea, os santos e os mártires da nova linguagem, aqueles que enfrentaram preconceitos e perseguições e, às vezes, até a pobreza material e a humilhação para alargar o horizonte de nossa sensibilidade e levar a indagação musical aos seus últimos limites.

Na definição apresentada, **música de invenção** demonstra semelhança com **vanguarda musical**. Elimina, no entanto, a polarização popular-erudito, uma vez que seus critérios seriam válidos tanto para Pierre Boulez ou John Cage, quanto para o Caetano Veloso ou Tom Zé da época do Tropicalismo. Embora não tenha aceitação geral, o termo contém o mérito de deslocar uma observação fundamentada no passado para outra, fundamentada no presente.

A fusão dos aspectos mais criativos da música popular e da música contemporânea em “outra” música parece ser uma tendência que se acentua desde os anos 1980. Porém essa “outra” música será ainda destinada a uma pequena parcela da população, se comparado ao grande mercado atingido pelas produções de massa. Levará algum tempo até que as invenções alcancem a maioria dos consumidores de música do mundo contemporâneo. E nem há a certeza de que isso de fato ocorrerá.

As previsões pessimistas de Adorno ainda podem vir a acontecer? Segundo Middleton (1990, p. 62), a análise do pensador da Escola de Frankfurt faz sentido na época em que foi concebida, entre 1930 e 1940, não mais no período atual. A passagem de uma cultura de massas para uma cultura pop, e as alterações sociais advindas de uma época como a atual, conhecida como pós-moderna, contribuíram para o enfraquecimento de alguns dos pontos de vista defendidos com firmeza por Adorno.

Ao que tudo indica, não chegaremos ao mundo da completa alienação cultural. Mas qual é a contribuição que a música contemporânea criativa, de invenção, pode dar nesse processo? Ela funciona um pouco como a pesquisa científica, e também como essa é, por vezes, questionada. Mas é a pesquisa sem uma finalidade de aplicação imediata que permite descobertas e avanços no conhecimento. Evidentemente é uma atividade cara, e poucas sociedades possuem recursos disponíveis para isso; no entanto, é do domínio desse conhecimento que nasce o poder cultural e econômico do mundo.

A música contemporânea não é praticada ou apreciada por muitos, mas isso não faz dela uma atividade de pouca importância, já que suas pesquisas acabam atingindo a música de outros segmentos. Profissionais que a ela se dedicam tornam-se

influentes na vida e carreira de outros artistas, muitos deles com atuação no mercado convencional.

Schoenberg teve como alunos, como já dito, entre muitos outros, Alban Berg, Anton Webern, Hanns Eisler e John Cage. Tal atividade e influência só têm paralelo no século XX com Olivier Messiaen, mestre de Boulez e Stockhausen, e outros tantos, incluindo o brasileiro Almeida Prado. Entre os artistas do segmento popular, podemos lembrar Dave Brubeck, discípulo de Darius Milhaud, Tom Jobim e Tom Zé, orientados por H.J.Koellreutter, e Egberto Gismoti, que estudou com o compositor de vanguarda francês Jean Barraqué. É sempre difícil avaliar a influência que um professor tem sobre seu discípulo e, até mesmo, se esse assimilou algo do mestre ou só o procurou para ter uma melhor “imagem” pública. Mas os casos citados parecem indicar que uma relação positiva frequentemente acontece: são todos artistas de destaque nas suas áreas e reconhecidos por trabalhos de qualidade.

CONCLUSÃO

Em 1938 Adorno (1980, p. 165) escreve:

Se perguntarmos a alguém se "gosta" de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtar-nos à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo.

E acrescenta:

Aldous Huxley levantou em um de seus ensaios a seguinte pergunta: quem ainda se diverte realmente hoje num lugar de diversão? Com o mesmo direito poder-se-ia perguntar: para quem a música de entretenimento serve ainda como entretenimento? (ADORNO, 1980, p. 166)

Para um texto escrito há sessenta anos, as observações contêm assustadora atualidade. Mesmo reconhecendo que as pessoas possuem discernimento individual, e que com o acesso à informação elas tendem a fazer melhores escolhas, ao olharmos para o mundo à nossa volta não podemos deixar de reconhecer a validade das observações do sociólogo.

Certamente a tecnologia que permite a imbecilização é a mesma usada para o conhecimento. Mas é o caso de avaliar se certos aspectos da sensibilidade humana não acabam sendo diminuídos nesse processo. E a música contemporânea, criativa, ou de invenção, tem uma importante tarefa no resgate dessas qualidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão na audição. In: **Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas**. São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1980, p. 165 – 191.

_____. **Filosofia da nova música**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BRINDLE, R. Smith. **The avant-garde since 1945**, 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1989.

CAMPOS, Augusto de. **Música de invenção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FUBINI, Enrico. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. 2. ed. Madrid: Alianza Editorial, p. 1994.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. S.l.: Milton Keynes Open Univesity, 1990.

MORAES, J. Jota de. **Música da modernidade**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts**. Urbana: University of Illinois Press, 1983.

VIVIER, Odile. **Varése**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.