

ALICIA CUPANI

TUDO ESTÁ DITO ?
**UM ESTUDO SOBRE O
CONCEITO DE OBRA MUSICAL**

SÃO PAULO

2006

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO / MÚSICA**

ORIENTADORA: Profa. Dra. Lia Vera Tomás

TUDO ESTÁ DITO ?
**UM ESTUDO SOBRE O
CONCEITO DE OBRA MUSICAL**

ALICIA CUPANI

SÃO PAULO

2006

ALICIA CUPANI

TUDO ESTÁ DITO ?
UM ESTUDO SOBRE O
CONCEITO DE OBRA MUSICAL

Dissertação orientada pela Profa. Dra. Lia Vera Tomás, apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia.

Data de Aprovação: 19 / 06 / 2006

Componentes da Banca Examinadora:

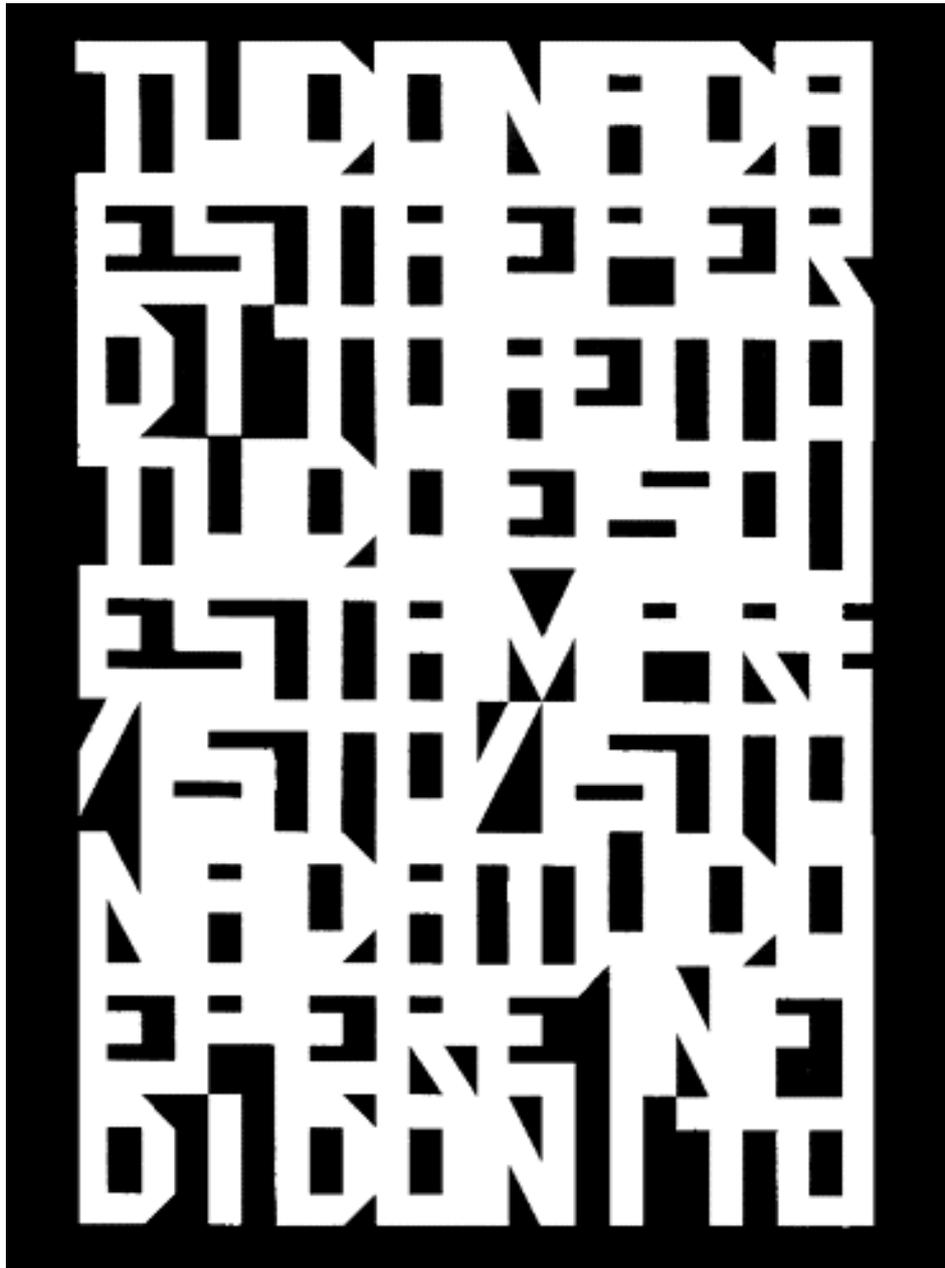
Presidente: Profa. Dra. Lia Vera Tomás (UNESP)

1º Examinador: Prof. Dr. Vladimir Pinheiro Safatle (USP)

2º Examinador: Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles (FSM)

Pelo apoio incondicional da minha família,
presença constante e amorosa;
pelo carinho, desprendimento e compreensão
dos Teixeira (Gabi, Guto, Bia e Lelê);
pela companhia e apoio dos Fabiano (Jota, Lena e família);
pelos amigos que me acompanharam
e compreenderam minha(s) ausência(s);
pelas novas amizades ao longo do curso;
pela generosidade e seriedade (não sem risos!)
da minha orientadora Lia;
pela disponibilidade que encontrei
nos momentos e pessoas mais inesperadas;
pelo Beto, companheiro amável e incansável,
te agradeço Senhor, profundamente !

Para meu pai, Alberto, por tudo.



TUDO	NADA
ESTÁ	É PER
DITO	FEITO
TUDO	EIS O
ESTÁ	IMPRE
VISTO	VISTO
NADA	TUDO
É PER	É INFI
DIDO	NITO

“Tudo está dito” (Augusto de Campos, 1974)

SUMÁRIO

Resumo

Abstract

Lista de Figuras

	Pág.
INTRODUÇÃO	01
1. DISCUSSÃO TEÓRICA	09
1.1. Abordagem Analítica	12
1.2. Abordagem Histórica	26
2. HISTÓRIA DO CONCEITO DE OBRA MUSICAL	38
2.1. Antecedentes	41
2.2. Autonomia Musical	45
2.3. O contexto do século XIX	59
3. O SÉCULO XX	75
3.1. Relação compositor-intérprete-ouvinte	85
3.2. Notação	98
3.3. O uso do conceito de obra musical	108
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124

RESUMO

O termo *obra musical* tem sido empregado genericamente a todo tipo de música, sem atentar às possíveis diferenças conceituais no amplo espectro da tradição erudita ocidental, notadamente no século XX. As novas tendências e desdobramentos musicais desse século questionaram o próprio conceito de música, e por extensão, o de *obra musical* tal qual concebido até então: um produto acabado, autônomo, executado em salas de concerto, condicionado a uma partitura que detalha com precisão as intenções do compositor. Algumas tendências colocaram em xeque a tradição musical com criações que desafiam esse conceito (a música eletrônica ou a aleatória, por exemplo). Com isso, parece existir uma discrepância entre o que se apresenta como música e a forma como se recebe essa música, enquadrando-a inadequadamente no conceito de *obra musical*. Como atesta o título, esta pesquisa analisa o conceito de *obra musical*, acreditando que o mesmo é fundamental para uma compreensão mais adequada da música. Para tanto, procuramos estudar a discussão teórica a respeito, bem como traçar o desenvolvimento histórico desse conceito (sobretudo no século XIX), e observar a sua validade na contemporaneidade, contrapondo-o a alguns exemplos musicais.

Palavras-chave: obra musical; história da música; Romantismo; século XX.

Área de Conhecimento (CAPES): 80303005 (Música)

ABSTRACT

The expression *musical work* has been attributed generically to all kinds of music without taking account of possible conceptual differences in the broad range of western classical tradition, noticeably in the 20th century. New musical trends and musical developments during that century questioned the very concept of music, including the concept of the *musical work* as it had been understood until then: a finished autonomous product played in concert halls, subject to a score where the intentions of the composer are precisely detailed. Some trends went against the musical tradition with creations that challenge this concept (electronic music or aleatory music, for instance). Thus there seems to be a discrepancy between what is presented as music and the way in which this music is received, classifying it inadequately as *musical work*. As the title indicates, this research analyzes the concept of *musical work*, in the belief that this concept is fundamental for a deeper understanding of music. To this end, we have sought to study the relevant theoretical arguments, as well as to trace the historical development of this concept (principally in the 19th century), and to observe how valid it is today, comparing it with some musical examples.

Key words: musical work; history of music; Romanticism; 20th century.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: *Ludwig van Beethoven* (p.64).

Figura 2: *Ludwig van Beethoven Beethoven* (p.65).

Figura 3: *Franz Liszt* (p.66).

Figura 4: *Franz Liszt* (p.68).

Figura 5: *Sala de concertos – Museu Liszt (Hungria)* (p.71).

Figura 6: *John Cage – Music of Changes* (p.89).

Figura 7: *John Cage – 4'33'' (1952)* (p.96).

Figura 8: *John Cage – Fontana Mix (1958)* (p.100).

Figura 9: *Earle Brown - December 1952* (p.101).

Figura 10: *Morton Feldman – Projection 3 (início) - 1951* (p.101).

Figura 11: *K. Stockhausen – Kontakte (1958-1960)* (p.102).

Figura 12: *K. Stockhausen (1950's)* (p.105).

Figura 13: *Estúdio de Música Eletrônica (1950's)* (p.105).

INTRODUÇÃO

O século XX possui uma peculiaridade em relação aos demais períodos da assim chamada História da Música Ocidental¹: é o primeiro que permite ao indivíduo ouvir a música de todos os tempos e de todos os povos. Contrariamente aos demais períodos, é o único que não ouve a sua própria música, isto é, a música feita na atualidade é ouvida por um grupo seletivo, enquanto a imensa maioria dedica-se ao deleite das obras primas do passado.

Por diversos motivos, a música contemporânea² é a menos ouvida, e quando ouvida, muitos manifestam a sensação de terem sido ‘ludibriados’, como se aquela música não fosse música. Também são comuns os julgamentos de valor, desprezando a sonoridade e a estética da maior parte das tendências musicais contemporâneas (uma reação que também ocorre em outras artes).

De fato, a música composta no século XX não goza de muita simpatia entre seus contemporâneos. Apesar da sua apreciação ir num movimento crescente – como atestam a quantidade de festivais, encontros, e outros nichos nos quais se dissemina³ - o que prevalece é ainda o ‘grande repertório clássico-romântico’. Estamos rodeados por obras-primas, gênios da composição, mestres da música, clássicos dos clássicos, talentos imortais, etc, ou seja, pela hierarquia romantizada da música ocidental, cheia de rótulos e juízos de valor sobre o que seja ou não música. A tradição musical ocidental é permeada de muitas etiquetas e convenções, que se encontram nos mais diversos lugares

¹ No presente trabalho, nos referimos unicamente à música erudita ocidental.

² Por música contemporânea entendemos aqui aquela que segue (ou rompe) a tradição erudita ocidental.

³ No Brasil temos a Bienal de Música Contemporânea (RJ), o Festival de Brasília, Festival de Santos, Bienal de Música Eletroacústica (SP), entre outros.

(encartes de CD's, resenhas e programas de concerto, televisão, rádio, entre outros), e que acabam se solidificando, não raro sem fundamento.

Durante o século XX, por diversos motivos, a música tomou caminhos dos mais insuspeitados na busca do novo, que se configurou em vanguardas e neo-vanguardas, que muitas vezes, como observa Fubini (1994), primam pelo experimentalismo sem fundamento, o experimentalismo por ele mesmo. Parafraseando a idéia de 'arte pela arte' podemos dizer que foi um tempo do 'experimentalismo pela experiência'. Muitas tendências tiveram fugazes e efêmeras existências, outras nem tanto, e o seu conjunto determinou um século de incertezas, de tentativas, de questionamentos. Foi também o momento em que, como em nenhum outro período antes, o compositor tornou-se também filósofo, esteta, teórico comprometido com sua causa musical, livre de convenções, pagou o alto preço do isolamento. Não aquele isolamento conhecido no Romantismo, do 'gênio' à margem da sociedade e do próprio mundo, mas o isolamento das idéias, e muitas vezes da sua própria música, ouvida por poucos, compreendida por menos ainda⁴. Entre as muitas rupturas e re-direções (práticas e teóricas), algumas não ficaram tão evidentes e talvez por isso tenhamos dificuldade em aceitar certas manifestações da música contemporânea, isto é, por não compreender a proposta. Um exemplo capital disso é **o conceito de obra musical** que, no século XX sofreu uma grande transformação tanto no seu significado quanto na sua função. Contudo, a maioria das pessoas não percebe esta transformação e julga uma coisa por outra, misturando assuntos inconciliáveis.

Isto pode ser observado empiricamente, verificando que nosso entorno musical privilegia o repertório europeu do século XIX: desde programas de concerto até

⁴ Bastante emblemática nesse sentido é a observação de Adorno (2002) na introdução do *Filosofia da Nova Música*: "... as obstinadas discussões do texto [deste livro], puramente formais, com frequência referem-se a uma realidade que não se interessa por elas" (p.11) !

currículos universitários ou de conservatórios, na música veiculada pelas rádios ou apresentada em recitais, o Romantismo prevalece. Além de priorizar o passado tradicional, o contato com esse repertório de certa forma condiciona nossa maneira de escutar a música. Hoje em dia, como atesta Fubini “...escutamos toda a música como se se tratasse de música romântica, isto é, em salas de concertos ou isolados no próprio quarto frente a um rádio ou um aparelho de som” (1994, p.113, 114).

Concordando com o pensamento de Fubini, Goehr (1992a, p.245) afirma que a visão de mundo proposta pela estética romântica “...tem continuado, desde 1800, a ser a opinião dominante”. Segundo a autora, vivemos um “imperialismo conceitual”, onde os conceitos constitutivos da estética predominante (no caso, a romântica) são dados por assentados.

Um dos problemas daí derivados é que vemos vários tipos de música classificados genericamente sob o termo de ‘obra musical’⁵, subentendido como um objeto autônomo, fechado, condicionado a uma partitura e às intenções do compositor. Ao apresentar as músicas com essa conotação, perdemos algo significativo, pois esse conceito implica também na execução em ambiente de concerto. Entretanto, as convenções de um concerto não servem para todo tipo de música, como ressaltam Goehr e Fubini. Certas músicas perdem características inerentes à sua prática espontânea original, tal como apresentar flamenco, blues ou música de câmara do século XVIII em sala de concerto (Goehr, 1992a, p.249). A esses exemplos, acrescentamos grande parte das tendências contemporâneas, que se baseiam em outros conceitos e relações musicais, não raro negando a tradição ocidental. Usamos genericamente o termo obra musical, sem atentar para as diferenças conceituais segundo o tipo de música, notadamente a do século XX. Parece existir uma discrepância entre o que se

⁵ Outros problemas poderiam ser as discussões sobre talento, gênios, virtuosos, e assim por diante, aspectos que não serão abordados aqui.

apresenta a nós hoje como música e a forma como recebemos essa música, enquadrando-a no conceito de obra musical.

Taruskin (1995) afirma que o conceito de obra musical regula nossas práticas sociais, além das nossas atitudes musicais. Diz o autor que tal conceito

“...dita o comportamento de todos os membros da comunidade de música clássica, já sejam compositores, performers, ou ouvintes. Ele impõe uma etiqueta estrita, por exemplo, no público. Aos performers inflige um regime verdadeiramente sufocante endurecendo e controlando radicalmente algo que antes havia sido uma fronteira fluida e facilmente transponível, entre os papéis da performance e da composição” (Taruskin, 1995, p.10).

O autor tece elogios à Goehr (1992a), concordando com a idéia do surgimento do conceito de obra musical no século XIX, e com o seu desenvolvimento determinante na nossa cultura musical. O fato de tal conceito ditar nossas práticas musicais e sociais, desperta uma desconfiança para com o seu uso indiscriminado na atualidade.

Num artigo em que discute *Theodor Adorno e a pedagogia musical*, alerta Fubini que “toda teoria pedagógica relativa à música há de fundar-se sempre em um conceito muito preciso de obra musical; afrontar com sabedoria o problema pedagógico da música significa, em primeiro lugar, propor determinado conceito de obra...” (Fubini, 1994, p.150). Concordamos com sua afirmação e com a importância da questão, mas acrescentamos que essa tarefa se mostra bastante complexa. Alertar que a pedagogia musical contemporânea deva basear-se em um conceito “muito preciso de obra musical” parece pertinente, mas não de todo evidente. Notadamente no século XX, o conceito de obra musical se tornou problemático, dada a crise das categorias estéticas tradicionais (Fubini, 1994, p.150).

Nossa relação com a música passa por categorias e julgamentos estéticos, conscientes ou não. Sobre esse tema, defende Ingarden (1989) que as opiniões sobre

obra musical, ainda que pareçam evidentes, devem ser avaliadas com precisão para não provocar “dificuldades consideráveis.” As obras musicais fazem parte do mundo cultural que nos rodeia – continua o autor – e “...nos parecem coisas universalmente conhecidas, com as quais nos comunicamos cotidianamente” (Ingarden, 1989, p.45), mas ao procurar analisar sua essência e existência, elas se tornam “coisas inteiramente enigmáticas” (Idem).

Diversas transformações ocorreram na prática musical do século XX que a alteraram grandemente, inclusive colocando em questão o próprio conceito de música, entendido numa perspectiva muito mais ampla e abrangente. Com a alteração do que seja música, não surpreende que também o conceito de obra musical fosse modificado. Na prática, observa-se um ‘alargamento’ desse conceito em diversas tendências, onde coexistem sob o mesmo termo peças de cunho completamente diverso. Entretanto, nos referimos a ‘obras musicais’ sem necessariamente atentar para as diferenças conceituais ali embutidas. Sobre essa questão do uso indevido do conceito de obra musical, as palavras de Goehr servem de alerta:

“Imagine que um exemplo de vanguarda seja visto como obra [no sentido romântico] (...) mas seu compositor queria justamente desafiar o conceito de obra, com esta criação. Como entenderíamos este desafio?” (Goehr, 1992a, p.259).

Este é o desafio que procuramos entender, acreditando que pesquisar o conceito de obra musical pode servir de auxílio na compreensão da música contemporânea. Desvelar e (re)conhecer o sentido exato do conceito de obra musical ao qual estamos atrelados, pode nos conduzir a repensar a forma com que julgamos e avaliamos a música de qualquer tempo. Ao tomar consciência que avaliamos tudo a partir de uma mesma ótica (o conceito de obra musical do século XIX), provavelmente inadequada, talvez nossa abertura ao diferente seja também diferente. Daí a relevância de elucidar as

dimensões desse conceito. Nesse sentido é bastante pertinente a colocação de Kerman, quanto a importância de se esclarecer e se compreender aspectos da nossa relação com a música

“O modo como pensamos a música – como profissionais ou amadores, como críticos, historiadores, teóricos ou seja o que for – é importante, pelo menos em parte em função da maneira como incide sobre a música que é composta, executada e ouvida” (Kerman, 1987, p.13).

Analogamente, Weitz (1957) considera que a utilidade da teoria estética reside no debate que gera sobre a arte e sobre critérios de valoração, em lugar de fornecer uma definição precisa (e unívoca) de arte. Frisa ainda o autor que “o trabalho mais importante do crítico de arte (...) é o de clarificar completamente o modo como concebe os seus conceitos...” (Weitz, 1957, p.07). Nessa perspectiva, apresentamos o presente trabalho, procurando clarificar um conceito específico (a noção habitual de obra musical), na busca de uma compreensão mais adequada da música do nosso tempo. Observe-se que não se trata de ‘cultuar o gosto’ pela música contemporânea, procura-se isto sim, cultivar o conhecimento, na busca de uma apreciação de acordo com parâmetros que lhe sejam próprios.

A questão central desta pesquisa é, portanto, o uso aparentemente indevido do conceito de obra musical em nossos dias, ou ainda, a suspeita de que há uma discrepância na nossa concepção de obra musical em relação a grande parte da produção musical contemporânea. Para sondar o problema proposto, partimos das seguintes indagações: o que se entende exatamente por obra musical? Em que medida este conceito de obra musical adapta-se às práticas contemporâneas? Para elucidar estas questões, procuramos traçar a discussão teórica a respeito, que lida com o conceito de obra musical sob diversos prismas (sua existência na esfera abstrata ou concreta, suas interações com a sociedade, etc). Também procuramos esboçar o desenvolvimento

histórico desse conceito (sobretudo no século XIX), e observar a sua adequação à parte da produção musical do século XX, contrapondo-o a alguns exemplos musicais marcantes. Para isso, como estrutura geral, o trabalho será dividido em três partes, que incluem os autores e as idéias sobre a temática da obra musical, seu enraizamento histórico e por fim, um contraponto com tendências mais inovadoras.

Num primeiro momento, trataremos da noção de obra musical sob a perspectiva de diversos autores (Goehr, 1992a; Dahlhaus, 2003, 1999, 1992, 1990, 1987; Fubini, 2002; Lippman, 1994; Davies, 1994; Bowman, 1998). A pesquisa sobre o problema do conceito de obra musical revelou uma diversidade de autores e de posições muitas vezes até contrastantes, que ajudam a estruturar um quadro teórico básico sobre essa temática.

O segundo capítulo está dedicado à perspectiva histórica do conceito de obra musical, buscando expor o seu surgimento e desenvolvimento. Adotamos aqui as idéias de Goehr em seu livro chave *The Imaginary Museum of Musical Works* (1992a). Essas idéias encontram respaldo e complemento em outros autores que serão oportunamente mencionados.

O terceiro capítulo trata da música no século XX, e da aplicação do conceito tradicional de obra musical a parte desse repertório. Ali apresentamos aspectos que caracterizam algumas das tendências musicais mais inovadoras de meados do século, que não se adaptam necessariamente àquele conceito de obra musical. Focalizamos alguns compositores que tiveram grande destaque e influência, notadamente John Cage. A idéia é ilustrar a peculiaridade de algumas criações musicais que foram marcantes nesse século, trazendo novos elementos para a discussão do que seja obra musical. Dada à envergadura do tema, bem como a grande profusão de tendências contemporâneas, o presente trabalho limita-se aos exemplos de compositores de meados do século, evitando abordar a produção musical atual, tarefa que excederia os propósitos deste

trabalho. Encerrando o capítulo, abordamos brevemente algumas justificativas a respeito do uso do conceito de obra musical no século XX.

Assim, por meio do estudo teórico e histórico do conceito de obra musical, buscamos compreender como se processou a sua trajetória, bem como a sua (in)adequação à algumas das novas propostas musicais do século XX, e nossa conseqüente (in)adequada avaliação desta música.

Dada à complexidade do assunto, finalizamos o presente estudo conscientes de que é improvável abarcar a questão em todo o seu espectro. Contudo procuramos apontar algumas considerações no intuito de contribuir com o debate acerca do conceito de obra musical, resultando numa melhor compreensão dessa temática. Destacamos que, dada à amplitude do tema, é necessária a revisão bibliográfica da extensa e densa produção existente (publicações estrangeiras, a maioria), e tal aspecto torna-se também um objetivo a mais neste trabalho. A área de estética musical carece de literatura específica em língua portuguesa, portanto a tarefa de ‘garimpar’ e ‘selecionar’ a bibliografia pertinente, compilando e disponibilizando as informações essenciais em trabalhos como este, pode tornar-se bastante útil para futuras consultas. Sendo assim, a discussão teórica deste trabalho pretende servir como base inicial para outros leitores, aproximando-os àqueles autores que estão mais em voga na atualidade com relação à problemática apresentada.

A mencionada escassez bibliográfica também ajudou a delinear a estrutura do presente trabalho, uma vez que consideramos de grande utilidade fornecer uma visão panorâmica sobre o assunto, que permita desdobramentos e aprofundamentos posteriores. Daí a divisão da pesquisa nas três partes já descritas, tomando a questão do conceito de obra musical a partir de seu aspecto teórico e histórico, a fim de fornecer uma idéia geral do campo de estudos dessa temática.

1. DISCUSSÃO TEÓRICA

Com o intuito de elucidar o conceito de obra musical - na suspeita de que ele não se adapta a toda música contemporânea - procuramos conhecer a discussão teórica a respeito. Tal conceito tem sido abordado sob os mais diversos prismas e enfoques ao longo do século XX. Atualmente, há uma grande profusão de autores dedicando-se ao tema, inclusive não se restringido ao universo da música erudita, como é o caso desta pesquisa⁶. Apresentaremos aqui um esboço das abordagens mais difundidas, para visualizar onde se insere nossa discussão. Em seguida, nos deteremos naqueles autores e abordagens que são fundamentais para o nosso tema.

Como uma primeira aproximação ao tema, convém apresentar a visão de Taruskin (1995), pelo seu didatismo. O autor simplifica a discussão sobre obra musical, reduzindo-a a três vertentes de pensamento, dependendo do seu foco:

1) *Obra musical é a partitura:*

A identidade da obra é definida pela sua partitura, que determina a sua execução correta e autêntica. Aqui destaca o pensamento de Nelson Goodman que, apesar de influente, encontra críticas em alguns autores, como veremos mais adiante.

⁶ Vide TALBOT, Michael. *The Musical Work: Reality or Invention ?* Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

2) *Obra musical é a sua primeira performance:*

Alguns autores defendem que a primeira performance de uma obra determina a sua identidade, a obra é aquilo que se apresentou naquela situação primeira. A partitura, em lugar de ser o aspecto mais definitivo, é vista como “meio de performance”. Para Taruskin, essa é a alternativa mais tênue, pois há muitos fatores contextuais de uma primeira performance que podem influenciar a execução⁷.

3) *Obra musical é algo além do som:*

Há autores que rejeitam as duas posições anteriores, e consideram a obra musical algo mais que seus sons. Afirmam que uma obra não pode ser inteiramente identificada nem pela sua partitura (o “plano” da obra), nem pela sua performance (uma instância da obra). O autor mais conhecido é Roman Ingarden, de quem discorreremos mais adiante.

Essas três vertentes de pensamento destacadas por Taruskin (1995) situam-se num panorama muito mais amplo, descrito em trabalhos como Goehr (1992a); Fubini (1992); Lippman (1994); Davies (1994) e Bowman (1998). Com base nesses trabalhos, podemos esquematizar as principais tendências e autores sobre a problemática da obra musical no século XX da seguinte forma:

⁷ Taruskin (1995) cita como exemplo a estréia da 8a. Sinfonia de Beethoven, onde faz observações sobre a quantidade de instrumentos requerida para a obra, e que em performances subsequentes o próprio compositor modificou, segundo as possibilidades das circunstâncias. Esse episódio revela que a abordagem de Beethoven era mais pragmática que idealista; e o fato dele ter modificado a execução da obra segundo as possibilidades instrumentais do momento, pode indicar que ele acreditava não estar modificando a essência da obra.

<p style="text-align: center;">ABORDAGEM ANALÍTICA</p> <p style="text-align: center;">(Descreve a obra musical enquanto objeto)</p>	<p style="text-align: center;">ABORDAGEM HISTÓRICA</p> <p style="text-align: center;">(Descreve a obra musical enquanto conceito surgido numa prática social)</p>
<p>Tendências:</p> <ul style="list-style-type: none"> - PLATONISTAS Lenvinson Kivy Ingarden - NOMINALISTAS Goodman - ARISTOTÉLICAS Walton - IDEALISTAS Benedetto Croce Collingwood Langer 	<p>Weber</p> <p>Adorno</p> <p>Wiora</p> <p>Dahlhaus</p> <p>Goehr</p>

Conforme Goehr (1992a, 1992b), atualmente há várias maneiras de se abordar a questão da obra musical, dentre as quais, destacam-se duas de cunho filosófico: a abordagem analítica e a histórica, por sua vez subdivididas segundo algumas especificidades (como mostra o quadro acima). Estas duas abordagens são exploradas pela autora, sendo que ela opta claramente pela segunda, expondo seus argumentos a favor desta, bem como as limitações da primeira. Discorreremos brevemente sobre ambas, partindo da explanação dada por Goehr (complementando com outros autores quando for o caso), para em seguida detalhar os autores que mais interessam à nossa discussão.

1.1. ABORDAGEM ANALÍTICA

A abordagem analítica compreende diversas teorias que estudam a obra musical do ponto de vista da sua ontologia, isto é, procuram entender que tipo de existência ela tem. Nas palavras de Goehr, nessa abordagem “a idéia é encontrar a melhor descrição do tipo de *objeto* que uma obra é” (1992a, p.04). Neste posicionamento encontram-se teorias musicais amplamente difundidas, como o Platonismo (defendendo a idéia de obra musical como ente abstrato) e o Nominalismo (defendendo a obra como objeto ligado a realidade concreta). Ainda entre as abordagens analíticas, Goehr situa e esboça outras concepções como as Aristotélicas (sem citar autores) e as Idealistas, onde inclui teorias de Croce⁸ e Collingwood⁹.

Os Aristotélicos¹⁰ compartilham a idéia platonista da obra como objeto abstrato (uma essência, um padrão sonoro), porém consideram que sua existência está diretamente vinculada a uma performance ou uma partitura. Kendall Walton¹¹, um dos representantes dessa visão, entende a obra como uma estrutura sonora, uma essência abstrata incorporada num objeto concreto (as suas execuções ou a sua partitura). Essa visão difere também da Nominalista, na medida em que admite uma existência abstrata da obra (um padrão sonoro que se repete a cada execução ou que está presente numa partitura). Já os Nominalistas consideram a obra unicamente como objeto concreto, como veremos adiante.

⁸ CROCE, Benedetto. *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*. New York, 1922.

⁹ COLLINGWOOD, R.G. *The Principles of Art*. Oxford, 1938.

¹⁰ Essa visão deriva das idéias do filósofo grego Aristóteles (III a.C.), discípulo de Platão, que criticou e desenvolveu a sua Teoria das Formas, reconhecendo que a essência das coisas está incorporada numa existência concreta.

¹¹ WALTON, Kendall. *The Presentation and Portrayal of Sound Patterns*. In: *Theory Only*, 1977. _____ . *Categories of Art*. *Philosophical Review*, 66 (1970), 334-67.

Sobre os Idealistas, esclarece Fubini (1992) que sua preocupação central é com a idéia de história da arte - se ela pode mesmo existir - preocupação externada na seguinte pergunta:

“se a obra de arte é um valor autônomo, uma expressão única e irrepetível do indivíduo, fechada em seu caráter específico e em sua forma, que significado pode ter uma história da arte concebida como sucessão de acontecimentos que mostre algum modo de conexão, de concatenação, entre as obras de arte propriamente ditas ou entre as obras e tudo o que está fora delas, já sejam fatos culturais, econômicos ou sociais?” (Fubini, 1992, p.410).

Fubini ressalta que a resposta de Benedetto Croce a essa questão é negativa: não existe história da arte, o que existe são obras de arte. Na música, essa questão se apresenta como um dilema para os historiadores e sociólogos, divididos em dois tipos de análise: a) uma análise histórica e sociológica das obras musicais – que excluía o valor estético e o caráter específico das obras, o que as torna diferentes de outros produtos da cultura; e b) uma análise oposta, centrada no valor estético e na individualidade da obra – perdendo-se o nexos entre esta e o contexto cultural em que está inserida (Fubini, 1992, p.411).

A divisão da crítica e historiografia musical nessas duas linhas - na separação do valor histórico e do valor estético do objeto musical - é fortemente objetada por Dahlhaus (2003, 1992, 1991). Para esse autor, a premissa inicial é justamente a junção desses dois aspectos, afirmando que o valor estético da obra musical é um problema histórico também, como veremos mais adiante.

Na impossibilidade de desenvolver e aprofundar sobre todas essas concepções – tarefa que fugiria ao escopo deste trabalho – restringiremos nossa análise ao âmbito do Platonismo e do Nominalismo, e àqueles autores que mais interessam a nossa discussão.

1.1.1. PLATONISMO

Como o próprio nome sugere, as teorias de cunho Platonista são derivadas das idéias de Platão. Isso se torna evidente na compreensão da obra musical como objeto cuja existência independe da sua partitura ou das suas interpretações. Essa divisão entre uma existência real (a partitura ou a interpretação) e uma existência ‘ideal’ (a obra enquanto objeto abstrato) é nítida reminiscência da divisão do mundo feita pelo pensador grego¹².

Entre as teorias Platonistas, incluem-se autores como Levinson¹³ (1980, 1990), Kivy¹⁴ (1993) e também Ingarden (1989). Estas teorias ocupam-se da essência da obra musical enquanto entidade abstrata (como as entidades matemáticas), por assim dizer. Nestas teorias

“Uma obra consiste num determinado tipo, identificado pelo compositor, mas cuja existência é abstrata (...) do qual as várias execuções, entidades concretas (...) são as instâncias” (Lopes, 2004, p.01)

De acordo com isso, observamos que é central nestas teorias a idéia de que a obra musical tenha existência à parte da realidade concreta de uma partitura ou de uma execução (antítese portanto das duas escolas identificadas por Taruskin, 1995). A obra é um ente abstrato (um *tipo*), e sua execução concreta - sua performance - é denominada “instância”. As *instâncias* (as execuções concretas) dependem do *tipo* (da obra, que é ente abstrato), mas o *tipo* não depende das *instâncias*. Em outras palavras, uma obra

¹² Platão (século IV a.C.) influenciou muito a cultura ocidental, notadamente com seu princípio fundamental da existência de dois mundos: um material e sensível (aparência) e outro espiritual e inteligível (essência). O mundo material é supostamente uma projeção imperfeita de um mundo superior, ideal, de formas (e verdades) eternas, perfeitas e imutáveis, das quais tudo o que vemos ou experienciamos é mera cópia.

¹³ LEVINSON, Jerrold. *What a musical work is*. Journal of philosophy Vol.77 no.1, 1980, p.5-28.

LEVINSON, Jerrold. *What a musical work is, again*. Journal of philosophy, 1990.

¹⁴ KIVY, Peter. *The Fine Art of Repetition – Essays in the philosophy of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

musical existe independente da sua execução prática. Para Lopes (2004), o fato da obra musical poder existir como “*tipo* instituído” é uma vantagem das teorias platonistas em relação a outras teorias.

Dentro do Platonismo, Kivy e Levinson são mais inclinados a considerar a obra como uma estrutura sonora pré-existente, e o ato de compor é mais no sentido de “descobrir” algo que já existia. A obra é um *tipo* não criado, o compositor seleciona e combina uma série de sons possíveis, sons estes que sempre existiram e que seguirão existindo. Lopes (2004) denomina essa tendência de Platonismo Extremo, ou Sonicismo Puro, devido ao acento dado à obra como estrutura sonora, e destaca Peter Kivy como representante dessa linha.

De acordo com isso, uma obra pode soar com os mais diversos meios de execução (instrumentos), sem perder a sua identidade. Para Kivy, conforme Lopes (2004), uma obra pode ter execuções sob diversos agrupamentos, sem que isso modifique sua autenticidade - são instâncias da mesma peça (ainda que algumas instâncias possam não ser boas, enquanto ao resultado estético). Lopes (2004) discorda e observa que a partir de 1750, os compositores especificam cada vez mais os aspectos de instrumentação de suas obras. Isso pode indicar que a autenticidade da obra depende sim dos seus meios de execução (tal qual previstos pelo compositor). Entretanto, a posição que Kivy defende assegura que a estrutura sônica de uma peça prevalece e independe da especificação de instrumentos.

Em suma, nesta visão, há uma hegemonia da estrutura sônica da obra musical - seus elementos (sônicos) são pré-existentes. A composição é um ato de seleção de elementos, que se traduzem numa espécie de ‘constatação’ de uma possibilidade (sônica), e portanto, numa espécie de ‘descoberta’ da obra musical mais do que ‘criação’ propriamente dita. Em oposição a essa visão do Sonicismo Puro, da

supremacia de estruturas sonoras pré-existentes, Lopes (2004) menciona o Platonismo Qualificado, exemplificado nas idéias de Levinson (1980, 1990).

Em seu influente artigo *What a musical work is?* Jerrold Levinson (1980) assume um posicionamento contrário ao Sonicismo Puro, considerando as obras como experiências intuitivas particulares na mente dos seus criadores. Nesse artigo, o autor se propõe a refutar a visão de obra como estrutura sonora, sugerindo outra alternativa. É importante destacar que, ao tratar de obra musical, o autor admite estar se referindo unicamente “...as composições ‘clássicas’ completamente notadas da cultura ocidental” (Levinson,1980,p.06). Levinson assume também que seu artigo deve idéias a Wolterstorff e Walton¹⁵, autores de duas recentes (na época) teorias de obra musical - e que pretende completá-los.

Quanto à questão da estrutura sonora, Levinson faz três objeções à teoria anterior muito bem argumentadas e desenvolvidas, que podem ser assim resumidas:

a) se a obra é estrutura sonora pré-existente, os compositores não seriam ‘criadores’ da sua obra, no sentido que tem sido amplamente difundido e valorizado.

b) Parte da glória do compositor (e da composição) se perderia, se fosse algo pré-existente. Além disso, se a estrutura sonora é pré-existente, dois compositores que se utilizassem das mesmas estruturas comporiam a mesma obra. Levinson refuta esta idéia dizendo que não seria possível, dado a que os dois compositores seriam influenciados de forma diferente pelo seu contexto cultural e histórico, e portanto, seria improvável que compusessem a mesma obra, ainda que baseados nas mesmas estruturas sonoras.

c) Meios de Performance: Levinson argumenta que os compositores especificam sim os meios de performance, e que eles determinam atributos estéticos e artísticos da

¹⁵ WOLTERSTORFF, Nicholas. *Toward an Ontology of Artworks*. Noûs, IX, 2, 1975.
WALTON, Kendall. *The Presentation and Portrayal of Sound Patterns*. In: *Theory Only*, 1977.

obra em questão. Nesse sentido, o autor afirma que as partituras não são de caráter ‘opcional’, e sim um plano a ser seguido para a execução autêntica daquela obra. Com isso, considera que o argumento da estrutura sonora como independente dos meios de performance cai por terra.

Depois dessas objeções, Levinson apresenta uma sugestão do que poderia ser identificado como obra musical, e formula a seguinte sentença lógica:

(MW) S/PM como indicado por X em “t” (Levinson, 1980, p.20)

Onde MW = obra musical (“musical work)

S = Som (estrutura sonora)

PM = meios de Performance (“Performance Means”)

X = compositor

T = tempo

Dito em outras palavras, a obra musical é uma estrutura sonora e uma estrutura de meio de performance como indicado por um compositor “X” – através da partitura – num determinado tempo histórico “t”.

Observe-se a importância que o autor dá ao momento histórico do compositor, e a todos os elementos em conjunto: as indicações específicas do compositor (a partitura), o próprio compositor, e seu tempo histórico. Em sua argumentação, por várias vezes Levinson recorre à comparação entre dois compositores, seja usando as mesmas estruturas sonoras, seja compositores vivendo em épocas diferentes, ou compositores em mesmo contexto, destacando as particularidades de cada caso. Suas idéias evidenciam a impossibilidade de criar obras idênticas, opção plausível se a obra fosse reduzida e encarada como estrutura sonora pré-existente.

Levinson refuta a idéia de que alterar a instrumentação não altera a obra (como sustentado por Kivy), mencionando peças compostas no princípio de *Klangfarbenmelodie*¹⁶, onde as diferenças e nuances timbrísticas são essenciais, e a peça perde o sentido, se tocada, por exemplo por um único instrumento. O autor também cita o exemplo do Bolero de Ravel, dizendo que como estrutura sônica não passaria de “repetição enfadonha”, se tocada por um único instrumento, entretanto suas especificidades de meios de performance é que lhe conferem suas qualidades artísticas e estéticas.

Levinson tece também comentários sobre transcrições e versões de obras, dizendo que, na sua visão, devem ser consideradas como obras diferentes pois, para ele, são obras diferentes das originais, embora subsidiárias delas. As obras originais nesse caso são consideradas as “primárias” (1980, p.06).

A modo de conclusão desse artigo¹⁷, o autor destaca as conseqüências de adotar a sua visão de obra musical:

- os compositores mantêm status de criadores no senso estrito;
- a composição musical é revelada como necessariamente personalizada;
- a composição musical não pode deixar de ser vista como atividade historicamente originada cujos produtos devem ser entendidos com referência a seus pontos de origem;
- se reconhece que a estrutura sonora pura da obra musical, ainda que compreendida isoladamente, não esgota a obra estruturalmente, então que os meios de performance devem ser levados em consideração para que a obra seja estimada corretamente (Levinson, 1980, p.28).

Em outras palavras, Levinson pretende invalidar os pressupostos do Sonicismo Puro (ou Platonismo Extremo), embasando sua argumentação na crença de que a obra

¹⁶ Literalmente “melodia de cores de sons” (cf. Bosseur, 1992, p.76).

¹⁷ É pertinente mencionar outro trabalho de Levinson (1996), no qual discorre mais especificamente sobre o valor das obras de arte, advertindo que este não pode ser reduzido ao prazer que as obras proporcionam. A maior parte dos exemplos utilizados é de música pois, para o autor, é a arte que mais se presta a essa discussão – o vínculo do valor estético ao prazer – um vez que a música é “... a arte hedonista por excelência” (p.11). Em outro texto, o autor aborda também outros aspectos da experiência musical, aportando contribuições na discussão sobre música e linguagem (1981). Todavia, esses trabalhos não serão aqui desenvolvidos por não tratarem do nosso assunto específico.

musical é criada efetivamente pelo seu compositor, com características expressas claramente na partitura, e condicionadas pelo seu contexto histórico.

Sua linha de pensamento opõe-se a de Peter Kivy. Cabe frisar que ambos posicionamentos pertencem ao Platonismo, por considerar a obra musical como uma existência abstrata. Todavia, segundo Lopes (2004), a diferença fundamental entre as suas abordagens reside no ponto de partida: se a obra tem estrutura pré-existente (Platonismo Extremo) ou não (Platonismo Qualificado). Num artigo em que compara ambos posicionamentos, o autor se pergunta:

“Se Levinson está certo, então os compositores, inventores, designers, etc criam efetivamente realidades abstractas. Será plausível uma relação causal entre seres humanos concretos e o mundo dos universais (neste sentido)? Se Kivy tem razão, então temos que aceitar que a 1ª. Sinfonia de Brahms existia antes de Brahms nascer, antes do sistema tonal em que foi escrita, e existiria mesmo que não tivesse havido vida inteligente na terra. Será isto plausível ?” (Lopes, 2004, p.12).

A estas indagações Lopes não oferece resposta, o autor não decide em favor de nenhuma abordagem, restringindo-se a levantar questões como forma de encerrar sua discussão. Ao mesmo tempo, ao abster-se de responder essas questões, Lopes denota a complexidade dessa discussão, preferindo deixar a decisão ao leitor.

Por último, ainda nesta abordagem, resta mencionar o conhecido trabalho do polonês Roman Ingarden *O que é uma obra musical?* (1989). Redigido em 1928, e inicialmente parte de uma extensa teoria literária, terminou sendo publicado como livro a parte, em 1933. Nesse livro, Ingarden apresenta importantes contribuições à discussão sobre obra musical, abordando a questão sob a perspectiva da Fenomenologia¹⁸.

¹⁸ A Fenomenologia é uma corrente filosófica originada na obra de E. Husserl (1859-1938) que influenciou profundamente outras disciplinas como a psicologia, a sociologia, a antropologia. Para a Fenomenologia (literalmente, “estudo dos fenômenos”) a reflexão filosófica deve aplicar-se a descrever aquilo que se dá à nossa consciência, considerado como “objeto intencional” da mesma. Ver: HUSSERL, Edmund G. A. *Investigações Lógicas*, 1900. HUSSERL, Edmund G. A. *Idéias para uma Fenomenologia Pura*, 1913. DARTIGUES, André. *O que é a Fenomenologia?* Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

Ao discutir a natureza da obra musical, Ingarden parte da exploração dos seus aspectos negativos (o que não é obra musical), para logo introduzir os positivos. Para ele, a obra é algo cuja identidade é dada por um “processo de descoberta e atualização de possibilidades sempre novas a partir de formas potenciais que contêm o esquema da obra” (Ingarden, 1989, p.14).

Conforme Taruskin (1995), Ingarden rejeita a partitura (pela sua falta de especificidade) bem como a performance (pela sua contingência excessiva), e caracteriza a obra musical como um “objeto puramente intencional”. Salienta Taruskin, que a palavra ‘intencional’ aqui tem o uso da Fenomenologia, denotando algo que pode existir apenas em pensamento - um construto mental (1995, p.206). Esse conceito de “objeto intencional” é base da argumentação de Ingarden, situando a identidade da obra no seu devir. A idéia central do livro é baseada num paradoxo, como esclarece o próprio autor:

“... a obra musical não existe em toda autonomia na realidade como um objeto concreto; ela não pertence também às esferas ideais, já que sua origem se encontra num ato concreto que se produziu num momento preciso do tempo histórico. Sua existência é uma virtualidade tendo um status ontológico duplo: por suas origens ela está enraizada na realidade, por sua essência que transcende o tempo, ela toca o mundo ideal” (Ingarden, 1989, p.31).

O seu conceito de obra musical se equilibra numa linha entre o real e o ideal, um objeto que é concreto (pois produzido num determinado momento) e abstrato (por ter essência que transcende o tempo). Ademais, completa Ingarden (1989), a existência da obra musical se dá através da intenção criativa do compositor (ao fixá-la numa partitura) e da intenção do ouvinte (ao receber a obra).

Ingarden (1989) preocupa-se com a ontologia da obra musical, à diferença de outros (Goehr e Dahlhaus, por exemplo) que tratam da obra no seu aspecto mais histórico e musical propriamente dito. Ou seja, estes últimos discutem a questão a partir

de exemplos concretos das modificações musicais nos diversos períodos, segundo as inclinações estéticas predominantes. Por sua vez, Ingarden procura aprofundar a obra enquanto fenômeno, tanto sua existência no mundo real e sensível quanto num plano metafísico. Para tanto, Ingarden estuda a questão da obra como fenômeno no tempo e sua relação com a notação, independente de época e estilo (embora suas citações sempre se refiram ao repertório instrumental Romântico).

1.1.2. NOMINALISMO

O segundo tipo dentro das abordagens analíticas são aquelas concepções de cunho nominalista, que compreende teorias nas quais uma obra não tem uma forma abstrata de existência. À diferença das teorias platonistas, aqui a obra não pode existir se não for executada: falar em obras é falar nas performances concretas e nas partituras. Nestas teorias, abandona-se a relação vertical entre obra e performance, considerando-se mais a relação horizontal entre a performance e a partitura. Como principal representante desta abordagem temos Nelson Goodman, cuja teoria não possui nenhuma implicação abstrata para o termo obra. Segundo Goehr (1992a), esse autor propõe que as obras sejam classes de performance ligadas a sua partitura, sem compromisso com algo que seja universal ou abstrato. Por ser Goodman o nome mais relevante do Nominalismo, analisaremos suas idéias com mais em detalhe.

Nelson Goodman¹⁹ desenvolveu uma abrangente teoria da arte, em dois escritos principais: *Languages of Art*²⁰ e *Ways of Worldmaking*²¹. Seu primeiro livro foi na

¹⁹ Cf. Davies, 1994; Sparshott, 1994; Lippman, 1994.

²⁰ GOODMAN, N. *Languages of Art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Hackett, 1968.

²¹ GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianápolis, Hackett, 1978.

realidade a publicação de uma série de palestras proferidas em 1962, e sua importância foi tal que marca o início da atual discussão das interações entre música e linguagem²².

A partir do universo da arte, Goodman estuda a natureza fundamental do simbolismo e seu papel na mente humana. O autor pretende formular uma teoria geral do assunto, falando da arte mas tecendo também uma comparação com vários outros tipos de símbolos. Utilizando-se da análise lingüística, o autor trata da relação e distinção entre os símbolos, examinando interações entre funções como: exemplificação, denotação, representação, expressão e possessão (complexos conceitos-chave da sua teoria).

Goodman considera as obras de arte como caracteres de sistema simbólico. As artes diferem no resultado que produzem (isto é, nas obras), mas possuem algumas características em comum que refletem uma natureza simbólica geral. Entretanto, as artes se diferenciam de outros sistemas simbólicos, como a linguagem por exemplo, pela sua “opacidade”, pois voltam a sua função simbólica para si mesmas.

Na visão de Goodman, obras musicais não são descrições ou representações, mas denotações: elas indicam características ou qualidades das obras através da exemplificação literal das mesmas (no que consiste a sua “expressividade”). À diferença da linguagem, em que uma palavra, por exemplo “vermelho”, denota uma qualidade sem precisar exprimi-la literalmente (a palavra não precisa estar escrita em vermelho), a música denota e exhibe uma qualidade. Em outras palavras, a música possui a propriedade que “exemplifica”; por exemplo, se a obra é triste, ela exhibe de algum modo

²² No século XX a relação entre música e linguagem é explorada por diversos autores e prisms, enfatizando, por exemplo, o funcionamento simbólico da forma expressiva significativa (Suzanne Langer); aplicação da teoria da informação (Leonard Meyer), requerimentos de sistemas simbólicos (Nelson Goodman) ou teorias semiológicas (Jean-Jacques Nattiez) (Cf. Alperson, 1994).

a tristeza. Mas trata-se de uma propriedade metafórica, uma vez que a música não possui literalmente emoções.

Note-se que Goodman não acredita que a música signifique ou revele algo pré-existente e fixo. A função primária da música é formulativa e criativa, pois para o autor toda atividade simbólica é “construção da realidade”. Daí que seja central na sua concepção a identificação completa da obra musical com a sua partitura. Em *Languages of Art* (1968), o autor faz da partitura o árbitro absoluto da identidade musical. Contudo, é relevante notar que, para ele, a partitura não prescreve a obra, mas a descreve (Taruskin, 1995, p.207). Por isso, Bowman afirma que na teoria de Goodman, a partitura

“...fornece bases autorizadas e definitivas para a identificação de uma peça, independente da história da sua produção (...) Apenas as notas precisas e o ritmo prescrito na partitura estão corretos: todo o resto são erros” (Bowman, 1998, p.224).

Desenvolvendo as idéias de Goodman, Beardsley²³ (in Lippman, 1992, p.369, 370) sustentou que a exemplificação “...é um tipo de referência de uma obra a suas próprias propriedades”²⁴. Beardsley diferencia dois tipos de manifestação: a de um objeto e a das suas propriedades. Um pianista tocando uma sonata de Beethoven, manifesta ou revela a sonata (o objeto); por sua vez, o objeto (a sonata) manifesta ou revela as suas qualidades (propriedades do objeto). Por conseguinte, se não houver performance, não aparecem as qualidades do objeto. Por isso Beardsley discorda da importância que Goodman dá a partitura.

Junto com a influência das idéias de Goodman, devemos mencionar algumas críticas, pois elas frisam a complexidade da posição analítica. O ponto mais

²³ BEARDSLEY, Monroe. *In Defence of Aesthetic Value*. Proceedings and Adresses of the American Philosophical Association, 52, p.723-749, 1979.

BEARDSLEY, Monroe. *Understanding Music*. 1981.

²⁴ Conforme Lippman (op.cit) a teoria da compreensão semântica que dali resultou foi a consequência mais importante do livro de Goodman.

problemático parece ser a primazia da partitura para a identificação da obra musical.

Taruskin (1995, p.207) tece duras críticas, afirmando que essa idéia possui duas implicações “absurdas”, a saber:

a) “Que apenas uma performance com notas perfeitas (sem erros), se qualifica como instância da obra em questão. Nem o menor desvio pode ser tolerado, sob pena de perder-se a identidade da obra” (Idem, p.208).

b) “O que conta como desvio são sinais notados cujos significados podem ser quantificados (altura e ritmo). Especificações não quantificáveis (marcas de expressão, palavras em italiano, etc) devem ser interpretadas com ilimitada latitude ou ignoradas, pois são “não notacionais”. Assim, por exemplo, especificações sobre o tempo seriam “direções auxiliares cuja observância ou não afeta a qualidade da performance, mas não a identidade da obra” (Ibidem).

Também Sparshott encontra pontos problemáticos nas idéias de Goodman, e considera até mesmo “enganosa” a afirmação de “que ser uma obra de arte é ser um caractere num sistema simbólico” (Sparshott, 1994, p.39,40). Assim como Taruskin, Sparshott é desfavorável à associação da identidade da obra com a sua partitura, como vê-se no fragmento a seguir:

“...não há nenhuma necessidade musical de que a identidade seja preservável em algum modo. Identidade é relevante apenas em certos tipos de contextos e como é estabelecida depende do contexto. O que Goodman faz é essencialmente atribuir à partitura de uma obra a função de definir aquela obra e implicar que a função de uma partitura é colocar o que deve ser tocado. Mas ela [a partitura] não precisa fazer tal coisa (Sparshott, 1994, p.82).

Sparshott acredita que é errônea a idéia de que, ao escrever música em nossa notação padrão, o foco da arte se torna a obra escrita. Sugere ainda que deveríamos deixar de pensar em música como belas artes resultando em obras de arte e pensar ao invés no fazer musical como diálogo. Pensar a música como obra de arte salienta o papel da partitura em relação as performances, mas o autor acredita que “...usar uma

partitura de uma maneira não impede outros de usar de outra maneira” (Sparshott, 1994, p.82,83). Na sua visão, a música é identificada com algo vivido e experienciado, onde a noção de obra (no sentido clássico, da criação de um objeto que se identifica com uma partitura) não tem privilégio, daí sua discordância com Goodman.

Ainda que muito diversas, todas essas concepções da abordagem analítica partilham o ponto comum de estudar a obra musical enquanto objeto específico. Procuram elucidá-la de maneira analítica (daí o nome da abordagem), dissecando-a e mesmo isolando-a da realidade, do seu contexto específico. Goehr (1992a) critica essas concepções da abordagem analítica, enfatizando que uma teoria de sucesso é

“uma que reconcilie os interesses filosóficos e musicais, uma que equilibre um entendimento filosófico, digamos, da criação, com um entendimento do que significa compor uma obra. É uma [teoria] sensível aos papéis que o conceito de obra tem (e que não tem) na prática. É uma que explique que tipo de coisa é uma obra em termos compatíveis com a descrição de como o conceito de uma obra funciona na prática” (Goehr, 1992a, p.20).

Goehr desconfia que se possa chegar a um entendimento filosófico adequado do que sejam obras musicais, sem o conhecimento de como o conceito de obra funcionou (e funciona) na prática. A autora assume sua desconfiança da abordagem analítica (que tem dominado o pensamento anglofone nas últimas décadas), e que sua reflexão tende para a abordagem histórica, que esboçaremos a seguir.

1.2. ABORDAGEM HISTÓRICA

Substituir a abordagem analítica requer uma nova forma de pensar sobre conceitos e objetos, sem perder o ponto de vista ontológico. Assim, menos concernentes ao status ontológico das obras, outros teóricos exploram a gênese, o conteúdo e a função de conceitos musicais. Aqui são incluídos autores como Wiora e Dahlhaus, sobre quem discorreremos mais adiante. Nesta abordagem, a idéia é “... descrever a maneira em que o *conceito* de obra emergiu na prática da música clássica e como tem funcionado ali” (Goehr, 1992a, p.04).

Segundo Goehr, a grande diferença entre esta abordagem e a analítica é o uso explícito que faz da história: não se exclui a ontologia da obra, mas ela vem repensada, reconcebida como intrinsecamente ligada à história. Desta forma, para a abordagem histórica é central - por exemplo - a idéia de que Bach não tinha a intenção de compor “obras musicais”. Somente ao adotar uma perspectiva moderna (portanto, alheia a Bach) podemos dizer que ele compôs “obras”, salienta a autora.

Como já foi dito, Goehr mostra-se favorável à abordagem histórica, e o ponto central da sua discussão é explanar as limitações da abordagem analítica, mostrando as vantagens da primeira. Para falar da abordagem analítica, a autora reporta-se a teorias de autores reconhecidos já para a histórica, ela apresenta a sua própria versão. Goehr argumenta que há uma conexão entre conceitos e objetos musicais, entre a maneira como o conceito de obra funciona e por que tratamos obras como objetos. Assim, descreve os desenvolvimentos estéticos, musicais, políticos e sociais que contribuíram para formar o que é conhecido por Museu Imaginário das Obras Musicais. Segundo ela, esse Museu seria uma instituição e uma prática musical que por primeira vez, concebeu

e direcionou suas atividades e objetivos em termos de produção e interpretação de obras de arte musicais.

Goehr apresenta suas idéias sobre o tempo em que emergiu o conceito de obra (segundo ela, na transição do século XVIII para o XIX), que é o foco do seu livro. Cabe observar que esse aspecto é bastante controverso, não havendo consenso entre teóricos sobre qual o período de emergência desse conceito. Reconhecendo essa polêmica, a autora frisa que por esse motivo – por propor um momento histórico específico para o surgimento do conceito de obra – seu livro se torna mais do que uma “abstrata pesquisa metodológica sobre como um filósofo deveria melhor considerar conceitos culturais, objetos e práticas” (1992a, p.04). A autora também desenvolve idéias sobre os usos desse conceito em práticas de vanguarda, que desafiam o seu sentido tradicional, assunto que será discutido no capítulo 3.

Goehr se refere a autores e estudos recentes, das últimas décadas, porém a abordagem histórica possui um enraizamento mais antigo. Esta abordagem encontra-se fortemente embasada nos escritos de Max Weber, e posteriormente Adorno, autores que serão aqui apresentados sucintamente.

* * *

Conforme Lippman (1992), a moderna disciplina de sociologia musical foi inaugurada por Max Weber, com a publicação do seu único escrito sobre música: *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, em 1921²⁵. Weber inseriu suas preocupações artísticas no amplo contexto da cultura. Para o autor, a realidade deve ser analisada a partir das relações entre as diferentes esferas da existência, sendo a cultura

²⁵ O texto foi escrito em 1911, a publicação é póstuma (Max Weber viveu de 1864 a 1920).

uma dessas esferas. Antes de abordar a questão musical propriamente, é necessário compreender um pouco das idéias de Weber sobre a nossa sociedade.

Um dos princípios básicos do autor é que a história ocidental se caracteriza pelo crescimento e hegemonia da racionalidade em todos os campos; dito de outro modo, uma “...prevalência crescente da condução racional da ação” (Weber, 1995, p.13). Esse tema da racionalização percorre toda a obra de Weber. Para ele, a racionalização é um processo histórico que dividiu o mundo, que separou a unidade da vida social em diversas esferas autônomas e com legalidade própria (esfera política, econômica, religiosa, cultural, familiar, e assim por diante). A interação entre as esferas é marcada por tensões decorrentes de suas particularidades, gerando um mundo multifacetado. A originalidade de Weber reside em atribuir igual importância às esferas: para caracterizar a racionalização ocidental, o autor abarca a relação entre todas elas, sem hierarquizá-las.

Segundo Weber (1995), há dois períodos importantes na história ocidental, que no âmbito da arte podem ser assim resumidos:

Ingenuidade original: período onde arte e religião convivem; sendo que a arte é mero acessório, e reitera os valores religiosos.

Intelectualismo: período onde a arte passa a ter valor próprio (a partir da modernidade), competindo com aqueles da religião. Quanto mais autonomizada a arte, mais tensão com a religião. Weber afirma que no início do século XX a tensão é extrema, pois a arte assume função de redenção, papel que era da religião.

O processo de racionalização e ruptura da unidade do mundo, é a perda gradual dessa *ingenuidade original*, culminando no *intelectualismo* da era moderna.

Como para Weber todas as esferas têm igual importância e concorrem na tensão do dividido mundo moderno, ele aborda a música (como parte da esfera da cultura) com

as mesmas ferramentas que utiliza para analisar a sociedade. Em outras palavras, ao discorrer sobre música, Weber também o faz pelo viés da racionalização.

O autor examina um amplo espectro de fatores onde a racionalização da música se manifesta (papéis da harmonia e melodia, sistemas de escalas, tonalidade, notação, tipos de polifonia, sistema tonal e temperamento, instrumentos musicais), às vezes fazendo uma comparação com a música antiga e oriental. Partindo da Grécia antiga, dos ensinamentos pitagóricos com a análise do círculo de quintas, a divisão da oitava, modos e escalas, e assim por diante, até as especificidades dos instrumentos de tecla e o temperamento, o autor observa - através de tudo isso - o processo da racionalização da linguagem musical. A descrição e análise de Weber se estende por toda a história da música, encerrando-se em Wagner e Liszt.

Com base nas idéias de Weber, diz Lippman que “...em música a racionalidade enfrenta-se com as forças da expressão e da tradição, num embate do qual é quase sempre vitoriosa” (Lippman, 1994, p.471). De fato, a análise de Weber mostra-se de certa forma meio profética com relação ao século XX, onde constata-se a exacerbação da razão na linguagem musical.

As idéias de Weber influenciaram muito a embrionária sociologia musical do século XX. Segundo Fubini (1992), Weber traça uma história evolutiva da linguagem musical, cujo pressuposto é o paralelo entre o desenvolvimento da sociedade e o da música. A racionalização – categoria central nesse processo histórico - se identifica com o conceito de progresso (no sentido da técnica, da linguagem musical, sem implicar em valorações). Esse desenvolvimento da linguagem musical (numa crescente racionalização) não é fechado em si mesmo, nas palavras de Fubini:

“...[esse processo] nasce em conexão com uma série de acontecimentos que não são somente musicais, ou seja, nasce em conexão com as exigências de comunicação de uma determinada sociedade e com a progressiva extensão da racionalização das linguagens e das relações sociais” (Fubini, 1992, p.398).

Fubini acrescenta que o tipo de sociologia que Weber realiza é mais científica que empírica, por não considerar o valor estético da música. Dado isso, não causa surpresa o fato de que em seu estudo estejam ausentes as obras musicais propriamente ditas. Prossegue Fubini explicando que neste tipo de sociologia, a linguagem musical aparece como criação anônima, já que o foco de interesse não são as criações em si (as obras musicais) ou seus compositores, mas a música enquanto instrumento de comunicação. O que está sendo analisado é a linguagem musical e seu desenvolvimento ao longo da história, processo esse intimamente atrelado à sociedade.

Weber procurou construir sua perspectiva sociológica fundamentada na relação música-sociedade a partir de leis internas reguladoras da estrutura de ambas. Por isso era preciso percorrer todo o caminho da estruturação da linguagem do sistema tonal. Segundo Fubini, essa foi a grande contribuição de Weber, procurar vincular a música e a sociedade a nível interno em lugar de buscar conexões variadas e extrínsecas. Nas palavras de Fubini

“se trata, primordialmente, de assimilar a estrutura interna da linguagem musical em seus parâmetros fundamentais e em sua racionalização progressiva [ao invés de tratar-se de decantar as condições da vida do músico, os problemas da escuta ou do público, circunstâncias econômicas que condicionam a criação musical, etc] (Idem).

Essa proposta é, segundo Fubini, absolutamente nova e revolucionária. Todavia, o autor ressalta que ela implica em adotar o critério de ausência de valorações, como mencionado anteriormente. Sua sociologia abarca a música de maneira ‘impessoal’, isentando-se de julgamentos estéticos sobre as obras musicais.

Diz Fubini que “...hoje em dia é difícil lançar uma olhada sobre toda a problemática ideológica, filosófica e estética que emerge da música no século XX sem levar em conta o pensamento de Adorno” (1992, p.413)²⁶. Adorno deixou grande contribuição nos temas de sociologia da música ligados à comunicação de massas, à crescente indústria cultural e seu impacto na produção, escuta e fruição musical. Sua participação no Instituto de Investigação Social em Frankfurt, junto a Max Horkheimer e outros, delineou o que ficou conhecido como a *Escola de Frankfurt*.

É difícil enquadrar Adorno em alguma corrente, e apesar de ter influência marxista, o autor evita o pensamento simplista de que a obra de arte seria apenas o reflexo da estrutura econômica da sociedade. No seu pensamento, a relação música-sociedade inclui o discurso sobre o valor estético da obra, contrariamente a sociologia tradicional (que valoriza mais o contexto), e o autor fez disso o seu problema central. Para ele, a crítica social e a crítica estética estão em “sutil jogo dialético”, pois a música está na sociedade não numa relação de dependência (ou espelhamento), mas como um fato social. Importa não a sua relação, mas a sua função na sociedade. Nesse ponto Adorno diferencia-se grandemente de Weber, que condicionara o desenvolvimento música-sociedade num paralelismo. Além do mais, o autor ressalta o valor estético e sua relevância enquanto fato social, aspecto não abordado por Weber. Essa ênfase no valor estético será retomada por Dahlhaus, como veremos mais adiante.

Adorno tem muitos escritos em defesa e análise da música moderna. Num artigo de 1968, intitulado *Por que é difícil a nova música?* (Adorno, 1986), diz o autor que mais ou menos desde meados do século XIX, a progressiva autonomia da música foi

²⁶ Todavia, muitas vezes as análises de Adorno despertaram hostilidade por parte da musicologia oficial, por serem análises que “vão muito além da música em si mesma” (Fubini, 1992, p.414).

afastando-a dos homens, que ficaram “alienados” em relação à ela. Com isso, decaiu a capacidade de audição e de concentração, levando a uma “regressão da audição”²⁷. Contudo a música moderna exige uma audição rigorosa, pois possui um acúmulo de estímulos, e por ser altamente qualificada, específica e articulada. Frisa o autor, que essa música não pode ser ouvida numa atitude de ‘abandono’, mas ao contrário

“ela exige *mais* concentração, ao menos em uma primeira aproximação, do que a música tradicional, que, a bem da verdade, também não se entendia, mas na qual não se notava isso, enquanto na música moderna crê-se que se nota” (Adorno, 1986, p.159).

Com isso - e daí a sua dificuldade - a nova música transgride uma idéia básica da cultura musical dominante, a da “irracionalidade” musical, que só apela para o sentimento. O autor diz que aquilo que chamamos ‘sentimento’, é na realidade um comportamento passivo, um fruir a música como mero estímulo. Destaca que o apelo ao sentimento funcionava na música tradicional, contudo na nova música fica-se desorientado, e ela exige estabelecer outras relações. Esse é um dos motivos da dificuldade de compreensão da música moderna. Em outras palavras,

“... ela mesma [a música], para não fazer o jogo do rebanho geral, se volta contra o ouvinte, contestando as costumeiras concepções de imediatez e naturalidade” (Idem, p.152).

Esse voltar-se contra o ouvinte dá-se em função da dificuldade da sociedade capitalista, na qual até a música converteu-se em mercadoria. A música, pontua Adorno, possui qualidades expressivas e comunicativas, qualidades essas que são destruídas pela sociedade de massas. Ao comercializar toda forma de comunicação, a sociedade capitalista torna a música algo trivial, um produto, uma ‘coisa’. Daí que o autor busca mostrar que a única saída para a música nesta sociedade capitalista, consiste

²⁷ Com esse termo, o autor se refere não só a uma dificuldade no ouvir, mas a “...pessoas regredidas, desmedidamente acomodadas, (...) que nem sequer entendem as obras de modo autônomo, mas sim numa identificação coletiva” (Adorno, 1986, p.158).

em ser uma crítica e uma antítese à ela, ainda que isso possa provocar sua própria destruição. Esse aspecto é desenvolvido também no livro *Filosofia da Nova Música* (2002)²⁸, onde o autor aponta o isolamento e o silêncio como o único caminho para o artista que queira conservar o caráter de verdade sua obra, sem render-se ao consumo de massas. Fubini destaca que essa oposição à sociedade capitalista implica em recusar

“a idéia da arte como estrutura organizada, acabada e coerente em todas as suas partes que deva ser admirada nas salas de concerto ou em teatros, o fetichismo do material sonoro, etc” (Fubini, 2002, p.417).

Conforme as palavras do próprio autor, “a música (...) tem dissolvido criticamente a idéia da obra redonda e compacta e cortado a conexão do efeito coletivo” (Adorno, 2002, p.33). E nisso reside a dialética da obra musical: para permanecer fiel ao seu destino de obra musical de linguagem humana, a obra deve ignorar o elemento humano.

Adorno (2002) defende que a nova música se realiza na figura de dois pólos opostos: Stravinsky (a artificial recuperação do passado, cristalizado numa música inautêntica) e Schoenberg (a rebelião, o protesto, a revolução radical e ausente de compromissos). Ambos refletem a angústia e desumanização da sociedade contemporânea, mas o primeiro é associado à restauração (do passado musical), e o segundo ao progresso musical (o triunfo da subjetividade solitária, incompreendida).

Embora apontando o dodecafonismo de Schoenberg como uma forma autêntica de vanguarda, o autor adverte que leva consigo - dialeticamente - os germes da destruição. É uma música destinada a aridez e a extinção, daí que pouco tempo depois

²⁸ A primeira publicação é de 1958.

ele diga que a música moderna, a vanguarda das primeiras décadas estava “envelhecida”²⁹.

Na sua densa e aprofundada Teoria Estética (1988), frisa Adorno que a estética tradicional e arte atual³⁰ são “irreconciliáveis” (p.372). Ali o autor desenvolve idéias sobre a obra de arte que vem bem a calhar com o presente estudo, como destacam os seguintes fragmentos

“A obra de arte é processo essencialmente na relação do todo as partes. Não podendo reduzir-se nem a um nem a outro momento, esta relação é, por seu turno, um devir” (Adorno, 1988, p.202).

“As obras de arte demonstram que um conceito universal de arte é insuficiente para explicar as obras de arte porque, (...) só poucas realizam o seu conceito estrito” (Idem, p.206).

Com estas afirmações, o autor coloca em evidência que o conceito tradicional de obra de arte (e no caso, musical) é problemático quando aplicado ao século XX. Também enfatiza distinção entre obra como objeto ou como produto, aspecto que será desenvolvido no capítulo 3 deste trabalho.

Ainda cabe notar que Adorno dá muita importância ao aspecto histórico das obras de arte, frisando inclusive que ele determina seu conteúdo de “verdade”. O autor destaca que “as formas da arte registram a história da humanidade com mais exatidão do que os documentos” (2002, p.42). Esse aspecto é posteriormente desenvolvido por Dahlhaus, para quem o valor histórico vem atrelado ao estético, como veremos em seguida.

* * *

²⁹ A referência é a um escrito de 1954 (*Envelhecimento da nova música*), que trata do perigo da neutralização da vanguarda, que ao eliminar o conteúdo de angústia vira “radicalismo gratuito”, sem potencial revolucionário. Com isso, destaca o autor que a música perde a substância e a capacidade de expressão do indivíduo.

³⁰ Considerar que esse escrito é de 1970.

Dentre a prolífica e densa produção bibliográfica de Carl Dahlhaus - que se estende de escritos sobre música romântica e do século XX, de Wagner a Schoenberg, de história a estética, entre outros muitos temas - selecionamos algumas leituras que priorizam aspectos que podem embasar nossa argumentação. Desta forma, pinçamos aquelas que focalizam notadamente a obra musical como categoria da história da música, e a discussão sobre julgamentos de valor em música (Dahlhaus, 2003, 1992, 1991, 1990, 1987).

Um dos pontos principais defendidos por Dahlhaus é a afirmação da obra musical como objeto estético no presente e não documento do passado (2003, p.12). Ou seja, para o autor, a obra musical não é um documento histórico, um fragmento do passado, a ser estudado como outros objetos da história, que implicam num distanciamento do objeto. Ainda que pertencente ao passado, uma obra musical é apreciada no presente, e ela se torna portanto objeto estético, objeto passível de contemplação estética no momento de sua execução.

Com a recusa de uma separação entre valor histórico e valor estético do objeto musical, Dahlhaus se contrapõe à antiga divisão feita pela estética onde vemos geralmente dois tipos de análise das obras de arte: a análise histórica (cronológica, não conta com o valor estético da obra) e a sociológica (centrada na obra e no contexto). A essa divisão opõe-se Dahlhaus, pois defende que o valor estético é também um problema histórico, e que não há incompatibilidade nisso (cf. Dahlhaus, 2003; Fubini, 2002).

Reitera o autor que “a vivência estética atual de uma obra criada faz um século e meio não é, evidentemente, o mesmo que a captação de um fato na história da música...” (Dahlhaus, 2003, p.45). Portanto, numa investigação histórica, a obra musical não pode ser vista meramente como um fato histórico, pois continua sendo ao mesmo tempo

objeto estético. O presente a recebe como tal (como objeto estético), ao mesmo tempo em que a assume como pertencente ao passado (como objeto histórico). A decisão de enquadrá-la como objeto histórico ou estético depende dos propósitos do pesquisador, dos objetivos da sua investigação e das suas escolhas.

Para Dahlhaus, a categoria central na história da música é o conceito de “obra”, cujo objeto é a *poiesis* (a criação das obras) e não a *práxis* (a ação social). Interessante notar que o autor duvida dessa afirmação³¹, e também duvida do que exatamente pertence à história: pois não apenas as ‘grandes obras’, mas uma grande quantidade de música trivial também faz parte dela. O ponto é que o historiador seleciona o que narrar; a ele Dahlhaus atribui grande responsabilidade, afirmando que “a história não é o passado como tal, mas aquilo que o conhecimento histórico abarcou dele: o que pesca a rede do historiador” (2003,p.53). Assim, por exemplo, do resultado da atividade dos historiadores atribuímos a certas obras musicais importância histórica tal que delas se fez um (re)conhecido cânone.

Dahlhaus salienta que a fundamentação de um cânone de obras musicais parte de uma diferenciação entre critérios estéticos (a qualidade da obra em si mesma) e históricos (o papel ou importância da obra num contexto histórico). Como frisa o autor, uma obra passa para a história pelo que ela é, ou indiretamente, pelo que está marcando. Porém o autor admite que a importância histórica é um conceito ambivalente, pois depende do ponto de vista escolhido pelo historiador. Nesse sentido, primeiro devem ser criticadas as perguntas formuladas pelos historiadores, e só depois as suas respostas – no caso, a quem se atribuiu importância histórica.

Por outro lado, a importância histórica implica numa relação de valores. Dahlhaus (2003) alerta para a distinção entre *relação de valores* e *valorização*, onde a

³¹ Entre as quatro dificuldades “para esboçar os fundamentos da história da música” (2003, p.14–20), o autor aponta a dúvida de que o conceito de obra seja a categoria central na história da música.

primeira é objetiva e estrutura um material histórico, enquanto a segunda é subjetiva, e de cunho privado. Ou seja, a relação de valores diz respeito a uma objetivação baseada em critérios específicos que atribuem qualidade e/ou importância a determinadas obras, no caso. Valoração, por sua vez, diz respeito a uma decisão pessoal, com base em critérios subjetivos, atribuída conforme intenção pessoal. Entretanto, como destaca o autor

“As ‘relações de valores’ descobertas por um historiador na música e na cultura musical de uma época passada, e as ‘valorações’ as quais ele mesmo tende, já estão relacionadas entre si pela tradição, pela perduração do passado no presente. Nunca se emite um juízo não condicionado (...) se julga aceitando ou rechaçando (...) opiniões recebidas por tradição (...) os juízos estão mais vinculados com juízos anteriores que com um estado de coisas” (Dahlhaus,2003, p.114).

Em outras palavras, os juízos de valor não se achem à realidade propriamente, sendo condicionados por juízos anteriores. Adaptando essa última afirmação para o âmbito desta pesquisa, poderíamos dizer que o “estado de coisas” no nosso caso seria a música contemporânea *per se*, a qual os indivíduos acostumaram-se a julgar com base a juízos anteriores, conforme a tradição. E daí resulta que, uma vez que o século XX não se adapta exatamente às expectativas tradicionais, as opiniões convergem para juízos que rechaçam as novas estéticas. Desta forma, é possível dizer que julgamos o que ouvimos hoje em dia conforme padrões do século XIX; que nosso conceito de obra musical, e o próprio conceito de música, é ainda aquele ligado à tradição Romântica.

2. HISTÓRIA DO CONCEITO DE OBRA MUSICAL

Podemos dizer que, embora implícito, impera ainda hoje o conceito de obra musical tal qual estabelecido no século XIX pelas práticas burguesas auxiliadas pelo advento dos concertos públicos, como atestam alguns estudos (Goehr, 2000, 1998, 1992a; Fubini, 1994; Dahlhaus, 1992, 1987; Talbot, 2000). Entretanto, à época do seu surgimento, o conceito de obra musical adquiriu um significado muito preciso, que envolve uma série de aspectos que não necessariamente se adaptam a todo e qualquer tipo de música.

Quando falamos em obra musical pressupomos tratar-se duma idéia específica desenvolvida no século XIX: um objeto autônomo e acabado, com performance condicionada a uma partitura, cuja execução deve ser absolutamente fiel às intenções do compositor. Produto de inspiração genial, deve ser apreciada em local propício, mediante um comportamento específico do público (silêncio, aplauso nos momentos certos, atitude de respeito e contemplação, sem interrupções como era comum em outros períodos). Esse conceito está atrelado às concepções artísticas do período romântico, apoiadas na sua filosofia e estética musical.

À época, houve uma extrema valorização das artes, associadas à comunicação de verdades transcendentais e universais. Por ser subjetiva e imaterial, a música foi considerada como a arte mais propícia para essa comunicação transcendente. Faltava à música encontrar produtos concretos, similares às demais obras artísticas. Daí a força que adquiriu o conceito de obra musical. A esse conceito de obra somam-se outros

conceitos importantes como originalidade, *Werktreue*³², interpretação, e não por último, o próprio conceito de música.

Com função análoga à dos museus, as salas de concerto passaram a ser o ambiente apropriado para a preservação e apreciação das obras musicais. Rapidamente deu-se a formação de repertório de obras-primas ‘eternas’ que, como tais, perduram até hoje, assim como seus compositores, ‘imortais’³³.

Essa idéia de obra musical era tão evidente no século XIX, que seu conceito não era sequer discutido. Segundo Dahlhaus, só depois da publicação do livro *Filosofia da Nova Música* de Adorno, na década de 1950, é que vemos esse conceito sujeito a dúvida (Dahlhaus, 1992, p.84). Esse assunto será desenvolvido no capítulo 3 deste trabalho.

Ao longo deste capítulo, apresentaremos a história do conceito de obra musical adotando a perspectiva de Goehr (1992a). A autora argumenta que tal conceito surge da necessidade de se obter “produtos” musicais concretos, na transição do século XVIII para o XIX. Essa localização precisa do surgimento do conceito de obra musical é discutida por Strohm (2000), que defende o seu uso já desde a Renascença, com base em escritos de teóricos como Listenius³⁴.

Concordando com esse pensamento, afirma Lippman (1994, p.23) que Listenius “é geralmente considerado como o primeiro a registrar o novo conceito de obra musical”, pois já no século XVI ele procurava reconhecê-la como algo independente, que inclusive subsistiria à morte do compositor. Listenius se refere à obra como um produto durável, como uma obra perfeita e absoluta (*opus perfectum et absolutum*), que pressupõe uma existência independente. À época, a composição musical era considerada

³² Do alemão, literalmente ‘fidelidade para com a obra’.

³³ Sobre a sobrevivência da obra como critério para julgamento de valor, vide Dahlhaus (1992, 1991, 1990, 1987).

³⁴ Listenius é autor dos tratados *Rudimenta Musica* (1533) e *Musica* (1537), com base em Boécio.

um fazer, pertencendo a esfera prática, não resultando em objetos concretos e duradouros.

Por sua vez, Goehr (2000, 1992a) defende seu ponto de vista alegando que embora existissem de fato obras musicais, estas não possuíam a conotação que mais tarde lhes foi conferida, nem o uso do conceito era proposital e delimitado como ocorreu a partir do Romantismo. A autora admite que Listenius dá um passo nesse sentido, e que podemos interpretar suas palavras como expressando a necessidade da composição resultar em alguma coisa tangível que sobreviva depois da música ser tocada (Goehr, 1992, p.151). Entretanto a efetiva mudança de mentalidade foi, segundo Goehr, gradual e muito lenta e aceitação da obra musical enquanto produto acabado e permanente, só deu-se efetivamente muito tempo depois.

Sobre essa polêmica Goehr *versus* Strohm quanto ao surgimento do conceito, Samson (2002) considera “persuasivo” o argumento de que ele existia já no Humanismo renascentista, mas acaba concordando com Goehr, como atesta na afirmação abaixo

“Não existem claros cortes na história, mas se estamos procurando um simples momento no qual a obra musical emergiu triunfante sobre o estilo, a performance e a função social, seria por volta de meados do século dezenove” (Samson, 2002, p.24).

Considerando que as idéias de Goehr possuem significativa abrangência na discussão estética atual, e que ela discorre com muita propriedade e didatismo, propomos a sua perspectiva histórica para o surgimento do conceito de obra musical, bem como para o contraponto com a atualidade. A seguir, apresentamos o enraizamento histórico do conceito de obra musical, dividido em três eixos para melhor delimitar o conteúdo: os antecedentes do conceito de obra musical (no século XVIII), a filosofia da época e o processo de autonomia das artes, e o contexto do século XIX e o conceito de obra musical.

2.1. Antecedentes

O conceito de obra musical se estabelece no século XIX, entretanto, desde meados do século anterior, vêm ocorrendo lentas mudanças no que tange ao significado da música, que determinam seu surgimento. Articulam-se inovações quanto ao papel e função do músico, quanto aos termos usados para referir-se às composições, quanto ao status musical, entre outras, que analisaremos a seguir.

Uma das grandes mudanças que preparam o terreno para o surgimento do conceito de obra musical, foi o papel e a função do músico. Antes do conceito de obra propriamente, a música estava firmemente atrelada a uma ocasião (festa, atividades da Corte, cerimônias da Igreja), e a uma função nitidamente definida (entretenimento, ritual religioso, militar, etc). Os ‘usos’ que se faziam da música eram diversos, daí que o músico fosse como que um veículo para a realização dessa música e cumprimento da sua função (da música). É importante frisar que, na perspectiva do século dezoito, as obras musicais

“...estavam longe de serem idealizadas no sentido que agora lhes atribuímos. As obras não eram consideradas constituintes de um repertório ou de um cânone, elas eram mercadorias necessárias para a ‘continuidade do negócio musical cotidiano’, no qual a figura central não era o criador mas o intérprete (...) [ele] não estava ali para servir a obra; a obra estava ali para servir o intérprete” (Taruskin, 1995, p.281).

Outro aspecto dali derivado, ainda segundo Taruskin, é a questão da preservação das composições. Uma vez que a música tinha caráter circunstancial (um jantar, um casamento, um funeral, uma missa comemorativa, um baile, uma festa ao ar livre, entre outros), não havia nenhuma necessidade de se repetir essa música, tal qual fora ouvida nessa ocasião, e também não se pretendia que ela fosse continuar existindo para outras gerações. Havia a preocupação de registrar a música graficamente para facilitar a

execução, numa partitura cada vez mais detalhada; entretanto, não se tinha a idéia de longevidade musical.

Dentro dessa ótica, era possível ao compositor refazer sua própria música segundo a ocasião, e era muito comum re-aproveitar temas musicais de outras composições suas. Essa liberdade era completada com o paradoxo de que o compositor tinha pouco controle da sua música: o que atualmente conhecemos por *plágio*, na época era prática comum e permitida. Não se conhecia nossa moderna noção de propriedade musical, o que foi aos poucos se definindo com a formulação dos direitos autorais, e as leis de *copyright*. Até fins do século XVIII, os direitos sobre a música eram das editoras. A França foi a primeira a transferir esses direitos para o compositor, em 1793, logo seguida por outros países. Em 1842 as leis britânicas garantiam direitos ao compositor sobre a sua partitura e também sobre a performance da sua música, mas é interessante notar que as leis se dirigiam à música enquanto performance ou partitura, mas não enquanto obra propriamente dita (Goehr, 1992a).

Em resumo, durante o século XVIII as músicas³⁵ eram executadas segundo uma ocasião específica, possuindo uma função bem definida, restando ao músico o papel de intérprete da sua própria música na maior parte das vezes. Vale frisar que a ênfase recaía sobre a ocasião e não sobre a música em si, e esta é uma das diferenças fundamentais para com a estética romântica, em que o status da música é, como veremos, extremamente modificado. Vale frisar também que o músico, enquanto compositor e intérprete de uma música que é primeiramente funcional, era considerado um “funcionário”, por assim dizer. Não faltam relatos de situações e mesmo de contratos de

³⁵ Cabe frisar que nesse período do Iluminismo fazia-se uma distinção entre essa música de caráter circunstancial – condenada - e da música no sentido erudito (sinfonias, música vocal, sacra, etc), considerada superior.

trabalho que descrevem a função dos músicos em Cortes ou Igrejas como uma função comum e corriqueira, à altura de cozinheiros, copeiros, cocheiros, e assim por diante³⁶.

Lentamente a situação vai se modificando, com a divulgação da música favorecida pelo aumento das publicações, da crescente demanda e da quantidade de apresentações públicas, em que o compositor nem sempre coincide em ser também o executante. Essa separação do músico em compositor e performer é decisiva no século seguinte, como veremos mais adiante.

Para referir-se à música, era comum o emprego de diversos termos, que atestam a falta de padronização e de um conceito único. *Peça, solo, música, morceau, detache*, entre outros termos eram usados para indicar uma composição. Segundo o Dicionário de Música de Rousseau, no verbete *pièce* lê-se “obra de música de certa extensão, num só pedaço, ou em várias partes” (Rousseau, 1767). Além desse uso genérico, Rousseau atenta para uma acepção mais particular para alguns instrumentos, por exemplo, usava-se para indicar *pièce de clavecin* (“peça para cravo”). Já para o violino, ao invés de referir-se a *pièce de violon* (“peça para violino”) o correto era dizer *une sonate* (Rousseau, 1767). Quase cem anos depois, na primeira edição do dicionário Grove, em 1880, lê-se no verbete *pièce*: “desde o final do último século tem sido aplicada para composições musicais instrumentais como um termo geral e não-técnico” (apud Goehr, 1992a, p.203). De modo geral, as peças instrumentais solo eram compostas com fins didáticos e/ou técnicos, como *lições, exercícios*, e coisas do gênero, sem conotação artística.

O termo *obra*, por sua vez, não era sempre associado a uma única composição. Falava-se em obra no sentido de *opus*³⁷, para um grupo de peças, ou mesmo o conjunto de toda a obra de um compositor. Tudo isso indica a “falta de uma concepção padrão e

³⁶ Vide Grout & Palisca (1997); Massin (1997); Raynor (1981).

³⁷ Opus [op.] (Lat. “obra”) Termo usado ao lado de um número para identificar um grupo de obras na produção de um compositor. Os números de opus nem sempre são um guia confiável para a cronologia (Grove, 1994, p.676).

regulativa de os compositores produzirem obras instrumentais originais, completas, e individualmente distintas” (Goehr, 1992a, p.202). Novamente no Dicionário de Música de Rousseau (1767), no verbete *obra* lê-se

“[palavra] para designar uma das obras de música de um autor. Dizemos a terceira obra de Corelli, a quinta obra de Vivaldi, etc, mas esses (titres) não estão mais em uso. À medida que a música se aperfeiçoa, ela toma esses nomes pomposos pelos quais nossos antigos imaginavam a glorificar” (Rousseau, *oeuvre*, p.53, 1767).

No final do XVIII são feitas publicações completas de Haendel, e depois Haydn e Mozart, e ali começa a dar-se um número de *opus* a cada peça, pela primeira vez. Esse número (*opus*) individualizou as peças de forma que já não era mais necessário indicar-se na primeira página a ocasião em que seria executada aquela música, como se fazia até então, para não haver equívocos.

Foi nessa época que o termo *obra* (e equivalentes) começou a significar genericamente “... a totalidade de qualquer composição musical completa e original, tanto instrumental quanto vocal” (Goehr, 1992a, p.203), porém ainda com um uso impreciso. A noção de obra musical só vai adquirir precisão e status enquanto tal após a transição para o século XIX, cujas mudanças (como as já mencionadas) desembocam na chamada emancipação musical. Respalado pela filosofia da época, esse processo vai conduzir a música ao mais elevado patamar entre as artes.

2.2. Autonomia Musical

A tendência à individualização das peças com o número de *opus*, a crescente divulgação da música e a gradual distinção entre a figura do compositor e do intérprete estão entre as principais mudanças que se observam na virada do século dezoito para o dezenove. Aliadas às concepções artísticas do período, estas mudanças lentamente conduzem à autonomia musical, ou seja, ao processo em que a música deixa de ser vinculada a eventos e funções, adquirindo valor próprio (cf. Samson, 2002; Dahlhaus, 1999; Bowman, 1998; Taruskin, 1995; Lippman, 1994; Goehr, 1992a; Rowell, 1983).

Como bem explica Charles Rosen, o autor de *A Geração Romântica*,

“O que emancipou a música de sua dependência da corte e da igreja e o que tornou a música instrumental pura o veículo do sublime, for a gradual proliferação do ‘público de concerto’ (...) esse desenvolvimento esteve acompanhado de uma mudança estética, uma nova concepção da obra-de-arte enquanto objeto independente, sem nenhuma outra função que a de induzir a contemplação e o prazer. [A música instrumental iria ser considerada] o modelo ideal das outras formas de arte, uma espécie de absoluto, de fim, que só ilusoriamente poderia ser atingido pela pintura e poesia” (Rosen, 1995, p.118).

É difícil precisar ou isolar o que causou o surgimento da concepção romântica de arte e música. Muitos e complexos foram os motivos que levaram a música (antes a última das artes) a transformar-se em uma linguagem privilegiada e absoluta. Entre os fatores, podemos destacar: a concepção Iluminista das artes e música, a distinção arte e ofício (e o surgimento do campo das Belas Artes), a teoria da imitação da natureza nas artes, a estética do sentimento (e transição da música como atividade de “performance” para arte “produtiva” e também “imitativa”), a filosofia da arte e da música no século dezenove. Embora complexos, esses fatores serão suscintamente desenvolvidos na seqüência.

O processo de autonomização deu-se em todas as artes, modificando a mentalidade da época e marcando definitivamente a peculiaridade artística. Afirmar que a arte é autônoma quer dizer que ela “... não se avalia por padrões externos aplicáveis alhures, senão por padrões que lhe são próprios” (Osborne, 1970, p.248). Essa nova atitude perante a arte deve-se em parte a novas implicações da expressão Belas Artes, já no século XVIII, e aos comportamentos (apreciação) a ela associados, ainda que isso só tenha se tornado dominante no século XIX.

A palavra *arte* deriva de *ars* (ou *techné*), termo amplo para designar ‘técnica’, significando tanto técnica de produzir, como técnica de performance, técnica de atividade teórica da mente, e assim por diante. A idéia de produzir obras artísticas estava sempre relacionada a um fazer, a um ofício (um *métier*) e vinculada a um motivo funcional. Desta forma, a atividade artística não era considerada um fim em si mesma, mas uma habilidade para produzir objetos com alguma utilidade (ornamentação, arquitetura, registro/ retrato, entre outros). É importante salientar que as obras de arte eram associadas à existência concreta de um produto (um quadro, uma escultura, um livro). Entretanto, a música, uma vez que não resultava em objetos concretos, era concebida como ‘performance’ ao invés de ‘arte produtiva’.

Um primeiro passo para alterar essa compreensão de arte enquanto produto, foi a distinção que se oficializou entre arte e ofício, ou seja, entre valor estético e utilidade funcional. Libertava-se o termo arte do sentido restrito de produção de objeto funcional, e com isso emergia o campo das Belas Artes como atividade da imaginação criadora. A diferença entre arte e ofício pode ser assim descrita:

“A motivação artística, o modo de produção da arte, e o principal objetivo da arte deriva do livre jogo da imaginação. Ofício por outro lado é utilitarista, ‘industrial’, concernente mais com pagar que com jogar. Independente de quão intencional a arte possa parecer, sua beleza deve ser autônoma, independente, sem propósito. A arte consiste mais em fazer-se a si própria que em perseguir fins pré-concebidos. A qualidade fundamental da arte reside no fato que seus produtos não são constrangidos por conceitos (como a ciência) ou fins (como o ofício): ela requer apenas o livre, harmonioso jogo da imaginação e compreensão” (Bowman, 1998, p.83).

Aliada a essa distinção entre arte e ofício, consolidava-se na especulação artística a idéia de que a arte deveria imitar a natureza. Ainda que complexa e podendo adotar diferentes significados, essa idéia foi dominante em todo o século XVIII. Sendo a arte uma imitação da natureza, a poesia é a que se presta como mais propícia para este fim, e a música, por sua vez, é a arte menos apta para tal coisa. Admitia-se que a música não era capaz de imitar a natureza, sendo reduzida a um “jogo sonoro gratificante”, “objeto de prazer e diversão”, “cuja função mais elevada é a de ser um mero estímulo emotivo” (Fubini, 2002, p.177). A música não se prestava facilmente a discussões sobre *mimese* (imitação), não se via que ela fosse imitativa como o eram, por exemplo, a pintura e a poesia. E dentro dessa ótica, a música vocal - por conta da submissão a um texto poético - era superior à música instrumental - mero prazer para os ouvidos.

Na concepção racionalista do Iluminismo a música vocal era linguagem auxiliar e substitutiva da linguagem verbal, e à música instrumental era acusada de insignificante e hedonista. Para Rousseau, a música (instrumental) que se fazia nos salões aristocráticos era um “frívolo passatempo” (Idem, p.247). A música era da esfera da sensibilidade, e as concepções hedonistas a justificavam por meio de função recreativa e utilitária, como atesta o fragmento abaixo:

“A música deveria predispor o crente a oração e a concentração religiosa; devia contribuir para criar um ambiente de festa, de alegria ou de agradável indolência em banquetes, casamentos, diversões, etc; ou seja, simbolizava sempre algo acessório e sem essência” (Fubini, 2002, p.254).

Dáí que os filósofos não se ocupassem muito dessa música, e nem atribuísem a ela muita importância, considerando-a inclusive como entretenimento ao invés de arte. Kant³⁸ por exemplo, sugeria que as artes deveriam ser valorizadas conforme sua contribuição para a expansão das faculdades da cognição. Na sua escala, a música ocupava o último lugar entre as artes, por limitar-se a brincar com sensações (Alperson, 1994, p.07). Nessa concepção, a música vocal era superior à instrumental, por seu caráter objetivo subordinado a um texto. Por sua vez, a música instrumental, dada a sua natureza asemântica, só podia influir em nossos sentidos, sem apelar à nossa razão nem possuir conteúdo intelectual, moral ou educativo. Assim essa música era condenada em seu valor, e descrita como “jogo de agradáveis sensações” (Kant) ou “arabesco abstrato” (Rousseau) (Fubini, 2002; Alperson, 1994).

Por sua incapacidade de adequar-se ao princípio de imitação, a música mantinha-se apartada do reino das Belas Artes. Entretanto, desde o início do século XVIII, alguns filósofos propunham um caráter mais flexível para esse princípio, de modo a aplicá-lo também à música. Nesse sentido, foram decisivos os escritos de Dubos e mais tarde Batteux³⁹, pioneiros em procurar conferir à música a dignidade e o status de arte, aproximando-a de uma linguagem dos sentimentos (apesar de ainda considerar a música instrumental como inferior).

Paulatinamente a música foi se aproximando das Belas Artes, num processo em que contribuiu sobremaneira a especulação a propósito da estética do sentimento. Impulsionado pelos autores mencionados, pouco a pouco o caráter subjetivo e

³⁸ KANT, Imanuel. *A Crítica do Juízo*. 1790.

³⁹ DUBOS, J.B. *Réflexions critiques sur la peinture et la poesie*. 1719.

BATTEUX, Charles. *As Belas Artes reduzidas a um mesmo princípio*. 1747.

expressivo da música começa a ser vinculado com a idéia de imitação dos sentimentos⁴⁰. Entre as décadas de 1780 e 1790 foi se formando o postulado de que “... que a música instrumental devia expor um ‘caráter’, um *ethos* nitidamente desenhado (...)” (Dahlhaus, 1999, p.66). Acreditava-se ter descoberto o verdadeiro conteúdo da música, estabelecendo-se que ela deve representar toda a gama de sentimento humanos. Nas palavras de Dahlhaus, a estética do sentimento era

“...a associação do pleno do sentimento com a simplicidade do natural: esperar que por meio da música um compositor ou intérprete se expresse, ‘exale sua alma em sons’ para despertar no ouvinte uma simpatia que o faça co-partícipe de seus sentimentos...” (Dahlhaus, 1999, p.71)

Segundo o autor, essa estética tendia a ver a música como “voz da natureza” (descrição do mundo natural) ao invés de obra de arte (no sentido de objeto autônomo, para contemplação estética).

Num processo de transformação “quase imperceptível” pontua Dahlhaus (Idem, p.62), essa estética do sentimento foi dando lugar à estética romântica⁴¹, que se referia a música utilizando categorias metafísicas. A mudança observada no plano musical e nas demais artes deu-se com a estética romântica, que pregava um movimento transcendente do mundano e particular para o espiritual e universal. A noção da arte vai ser amplamente modificada no Romantismo, e o Belo passa a ser algo diferente do

⁴⁰ Também Rameau e Rousseau trouxeram grandes contribuições a essa discussão. Ainda que de posicionamentos estéticos diferentes e mesmo contrários (o primeiro dá primazia à harmonia, e o segundo a melodia, por exemplo), são tentativas de revalorização da música. Rameau aporta considerações de cunho matemático (com influências pitagóricas) sobre a estrutura e a lógica musical, recusando-se a considerá-la prazer sensorial, ou “luxo inocente”, desenvolvendo o campo da harmonia musical. Já a contribuição de Rousseau consiste em desenvolver a concepção da música como linguagem dos sentimentos, fundamentada em sua própria teoria sobre a origem da linguagem (música e linguagem teriam origem comum) (cf. Fubini, 2002).

⁴¹ O termo romantismo, para toda uma era, como sendo ‘arte emocional’ é um “clichê semi-verdadeiro” (Dahlhaus, 1989, p.16), e vale do ponto de vista da recepção, mas é vago quanto a técnicas de composição.

cotidiano, então seus objetos não podem ser vulgares ou cotidianos, nem conter referência externa.

Com isso, invertia-se o papel da música instrumental enfatizando seu caráter assemântico, propício para comunicar a linguagem dos sentimentos. Justamente por sua fraqueza imitativa, a música instrumental

“... parece criar um mundo próprio, divorciado da realidade, mas repleto de riquezas. Esse mundo independente da música instrumental foi o assombro e a inveja das outras artes, e concedeu à música um prestígio que, desde a época de Platão, ela não havia mais experimentado” (Rosen, 1995, p.120).

Finalmente a música passa a ter status artístico tal como havia sido conferido às Belas Artes, no sentido de abandonar o utilitarismo e sobrepor o valor estético ao valor funcional. Como atesta a afirmação de Rosen, a música não só alinha-se com as demais artes, como passa a ocupar uma posição de destaque entre elas. A noção de arte como expressão de algo (e não mais mera imitação), fez modificar a mentalidade vigente, elevando a música instrumental a condição de arte que melhor exemplifica a expressão, justamente por sua subjetividade. Por não comunicar nada específico, por ser uma arte indefinida, “uma arte do inconsciente” (Einstein, 1975, p.345), tendeu-se a dar primazia à música instrumental. Aquilo que antes era condenado como fragilidade (a falta de caráter objetivo) agora é exaltado como virtude (sua impossibilidade de expressar algo concreto a torna o canal propício para comunicação de outro tipo de mensagens).

Conforme Goehr (1992a), contribuiu para essa mudança de mentalidade o fato de comportamentos associados com a religião serem considerados apropriados na apreciação da arte. De maneira geral, a apreciação artística se torna uma contemplação mística, e a postura perante a arte é de reverência. Também a música, e em particular a instrumental, passa a ocupar o lugar da inefabilidade, antes reservado ao êxtase religioso. Assim, a experiência estética mescla-se com a atitude na experiência

espiritual ou religiosa. As Belas Artes ganham nos museus um lugar para admiração e mesmo devoção, não apenas aprendizado. Estes reúnem uma coleção de objetos a serem apreciados de uma forma quase que religiosa, no sentido de devocional e transcendente, uma apreciação que nos afasta da realidade mundana à medida que nos aproxima de verdades universais e de um mundo superior.

O processo de união da música às Belas Artes, dela ser elevada à categoria de arte (resultando em objeto autônomo, para contemplação estética), é fundamental na compreensão do aparecimento do conceito de obra musical, pois

“Para a total confirmação do status da música como Belas Artes, um último desenvolvimento era necessário. Para ser verdadeiramente uma arte, a música tinha que dar origem a obras de arte. Tinha que mover-se mais enfaticamente do fazer musical a uma forma totalmente feita e definitivamente preservada. Devia haver um texto musical, como havia um texto na poesia e arte verbal em geral...” (Lippman, 1994, p.23).

Disso resulta a idéia de que o produto concreto da atividade musical fossem as próprias obras musicais, enquanto objetos acabados e determinados (Lippman, 1994; Goehr, 1992a; Samson, 2002). A esse respeito, frisa Lippman que esses objetos - essas obras - possuem forma “totalmente feita e definitivamente preservada” (idem). O século XIX acolhe essa concepção e a desenvolve dentro dos ideais românticos de arte, que se tornam praticamente inversos aos do século anterior.

Além disso, conforme Samson (2002), essa noção de autonomia artística encontra expressão e suporte no mundo das idéias, primeiro através da estética e logo também através da crítica musical. Para o autor, o grande crescimento da crítica musical no século XIX é “uma resposta imediata e direta da substituição do julgamento funcional pelo estético (...) [que resultou numa] crescente centralização no compositor e um aumento de foco na obra musical” (Idem, p.12).

A modificação na concepção romântica da arte deve-se grandemente à filosofia alemã que a eleva a um plano metafísico, descrevendo-a sempre em termos subjetivos e não raro, espirituais. O Romantismo não nega que a música seja assemântica, ao contrário, re-afirma isso de modo distinto, sendo essa característica (a impossibilidade de comunicar algo) aquilo que a torna superior. A música não tem necessidade de expressar o que expressa a linguagem comum. “... ela capta a *Realidade* num nível muito mais profundo (...) pode captar a essência mesma do mundo, a Idéia, o Espírito, a Infinitude...” (Fubini, 2002, p.255).

A música, como já foi dito, foi conduzida pelos filósofos do Romantismo ao mais alto nível entre as artes. A obra de Wackenroder (1773-1798) foi de grande importância na formação das primeiras gerações românticas, notadamente o trabalho escrito em conjunto com Tieck (1773-1853), *Fantasia sobre a arte de um monge amante da arte*, em 1799. Para Wackenroder, as artes são meio de manifestar nossos sentimentos mais profundos, e a música ocupa uma posição privilegiada, é “uma janela para o mistério”, que harmoniza o humano e o divino. Ela descreve sentimentos humanos de maneira sobre-humana, numa linguagem que nós desconhecemos. E nessa linguagem dos sons o que interessa é o conteúdo interno, a alma, o sentimento. Afirma o autor que a essência da música não pode ser captada por palavras por ser “inefável” (Fubini, 2002). Suas idéias influenciaram muito os escritos de Hoffmann, de grande envergadura na discussão romântica.

Um breve apanhado de fragmentos dos principais filósofos serve como auxílio para ilustrar o alto apreço que nutriram pela música, e a maneira com que se dirigiam a ela ou sobre ela⁴²:

⁴² Estes fragmentos são citações que fazem sentido no contexto dos sistemas destes filósofos; contudo, não se trata aqui de dissertar sobre tais sistemas, mas de ilustrar o enfoque marcadamente subjetivo e espiritual dado à música.

“Nenhuma outra arte, com exceção da música, dispõe de uma matéria prima que esteja já de por si, tão cheia de espírito celestial” - Wackenroder⁴³.

“[a música é] ...a arte mais longe da corporeidade, posto que nos depara, simplesmente, o movimento puro, prescindindo dos objetos, e que se transporta com o auxílio de asas invisíveis, quase espirituais” - Schelling⁴⁴.

“(...) o mundo rápido e fugitivo dos sons penetra imediatamente, através do ouvido, no mais íntimo da alma (...) a música deve elevar a alma” - Hegel⁴⁵.

“Seu elemento característico é a interioridade em si, o sentimento invisível ou sem forma, que não pode manifestar-se numa realidade externa, mas unicamente através de um fenômeno exterior que desaparece rapidamente, que se auto-destrói [a música no tempo]. Daqui que a alma, o espírito na sua unidade imediata, em sua subjetividade, o coração humano, a pura impressão, constitui a essência mesma dessa arte” - Hegel.

“A música é objetivação e imagem da vontade inteira, tão diretamente como é o mundo, ou antes, como o são as idéias, cujo fenômeno multiplicado constitui o mundo dos objetos individuais. A música não é, e muito pelo contrário, como as demais artes, imagem das idéias, mas imagem da vontade mesma, cujas idéias são também objetividades. Por isso o efeito da música é muito mais poderoso e insinuante que o das demais artes, já que estas apenas nos dão o reflexo, enquanto que aquela expressa a essência” - Schopenhauer⁴⁶.

“[a música representa] a alegria, a turbção, a dor, o terror, o júbilo, o deleite e a serenidade em si mesmos; poderia dizer-se [que os representa] *in abstracto*, dando-nos o que é essencial daqueles, sem nada acessório e, por conseguinte, sem os motivos [que os provocaram]” - Schopenhauer.

As contribuições destes filósofos no plano das artes e da música foram fundamentais, embora em sua maioria eles não possuíssem suficiente conhecimento musical (técnico). Por isso, no que tange à música, foram de grande valia os escritos do

⁴³ WACKENRODER, & TIECK, *Fantasia sobre a arte de um monge amante da arte*, 1799 (apud Fubini, 2002, p.260).

⁴⁴ SCHELLING, F.W.J. *Philosophie der Kunst* (Filosofia da Arte), 1907 (Idem, p.265).

⁴⁵ HEGEL, G.W.F. *Leçons d'esthétique*, 1944. (Ib., p.267 e 269).

⁴⁶ SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*, 1819 (Ib., p.272 e 274).

compositor E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Foi ele quem mais contribuiu para a noção de romantismo musical, notadamente na sua *Recensão da 5ª Sinfonia de Beethoven* (1810), onde denomina a música instrumental de Haydn, Mozart e Beethoven de ‘genuinamente romântica’.

As idéias de Hoffman vêm principalmente dos escritos de Wackenroder e Tieck, já mencionados, que afirmam a música como expressão de ‘infinita nostalgia’, e com qualidade superior à música vocal. Em contraste com o século XVIII, os românticos viam na música instrumental uma linguagem sublime, mais rica que os conceitos precisos da linguagem verbal (Dahlhaus,1989,p.18). Os escritos de Hoffmann ilustram sobremaneira o espírito romântico, como atestam estes fragmentos:

“A música revela ao homem um reino desconhecido, um mundo separado do mundo sensual exterior que o rodeia, um mundo no qual ele deixa pra trás todos os sentimentos limitados pelo intelecto de forma a abarcar o inexprimível” (Hoffmann, 1989, p.236).

“Sensibilidade romântica é rara, e talento romântico mais ainda, razão provavelmente pela qual tão poucos são capazes de tocar a lira que libera o maravilhoso reino do infinito” (Idem, p.238).

“... [a 5ª Sinfonia de Beethoven] arrebatava irresistivelmente o ouvinte ao maravilhoso reino espiritual do infinito” (Ib., p.239).

Segundo o autor, é nesta 5ª Sinfonia mais que em qualquer outra obra que se sente o romantismo de Beethoven. Hoffmann afirma literalmente que a obra foi concebida por um gênio, e que expressa Romantismo num nível muito elevado.

* * *

Impulsionada por essa filosofia romântica, finalmente a música deixa de ser um meio, tornando-se linguagem auto-suficiente, autônoma, um fim em si mesma. A produção musical passou a ser vista como “o uso de material musical resultando em unidades completas e discretas, originais e fixas, pessoalmente próprias. As unidades eram obras musicais” (Goehr, 1992a, p.206).

A autonomia musical portanto está firmemente associada ao surgimento do conceito de obra musical: sendo a música individualizada, ela se apresenta sob a forma de obra acabada, fechada, uma realidade eterna, bem a o gosto do período, onde valoriza-se a hierarquia e a supremacia de uma arte que, à época, simbolizava um outro mundo, um outro plano, uma realidade superior. Como afirma Dahlhaus

“Precisamente como música autônoma, absoluta, livre dos ‘condicionamentos’ do texto, das funções e dos afetos, alcança a arte dignidade metafísica como expressão do ‘infinito’. A estética musical ‘autenticamente’ romântica é uma metafísica da música instrumental” (Dahlhaus, 1999, p.65).

Ainda segundo o autor, a idéia de autonomia, de obra auto-acabada torna-se o centro da teoria da arte da época. De fato, segundo Samson (2002), houve uma investida na obra enquanto produto fechado, auto-suficiente, unificado, através do qual a arte atreveu-se a projetar uma imagem idealizada de como é o mundo (ou de como ele pode vir a ser). Completa o autor dizendo que a música absoluta “...livre de qualquer capacidade de representação óbvia, estava especialmente bem posicionada para sustentar o peso desse significado” (Samson, 2002, p.22).

Muito contribuiu nesse sentido a revisão dos valores musicais propostas pelo Formalismo, notadamente com a publicação do ensaio *Do Belo Musical*, de Edward Hanslick, em 1854. Os Formalistas defendiam a música como possuidora de uma coerência estrutural interna, baseada na organização de elementos sem relação alguma

extra-musical, nem tampouco vínculo emocional necessário. A música foi considerada como autônoma, fechada em seus princípios próprios, inerentes ao seu conteúdo formal.

Numa época onde predominava um impulso ao conhecimento mais objetivo do mundo em todos os campos do saber, era natural que também na música os teóricos se dedicassem a analisá-la procurando abstraí-la de toda subjetividade⁴⁷. A beleza musical tende a ser desvinculada de toda espécie de imitação (natureza, sentimentos, e assim por diante), e passa a ser entendida como algo intrínseco à música. Cabe lembrar que o Formalismo teve influência direta das idéias de Kant - a música como “belo jogo de sensações” - e nisso reside a grande contribuição desse filósofo à estética musical (cf. Fubini, 2002). Na concepção de Hanslick - largamente difundida e aceita - o belo especificamente musical

“...consiste unicamente nos sons e em sua ligação artística. As engenhosas combinações de sons encantadores, seu concordar e opor-se, seu afastar-se e reunir-se, seu elevar-se e morrer – é isso que, em formas livres, se apresenta a contemplação de nosso espírito e que dá prazer enquanto belo” (Hanslick, 1992, p.61).

Dessa afirmação deduz-se a máxima do autor, que delimita o conteúdo musical a “formas sonoras em movimento” (Idem, p.62). O autor admite que possa haver conteúdo espiritual na música, e que ela possa suscitar sentimentos, imagens, associações, e assim por diante, mas tudo isso não faz parte da sua essência, que é puramente musical e não referencial⁴⁸.

⁴⁷ Essa objetividade analítica, que Hanslick atribui a um espelhamento no método das ciências naturais (que buscavam ‘dissecar’ o mundo), encontra reflexos na sua concepção sobre a tarefa da estética. Segundo ele, o esteta deve procurar o que é belo nas obras e o por quê, sem ocupar-se do contexto ou dados biográficos, e afirma que “compreensão histórica e juízo estético são coisas distintas” (Hanslick, 1992, p.82). Nesse sentido, é interessante notar que atualmente - devido em grande medida às especulações de Dahlhaus (2003, 1991, 1990, 1987) - destaca-se a tendência a considerar exatamente o contrário: que o fato histórico não deve ser desvinculado do fato estético.

⁴⁸ Cabe mencionar aqui a semelhança entre essas idéias e as de Levinson (1996), uma vez que esse autor afirma que o prazer suscitado por uma obra musical não pode ser utilizado como critério para julgamento de valor. O julgamento de uma obra deve partir de características próprias da obra, enquanto que o prazer está fortemente vinculado à relação com o ouvinte, sendo um julgamento de outra natureza.

Recapitulando: para a estética romântica, que ansiava pelo infinito, pelo transcendente, procurando explicar o mundo por uma ótica espiritual e mística, a música vai ocupando um lugar cada vez mais privilegiado entre as demais artes. Dada a sua subjetividade, passou a ser considerada como a arte que melhor retrata essa ligação com o infinito, adquirindo um status diferente e superior ao que tinha em outros períodos. Paralelamente, a estética formalista exime a música de toda ligação extra-musical, e reforça a idéia da singularidade dessa linguagem. Sendo assim, tanto pela estética romântica quanto pela formalista, a música deixa de ser vista como uma performance funcional, adquirindo significado próprio e alto valor artístico.

Por outro lado, a música como arte temporal, enfrenta o desafio de encontrar uma espécie de produto concreto e permanente, como são as obras de artes guardadas nos museus. Daí que, por projeção, encontrou-se um produto musical similar: a obra musical.

* * *

Segundo Goehr (1992a) as origens do conceito de obra musical devem ser encontradas nessa passagem das artes produtivas para as Belas Artes: uma vez que a música começa a ser vista como pertencendo a esse campo e sendo hierarquicamente superior às demais artes, precisou ter produtos comparáveis com as obras de arte. Deu-se grande ênfase para esse aspecto, a necessidade de ter-se produtos musicais, e assim temos o surgimento do conceito de obra musical na transição do século dezoito para o dezanove (cf. Samson, 2002; Goehr, 1992a).

Portanto, essa mudança na idéia de música (de mera performance funcional à uma forma destacada de Belas Artes) foi fundamental e decisiva para a configuração da noção de obra musical. Por outro lado, como bem explica Dahlhaus “a idéia de obra

musical autônoma está muito ligada à instituição em que se transformou o concerto para a burguesia no século XVIII” (Dahlhaus, 1992, p.84). Isso deve-se ao fato de que faltava à música conseguir uma forma para que seus produtos, as obras musicais, pudessem ser apreciados de maneira análoga aos das demais artes. Começou a haver uma preocupação com a preservação das obras musicais, no mesmo sentido que obras de pintura ou escultura, acondicionadas em museus. E pouco a pouco, passou-se a associar preservação da música – uma arte temporal - com performances para um grande número de pessoas⁴⁹: os concertos públicos.

E é sob a forma de concerto público que a música passa a ganhar um espaço cada vez maior na sociedade. Esse espaço se apresenta tanto no aspecto figurado (espaço como reconhecimento e valorização dessa arte), quanto no aspecto físico (local concreto, para a devoção das obras e dos músicos). Antes, a música era acessível a quem freqüentava a Corte, ou eventos religiosos basicamente (sem mencionar a música popular). Com os concertos públicos, iniciou-se uma nova era na divulgação musical, e notadamente na relação das pessoas com a música.

É interessante lembrar que o concerto já existia no século XVIII, entretanto as apresentações eram num contexto bastante diferente do que viriam a ser um século mais tarde. As músicas não eram feitas em local devotado unicamente à sua performance, já que serviam a alguma função. Quase nunca eram tocadas inteiras de uma vez, sem interrupções, e tampouco eram o foco das atenções. A música nem era propriamente escutada, pois as pessoas participavam, aplaudiam, dançavam (quando era o caso) e até mesmo cantavam durante as performances. Por isso, nem caberia empregar o termo “ouvintes” ou “público”, como se usaria mais tarde (Goehr, 1992a).

⁴⁹ Liszt, a propósito dessa preocupação, chegou mesmo a sugerir que fossem tocadas obras musicais todos os dias, no Museu do Louvre em Paris, como forma de preservar as obras! (Goehr, 1992a, p.205).

Todos os fenômenos mencionados até aqui fazem parte da transição, da mudança de mentalidade, da passagem do século XVIII para o XIX, quando as transformações na maneira de pensar a música vão se estabilizar, condicionando a prática musical por um longo período (que dura até hoje). Dentre as mudanças que mencionamos, em nossa opinião, o ponto principal foi a música ser vista como arte autônoma, sem referências a algo externo ou funcional, com a conseqüente supremacia da música instrumental, e da própria música em relação às outras artes.

2.3. O contexto do século XIX

Nesta parte, trataremos do século XIX, à luz das mudanças expostas acima e do que elas acarretaram: o retorno à música antiga; a ênfase no papel do compositor (e sua diferenciação do intérprete), o conceito de obra musical e de *Werktreue*, a relação com os ouvintes e as salas de concerto.

Até fins do século XVIII, a prática musical dava-se em função de alguma ocasião determinada, a música era sempre ‘contemporânea’ no sentido literal da palavra, ou seja, a música executada era sempre a música composta naquele mesmo tempo, atual, em outras palavras. Executar obras de períodos passados era algo fora de questão, e o interesse na música antiga, quando existia, era com intuito pedagógico: estudava-se composição copiando (literalmente) partituras. Pouco a pouco, o interesse deixa de ser pedagógico para tornar-se mais subjetivo, fazendo parte da própria estética do Romantismo voltar-se ao passado (Rosen, 2003; Fubini, 2002, Lippman, 1994). Esse foi o primeiro período na história da música a cultivar uma relação com o passado distante, principalmente a Idade Média, mas também a Renascença, e compositores como Palestrina e Bach. Isso foi possível graças ao desenvolvimento da musicologia e

dos primeiros estudos históricos⁵⁰, que impulsionou uma abordagem criativa do passado (Einstein, 1975, p.352).

Instaurou-se como que uma nostalgia e admiração por tempos antigos, que se refletiu bastante na temática artística, notadamente na literatura. Esse traço do movimento romântico revela-se no interesse pelo passado musical, cujo início poderia considerar-se em 1802 com a primeira biografia de J.S. Bach por Forkel, bem como as primeiras execuções das suas Paixões, sob a iniciativa de Felix Mendelssohn⁵¹. Entretanto, houve uma ‘romantização’ do repertório antigo, executado sem o purismo e adequação estilística que a pesquisa hoje nos permite.

O interesse em reviver a música do passado corresponde à filosofia romântica: já não se olhava o passado como antes, na busca de copiar modelos. Segundo Goehr

“(…) começam a ver obras-primas como transcendentais das barreiras temporais e espaciais. As obras não eram para ser vistas como expressivas ou representativas de momentos históricos concretos, mas como valiosas em seu próprio direito como transcendentais de todas as considerações alheias as de natureza estética/espiritual” (1992a, p.246).

Esta era a maneira encontrada de trazer a música do passado para o presente, despojando-a de seu significado original. Com isso, instaura-se um juízo de valor onde a obra é entendida como algo exemplar, um modelo transcendente e atemporal, pois atravessa a história. Obras assim perduram por terem (supostamente) características que as tornam imortais, na mesma medida que os seus compositores. A sobrevivência da obra após a morte de seu compositor passa a ser vista como qualidade e mesmo como critério para julgamento estético. Com a canonização de compositores mortos e a

⁵⁰ As primeiras histórias da música eram em sua maioria de cunho progressista, considerando que a linguagem musical mais “evoluída” era a do seu tempo. Os primeiros trabalhos foram (cf. Einstein, 1975): Pe. Giambattista Martini - *Storia della musica* (1757, 1770, 1781).

John Hawkins – *General History of the science and practice of music* (1776).

Charles Burney – *A general history of Music* (1777-1789).

⁵¹ A primeira execução da Paixão Segundo S. Mateus (após a première com o próprio Bach, obviamente) deu-se em 1829 (Einstein, 1975).

formação de um repertório musical de obras-primas ‘imortalizadas’, os compositores antigos obtiveram algo que não conheceram em vida: “notação precisa, múltiplas performances, e fama eterna” (Goehr, 1992a, p.246).

A obra musical assim entendida possui um significado e um status muito elevado: é uma realidade fechada, acabada, uma criação genial, um lampejo de um mundo superior ao qual o compositor tem acesso e do qual nos permite, através da sua música, entrever uma parcela. A elevação da música ao plano metafísico, deixando de ser imitação da natureza para se tornar revelação de um mundo superior atribui à obra musical uma importância capital. Os próprios compositores começam a ver suas composições como um fim em si mesmas, e passam a individualizá-las dando-lhes numeração ou títulos, segundo a especificidade. Conforme Goehr, a partir de 1800, “...as obras tem sido tituladas de tal forma para indicar seu status como obras independentes, auto-suficientes” (Idem, p.228), ao passo que antes os títulos refletiam a função, lugar ou ocasião da peça.

Por esses motivos, alguns conceitos e práticas antigas são agora revistos, como é o caso da citação de trechos musicais, ou plágio, anteriormente bem aceito. A partir de agora, as obras são criações únicas e originais, importa e muito saber quem é seu autor. Goehr enfatiza a questão, assinalando inclusive que

“... as novas leis [de publicação de partituras, editores, etc] refletiam a idéia básica que os compositores eram os primeiros donos das suas obras, pois eram eles que colocavam a obra em sua forma permanente” (Ibidem, p.218).

É interessante notar que as leis de direitos autorais não valiam para música popular ou folclórica, só para aquela considerada original, no sentido de “um trabalho independente e técnico” (ib., p.219). Parece que a intenção inicial era definir essas leis de acordo com a concepção de uma obra de arte ‘civilizada’. Essa música ‘civilizada’

era a única música que possuía notação adequada ou completa, o que pode explicar essa exclusão da música popular, folclórica e outras do gênero.

Paralelo a isso, surge uma nova noção de originalidade (um conceito firmemente atrelado à estética romântica), a qual implica em possuir uma característica distintiva, uma marca do autor, um rasgo de personalidade que se imprima na maneira de compor, um diferencial. Em outros períodos, convinha compor conforme as expectativas, conforme os modelos, basicamente pelo motivo de que a música era uma encomenda para uma determinada ocasião, e as surpresas no estilo e na forma não eram usuais nem bem vindas. Já no século XIX, experimentadas as mudanças antes mencionadas na forma de pensar, filosofar, e mesmo de sentir, as artes eram valorizadas justamente pela sua capacidade de revelar algo desconhecido. Era lícito e mesmo desejável que o compositor expressasse sua individualidade da maneira que melhor lhe ditasse a sua inspiração.

Não por acaso as obras eram consideradas com o caráter de ‘confissão pessoal’. A originalidade e individualidade do artista, e inclusive sua sinceridade, se tornam critérios de valor artístico, reflexos da idéia de obra como objeto estético independente, autônomo (Dahlhaus, 1987; Rosen, 1995). A propósito dessa idéia de autonomia da obra, Dahlhaus acrescenta ainda que “o conceito romântico de arte rejeita o dogmatismo das regras, venera o gênio, degradando a obra de arte a um mero produto, resultado de uma subjetividade que busca expressar-se” (1987, p.216). Em outras palavras, a obra enquanto expressão subjetiva individual, acentua a importância do seu criador, ou seja, do compositor. É dada grande ênfase à liberdade individual - daí a rejeição às regras e o culto ao gênio – resultando em produtos fechados, determinados pela inspiração que lhes imprime marca pessoal, distintiva e original.

Contudo McColl (1996) observa que, embora necessária para o contínuo crescimento da tradição, a originalidade - quando manifestada como novidade - “pode facilmente se tornar uma afronta à mesma tradição” (p.185). A autora esclarece que, à época, se exigia que o compositor guardasse característica individual e original, para ser incluído no cânone dos mestres clássicos. Ainda conforme a autora, a veneração que as instituições musicais vienenses prestavam aos mestres clássicos do passado pode ser atestada nos escritos críticos da época, que exigiam das novas obras “possuir intenção digna suficiente para merecer um lugar naquela tradição” (McColl, 1996, p.185).

A valorização do passado teve ainda um desdobramento muito importante: os compositores passados adquiriram fama e prestígio sem precedentes. De fato, uma nova relação se instaurou entre o artista e a sociedade, levando a uma emancipação da sua personalidade, que se pode sentir com precisão na música e no seu caráter individual⁵². Essa nova relação pode ser resumida em algumas características, tais como: o fim do mecenato (e a conseqüente produção de música conforme a ‘inspiração do compositor’); a música como negócio comercial; os papéis do compositor e do performer mais especializados; a imagem do compositor como indivíduo sensível, isolado e alienado da sociedade⁵³ a idéia da música como algo especial, não importando a quantidade mas a qualidade, resultando em obras maiores porém em menor número (Rowell, 1983, p.120).

A discussão romântica do Belo como expressão ou manifestação do Ideal, do Perfeito, do Absoluto, estabeleceu o paradoxo de que para existir verdadeira beleza, o artista deveria criar algo sem parecer feito por mãos humanas (Goehr, 1992a). Daí a importância dada à livre criação do artista, livre de regras e limitações ‘burocráticas’,

⁵² Essa emancipação da personalidade também é atribuída a outros fatores extra-artísticos como as lentas mudanças sociais do século XVIII que culminam com a Revolução Francesa (1789), e Declaração dos Direitos Humanos (1791), correspondendo à idéia de humanismo e individualismo (Einstein, 1975).

⁵³ Imagem forjada pela literatura, principalmente Goethe.

recusando adequar-se a qualquer artificialismo passado e buscando a expressão de obras criadas naturalmente, “com existência independente do mundano ou do contexto histórico” (Goehr, 1992a, p.161). A ênfase na criação ‘genial’ e no artista talentoso, divinamente inspirado, rapidamente se instalou, encontrando terreno fértil para desenvolver-se demasiadamente⁵⁴.



Figura 1: Ludwig van Beethoven
(Fonte: <http://members.screenz.com/bennypostcards/Beethoven,%20Russia.jpg>)

Particularmente, foi a figura de Beethoven a que mais se promoveu. Visto como símbolo máximo do compositor e gênio romântico (Fubini, 2002; Alperson, 1994; Lippman, 1994; Einstein, 1975; Allen, 1962), Beethoven inaugura uma era nova na composição, marcada por um novo perfil e status do músico, como assinala a seguinte passagem

⁵⁴ Essa crença ultrapassou o próprio século XIX, estendendo-se aos séculos XX e XXI.

“Começando com Beethoven, os compositores tiveram que fazer seu próprio caminho no mundo como nunca antes. A patronagem aristocrática da música cessou depois da Revolução [Francesa, 1789] e o compositor veio a ser mais dependente do favor do público e dos engajamentos e comissões. O compositor de sucesso realmente era um grande homem no sentido popular e pode ser que ainda seja assim visto” (Allen, 1962, p.90).

Beethoven foi considerado o arquétipo romântico, com o qual tudo era comparado e julgado. Inicia-se uma nova fase onde o compositor ganha status como em nenhum outro momento, tornando-se uma figura central e de certa forma, ditadora.

Beethoven foi o primeiro compositor que alcançou fama suficiente para poder viver comodamente de sua produção, e de forma autônoma. Foi o primeiro a conseguir reconhecimento e admiração ao ponto de ser visto como alguém fora do comum, alguém premiado com condições (sobre) naturais de comunicar-se através de música, e com ela alcançar verdades universais e supremas. Sua figura carismática consagrou a



Figura 2: L.v.Beethoven
(Fonte: www.beethoven.ws/)

valorização de características como a personalidade difícil, os rompantes, a excentricidade, o temperamento instável, o estilo de artista que acaba isolando-se, vivendo em “seu mundo”, e assim por diante.

O reconhecimento dado a Beethoven foi se estendendo genericamente à figura do ‘compositor’, visto como gênio sensível, como pessoa dotada de uma capacidade superior, de um talento reservado a poucos escolhidos⁵⁵. Essa imagem forjada no século XIX é assim descrita por Harnoncourt

⁵⁵ O mesmo reconhecimento é logo estendido também aos intérpretes, aos virtuosi, notadamente pianistas e também violinistas, impulsionados por figuras excêntricas como Paganini e Liszt.

“O romantismo fez do artista, gradativamente, uma espécie de ‘super-homem’ que, com ajuda da intuição, extrapola os limites do homem ‘normal’. Ele se tornou numa espécie de ‘semideus’, se julgava como tal e como tal se fazia devidamente incensar. Esse ‘semideus’ é um fenômeno absolutamente crível no romantismo – pensemos em Berlioz, Liszt ou Wagner, tudo se encaixa perfeitamente na época. (...) Mas a imagem do artista, tal como foi formada nesta época decadente, ficou petrificada, como tantas outras coisas desse século” (1998, p.28).

A crítica de Harnoncourt a essa imagem “petrificada” vem ao encontro da nossa temática, que critica da mesma forma o conceito de obra musical, igualmente petrificado. Quando o autor menciona “tantas outras coisas desse século” (Idem) petrificadas, poderíamos certamente incluir o conceito de obra musical.

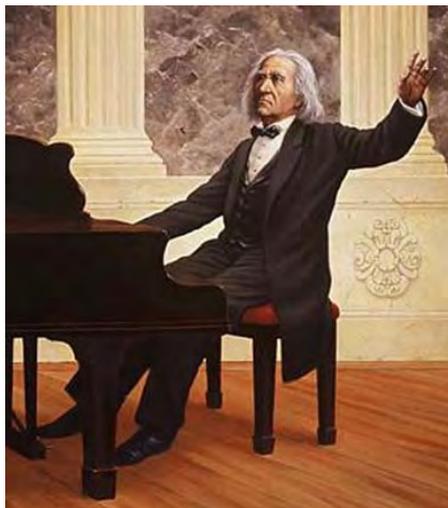


Figura 3: Franz Liszt
(Fonte: www.pianoparadise.com/liszt.html)

* * *

Outro aspecto que merece destaque é a influência da originalidade no desenvolvimento da notação musical. Como realidade única e original, a obra musical é considerada uma entidade acabada, determinada pelo compositor. E segundo Goehr (1992a), os próprios compositores “...começaram a conceber suas obras como produtos discretos, perfeitamente formados e completos” (Idem, p.222). Em suma, a obra era um produto ‘intocável’. Ou seja, a obra musical deve ser apresentada e re-apresentada sempre e exatamente na mesma forma determinada pelo compositor. Com o aumento dos concertos públicos, a divulgação da música nem sempre era feita pelo próprio compositor, daí que a notação ganha extrema notoriedade e importância.

Como atesta Goehr, “...a forma notacional na qual os compositores entregavam sua obra aos editores, ou a qualquer um, era a forma em que suas obras deveriam permanecer” (1992a, p.224). Devido a esse ideal da obra permanecer irretocável, a escrita ganhou maior precisão, pois devia se garantir que a execução de uma obra fosse precisamente aquilo que o compositor havia idealizado, caso não fosse ele quem a executasse. E, de fato, cada vez menos intérprete e compositor se confundem na mesma figura. A notação precisou buscar um detalhamento muito maior em termos de dinâmica, andamento, instrumentação, e assim por diante.

Como consequência dessa notação cada vez mais específica, a divulgação da música facilitou-se, uma vez que esta podia viajar sem o compositor; e o acesso às obras desvinculou-se do contato com o compositor⁵⁶. O performer tornou-se cada vez mais o intermediário entre compositor e ouvinte, um canal de comunicação entre aquilo que o compositor criou e o seu destino final, o público. A música romântica – à serviço da qual está o performer – possui como que uma mensagem para o ouvinte, que pode ser

⁵⁶ Cabe notar que a diferenciação entre compositor e intérprete já existia na prática desde o final da Idade Média, com o advento dos primeiros sistemas de notação musical, que permitiram uma circulação maior da música, com realização independente da presença do compositor. Entretanto, a idéia de executar uma obra tal qual a partitura, procurando ser fiel ao que o compositor previu, sem nenhum tipo de intervenção ou modificação, é uma idéia típica do século dezenove e atrelada às concepções estéticas já mencionadas.

acessada apenas pela sensação e intuição, ela é percebida através do coração, em lugar da mente (Rowell, 1983, p. 122).

Por outro lado, as composições ficaram cada vez mais elaboradas e difíceis, destinadas a virtuosos, ao invés dos amadores da burguesia. Inclusive, segundo Hauser (2003), o brilhantismo que alguns compositores exigiam do executante possuía duas funções: restringir a prática musical aos especialistas e iludir os leigos. O autor pontua que a dificuldade técnica era sinal de complexidade interna nos “verdadeiros mestres”, mas que em geral, esse estilo de peças tinha o propósito de “deixar o ouvinte boquiaberto” (Hauser, 2003, p.725).



Figura 4: Franz Liszt
(Fonte: [www.greenwichgateway.com/ Mbeverley/](http://www.greenwichgateway.com/Mbeverley/))

Além do virtuosismo, a composição incrementou-se através da necessidade de uma escrita mais detalhada. Uma vez que o compositor passou a indicar a instrumentação exata utilizada na obra, ele precisava ter um domínio muito grande sobre as especificidades de cada instrumento, para poder detalhar o que realmente desejava. Exigiu-se um conhecimento maior sobre orquestração e, separando a orquestra de um contexto funcional, os instrumentos passam a ser considerados a partir de sua

linguagem idiomática. Novas atividades surgiram, sob o nome de *transcrição*, *orquestração*, *arranjo*.

Todos esses desenvolvimentos da composição e da escrita denotam uma preocupação cada vez maior com a execução da obra tal qual a idéia original do compositor. A escrita precisa garantir à música uma preservação desejável a uma arte distinta. Essa preocupação com a forma de se preservar as obras musicais ilustra a conotação de alto valor artístico que estas possuíam, devendo ser um legado à posteridade, tal qual as obras de arte que se viam nos museus (Goehr, 1992a).

A crescente autonomia e importância da obra musical, atrelada ao fato do compositor não ser o próprio intérprete, trouxe a preocupação de que a execução fosse fiel às intenções do compositor, como já foi dito. À notação precisa aliou-se a idéia de fidelidade à obra, traduzida pelo conceito de *Werktreue*, do alemão, literalmente ‘fidelidade para com a obra’.

Essa idéia de *Werktreue* traduz a nova relação entre obra e performance e compositor, mediada por uma notação completa e adequada. Ao compositor cabia a responsabilidade de providenciar a partitura completa da obra, e por sua vez, o performer tinha a obrigação de procurar executar essa obra conforme o ideal de fidelidade mencionado. Para Goehr, “essa obrigação corresponde a necessidade, capturada na teoria estética, de reconciliação do abstrato (as obras) com o concreto (as performances)” (1992a, p.231). A distinção entre compositor e intérprete contribuiu muito para que a obra musical fosse considerada como uma entidade independente da sua execução, isso foi decisivo para a obra adquirir autonomia.

Werktreue é portanto o ideal de fidelidade em relação àquilo que o compositor concebeu, já que cada vez mais a sua figura se distanciava da do intérprete (devido à crescente quantidade de concertos e apresentações públicas). A obra, como já foi dito, é

uma criação única e intocável, e em sua execução não cabe ao intérprete nenhuma interferência, nenhuma alteração, uma vez que ele é o intermediário entre o compositor e o ouvinte. A identidade da obra é dada pelo seu registro na partitura, tal como previsto pelo compositor⁵⁷. A interpretação era entendida como uma espécie de tradução ou leitura da partitura, nos mínimos detalhes, não cabendo portanto nenhum tipo de improviso (tão comum em práticas anteriores), salvo as *cadenzas*.

Apesar dessa rigidez na execução da partitura, o ideal de *Werktreue* não significava apenas tocar as notas corretas; além da parte estrutural também os aspectos expressivos contavam para que a execução fosse ‘fiel’ à obra. Realizava-se o ideal de *Werktreue* mais satisfatoriamente quando se conseguia completa transparência na performance (transparência entendida como a qualidade que permitia a obra brilhar e ser ouvida por ela mesma).

Além da performance, outro aspecto importante da prática musical que se alterou com essa idéia de ser fiel às obras foi a regência. A demanda cada vez maior das novas orquestras sinfônicas também acentuou o papel do regente. Este volta as costas ao público a fim de dominar a execução da orquestra, cuja concepção interpretativa é de sua responsabilidade.

“O ideal de *Werktreue* perpassou cada aspecto da prática a partir de 1800 com completa força regulativa. Partindo da concepção central de obra musical como uma unidade formada auto-suficiente, expressiva na sua forma sintetizada e conteúdo de uma idéia de gênio, era o conceito ao qual se submetiam todos os conceitos associados. Conceitos e ideais com respeito a notação, performance e recepção adquirem seu significado como conceitos subsidiários àquele de obra” (Goehr, 1992a, p.242).

Sem o desenvolvimento desses conceitos, o conceito abstrato de obra não teria encontrado sua força regulativa na prática.

⁵⁷ Cabe mencionar a opinião de Ingarden (1989) de que o fato do próprio compositor executar sua obra não é garantia que esta seja bem interpretada (o compositor pode não ser um bom instrumentista, entre outras variáveis).



Figura 5: Sala de concertos – Museu Liszt (Hungria)
(Fonte: www.lisztmuseum.hu/hun/naptar.html)

Já foi dito que os concertos públicos vieram satisfazer uma necessidade no que tange à preservação das obras, sendo estabelecido assim um local determinado para apresentação e apreciação das mesmas, tal qual um museu para as Belas Artes. Para realizar esses concertos, de acordo com os novos valores que a música adquirira, tanto o espaço físico quanto o próprio público tiveram que se adequar. Como destaca Goehr

“Assim como transparência para com a fidelidade era o ideal que regulava a performance e a execução, o mesmo ideal era determinado para regular o comportamento do público. Como aos performers e aos regentes, aos ouvintes era demandado serem literal e metaforicamente silenciosos, para que a verdade ou beleza da obra pudesse ser escutada nela mesma. Mas tal atenção somente seria possível se a música fosse executada numa situação física adequada” (Goehr, 1992a, p.236).

As salas de concerto surgiram com esse intuito, e também para que não houvesse atividades extra-musicais durante as performances. As salas foram construídas “(...) como monumentos e estabelecimentos devotados à performance de obras musicais” (Goehr, 1992a). A apreciação cada vez mais toma forma de contemplação estética, de atitude mística e espiritual, onde o ouvinte se afasta das preocupações mundanas para entrar em contato com um plano superior. Isso marcou de forma indelével a maneira de se relacionar com a música, e a atitude frente a uma apresentação. Os ouvintes foram aprendendo a ouvir; foram deixando de participar da música como antes (quando ela fazia parte de um contexto maior, de jantar, baile, dança, e outros). Houve “um crescente respeito por um novo e ‘civilizado’ evento musical” (idem, p.237). Essa idéia de evento musical civilizado é bastante preconceituosa, e vai determinando um juízo de valor sobre aquilo que deve ou não ser apresentado, com os imagináveis desdobramentos político-monetários para aqueles que têm suas obras como dignas de serem tocadas em concerto. Esse aspecto é explorado por Goehr nas suas conclusões sobre a permanência desse conceito na atualidade, e será desenvolvido mais adiante.

Dentre as mudanças com relação aos concertos, destaca a autora um grande respeito pelas obras, observado em ações concretas como a preparação dos concertos: pensava-se e ensaiava-se o programa a ser executado. É interessante reproduzir aqui as palavras do compositor Liszt, que atestam essa importância atribuída à obra. No prefácio de um dos seus poemas sinfônicos, Liszt demanda ensaios separados para distintos grupos de instrumentos, e alerta:

“... eu gostaria de observar que o *compasso* nas obras deste tipo precisa ser manejado com mais sentimento para com os períodos musicais, mais flexibilidade, e mais conhecimento dos efeitos de cor, de ritmo, e de expressão do que é ainda costume em muitas orquestras. Não é suficiente para uma composição ter mera batida regular e execução mecânica mais ou menos correta, para que o autor possa sentir satisfação na maneira em

que sua obra é executada e possa então reconhecer uma representação fiel do seu pensamento. O valor vital de uma execução sinfônica boa reside principalmente na compreensão do regente da obra que está sendo executada, a qual inteiramente o regente deve possuir e comunicar...” (Liszt apud Einstein, 1975, p.359).

Voltando às mudanças e ao respeito dado as obras, também são observadas atitudes como: a não interrupção durante as execuções; a preocupação com a duração do concerto (mais reduzida, por não haver uma ocasião específica a ser celebrada, necessitando continuamente música de fundo); a organização do programa escrito (onde constavam as primeiras notas das obras que seriam executadas, para esclarecer o que se ouviria), entre outras (Goehr, 1992a).

Além das salas de concerto e sociedades privadas que incentivavam a música, também surgiram academias, que contribuíram para estabelecer os novos ideais de uma prática centrada nas obras. Também contribuíram para isso o aparecimento de sociedades públicas de promoção musical; foram escritas biografias e histórias da música concentradas em grandes nomes e obras-primas; e não por último, jornais e revistas de música divulgavam essa forma de conceber a tradição musical⁵⁸. E ainda hoje, observando os livros didáticos de História da Música, percebemos a hierarquia e a evolução da prática musical centrada em nomes e obras⁵⁹.

Por último, cabe mencionar a opinião de Hauser (2003, p.726) de que a música continuou romântica até o final do século dezanove⁶⁰, e que a ênfase nos sentidos em detrimento da razão continuou dominante inclusive na passagem para o século XX. Esse

⁵⁸ Para mais detalhes sobre a vida e atividades musicais; jornais e revistas de época, instituições de concertos, entre os séculos XVIII e XIX, ver: McCOLL, Sandra. *Music Criticism in Vienna 1896-1897 - Critically Moving Forms*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

⁵⁹ No Brasil, o caso do difundido livro de Otto Maria Carpeaux é bastante ilustrativo, afirmando o autor que: “Uma história ideal da música, assim como de qualquer outra arte seria aquela que considerasse em primeira linha as obras, relegando para o fundo os autores...” (Carpeaux, 2001, p.486).

⁶⁰ Algumas mudanças foram se delineando com as novas idéias de Wagner e Debussy, afastando a música da linguagem tonal tradicional já em fins do século dezanove. Contudo, ainda que influentes, essas mudanças só vão se fazer notar décadas mais tarde, com a efetiva ruptura do sistema tonal liderada por Schoenberg.

predomínio não causa surpresa, uma vez que as estruturas da sociedade burguesa pouco se modificaram até a Primeira Guerra Mundial (cf. Hauser, 2003; Hobsbawm, 1995). Só a partir de então é que se experimenta uma mudança efetiva nas concepções musicais, como veremos no próximo capítulo.

3. O SÉCULO XX

O século XX se configura como um período complexo para as artes, no qual ponto comum é talvez não existir ponto comum, característica assaz comentada⁶¹. De fato, já nas primeiras décadas, apesar da hegemonia de Paris como capital cultural, já não havia mais uma alta cultura unificada na Europa⁶².

Conforme Ortega y Gasset (2001, p.39) “com rapidez vertiginosa a arte jovem se dissociou em uma multiplicidade de direções e tentativas divergentes”. Contudo, há um ponto em comum, que ele descreve como uma “tendência à desumanização da arte”, uma decisão de romper com seu aspecto humano, de deformar a realidade propositalmente, que inicia notadamente com a pintura não figurativa. Em música, considera o autor que foi Debussy quem procurou “desumanizá-la”, dando início a uma nova era da arte sonora. Para o autor, em fins do século dezenove

“Era forçoso extirpar da música os sentimentos particulares, purificá-la numa exemplar objetivação. Esta foi a façanha de Debussy. A partir dele é possível ouvir música serenamente, sem embriaguez nem prantos (...)” (Ortega y Gasset, 2001, p.53).

Ainda segundo o autor, era inevitável uma transformação radical na música romântica e na influência de Wagner. E de fato a reação francesa à estética romântica alemã fez-se notar na música de Debussy através da nova sonoridade, fugindo ao gigantismo e ao sinfonismo, e sobretudo explorando a harmonia até os extremos da tonalidade. Impressionado com a cultura oriental, Debussy rompeu com a harmonia

⁶¹ Cf. Hauser, 2003; Ortega y Gasset, 2001; Botstein, 1999a; Hobsbawm, 1995; Wiora, 1967.

⁶² Pode-se dizer que apenas duas artes de vanguarda eram compartilhadas em diversos países: o cinema e o jazz (Hauser, 2003; Hobsbawm, 1995).

tradicional fazendo uso de escalas exóticas, que conferem uma coloração particular à sua música. Sua influência foi notória na transição para o século XX, contribuindo para a gradual ruptura com o sistema tonal. Seu anti-romantismo foi intensificado por Stravinsky e Schoenberg (que inicia o atonalismo em música), num “...desejo de escapar a todo o custo do complacente esteticismo sensual da época impressionista” (Hauser, 2003, p.962).

Além do citado abstracionismo na pintura, diversos outros movimentos aparecem no início do século tais como o cubismo, o dadaísmo, o expressionismo, o funcionalismo na arquitetura e o já mencionado atonalismo em música. Configurando-se no amplo termo ‘modernismo’, tais movimentos procuravam romper com a tradição, apresentar uma versão particular da realidade, não raro distorcida propositalmente. A arte desses primeiros anos causava sobretudo um grande impacto, e até uma certa repulsa ao ser uma arte que primava pelo ‘feito’, em certo modo refletindo o caráter conflitivo daqueles anos⁶³.

Em seu aspecto histórico, foi um século de grandes contrastes, de grandes acontecimentos políticos e econômicos, que lhe configuraram a peculiaridade de ser um período intenso porém “breve”, como diz Hobsbawm (1995). Para ele, este século é demarcado pela Primeira Grande Guerra (1914-1918) e pelo colapso da URSS e conseqüente queda dos regimes socialistas (entre as décadas de 1980 e 1990), daí sua brevidade⁶⁴. Com uma análise detalhada, o autor auxilia na compreensão dos processos que engendraram modificações em todas as áreas, incluindo as artes. Para o presente

⁶³ Sobre esses movimentos de ruptura, e referindo-se especificamente ao atonalismo musical, destaca Mussat (1995, p.77) que “colocar em questão os fundamentos da música é sem nenhuma dúvida uma maneira de atacar os fundamentos da sociedade e seus valores”. E de fato, os valores vigentes passaram por sérias crises ao longo do século XX, devido a inúmeras contingências do período em questão.

⁶⁴ Hobsbawm analisa o século XX a partir de uma estrutura tripartida que, em sua denominação, consiste na Era da Catástrofe (1914 até depois da Segunda Guerra), seguida da Era do Ouro (crescimento econômico e transformação social, entre 1945 e 1970), e por fim um Desmoronamento (a partir dos anos 1970, uma época de incerteza e crise).

estudo, é fundamental conhecer o contexto do século XX, notadamente o seu princípio, para poder compreender o papel da vanguarda artística.

Segundo Hauser, a luta contra os meios convencionais de expressão, e a ruptura com a tradição artística oitocentista é “...um fenômeno do tempo de guerra, um protesto contra a civilização que levava o mundo à guerra e, portanto, uma forma de derrotismo” (2003, p.962). De fato, a Primeira Guerra Mundial significou o colapso dessa civilização, seu modo de vida e seus valores⁶⁵.

Durante a transição do século XIX para o XX, a sociedade burguesa européia vivia o período de aparente estabilidade, conhecido como *Belle Époque*, onde seus valores e seu estilo de vida pareciam ter alcançado um ponto máximo. Vivia-se numa espécie de euforia, de alegria proporcionada pelas conquistas científicas e tecnológicas e pelo bem estar material que traziam. Embora fosse iminente, a Guerra que se preparava em meio a complexas e tensas relações internacionais não era pressentida pela maior parte da sociedade. Daí que, com a sua deflagração, ruíram praticamente todos os valores sobre os quais essa sociedade se sustentava. A partir de então, houve um período de extrema desconfiança e inquietude, que caracterizou não só os primeiros anos de Guerra, mas todo o século, dado que apenas vinte anos após a catástrofe da Primeira Guerra, houve uma Segunda Guerra. É difícil imaginar como se sentiram os indivíduos de uma geração que em tão pouco tempo presenciou tamanhas mudanças: desde a aparente tranqüilidade dos primeiros anos do século, até os horrores das duas Guerras, com seu impensado potencial destrutivo. O fim das Guerras encontrou a Europa toda em ruínas, literal e metaforicamente, pois tudo havia sido destruído ou modificado completamente: desde a configuração geopolítica até os valores, as crenças e os costumes.

⁶⁵ Colapso associado simbolicamente ao naufrágio do *Titanic*, em 1912.

Os anos desde a Primeira Guerra até o final da Segunda foram um tempo de calamidades, de ondas de rebelião e revolução, levando ao poder um sistema alternativo, o Socialismo. Aliado à isso, uma crise econômica mundial sem precedentes provocada pela quebra da Bolsa de Nova York (em 1929) abalou inclusive as economias mais fortes, no período conhecido como a Grande Depressão.

Muitos outros aspectos marcantes e decisivos desse século ainda poderiam ser mencionados: o crescimento dos regimes autoritários em diversos Estados, a Guerra Fria, as transformações econômicas, sociais e culturais, a crise dos modelos político-econômicos, o agravamento dos problemas sociais (fome, desemprego, mortalidade infantil, taxas de crescimento populacional, etc), a crise social e moral dos anos 1960 (revoluções culturais na vida familiar, nas relações entre sexos e entre as diferentes gerações, nos costumes, na moda) e assim por diante, mas fugiria aos escopos deste trabalho. Contudo, ao final do século, as mudanças mais significativas podem ser assim resumidas: o mundo deixa de ser eurocêntrico (há uma mudança na configuração econômica, intelectual e cultural; e os EUA passam a ser o foco); o processo de “globalização” (auxiliado pelo desenvolvimento dos transportes e comunicações), e a desintegração dos padrões de relacionamento social humano, com o predomínio do individualismo.

Na sua detalhada análise desse período, o objetivo de Hobsbawm é “compreender e explicar *por que* as coisas deram no que deram e como elas se relacionam entre si” (1995, p.13). Analogamente, podemos dizer que nosso objetivo aqui é o mesmo: compreender e explicar por que as ‘coisas musicais’ deram no que deram, bem como suas relações.

Além das características econômico-políticas já mencionadas, outro aspecto é assaz importante na discussão artística, dada a sua influência e alcance: o incremento da

tecnologia. Numa era de “extraordinária revolução tecno-científica”, as artes também foram “predominantemente tecnológicas”. Afirma Hobsbawm (1995) que a tecnologia revolucionou as artes tornando-as onipresentes - principalmente através do rádio – e também alterou a maneira como eram percebidas⁶⁶. As artes populares, ligadas ao entretenimento foram dominadas por forças tecnológicas e industriais (imprensa, cinema, disco e rádio); e o desenvolvimento das comunicações levou os produtos artísticos para longe dos seus ambientes originais⁶⁷, difundindo em nível mundial o jazz e o rock’n’roll, por exemplo. Da mesma maneira, também obras da cultura clássica foram disponibilizadas a todo público. Sobre essa abertura da herança artística de épocas e culturas diversas (até então inacessíveis), a um público mais amplo, destaca Osborne que

“Quando os produtos de arte do mundo se exibem fora das culturas vivas que lhe deram origem e são colocados ao alcance de todos em museus, galerias e livros de reproduções, o seu impacto é o impacto das obras de arte divorciadas dos propósitos sociais e religiosos para os quais foram originalmente criadas, despojadas dos valores extra-artísticos que outrora portavam” (Idem, 1970, p.248).

Retirando as obras do seu contexto original, suprime-se o seu sentido primeiro e altera-se a relação com elas, bem como os julgamentos de valor. E cada vez mais a fronteira entre o que seja arte ou não, vai se tornando “difusa”, ou mesmo desaparece (Hobsbawm, 1995, p.483).

A tecnologia aliada ao avanço das comunicações e dos meios de transporte ocasiona também um deslocamento das artes para outros centros urbanos que não os tradicionais (europeus). Nova York destaca-se nesse cenário, substituindo Paris como

⁶⁶ Sobre esse tema, vide BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução (1936)*. in: Textos Escolhidos - Coleção “Os Pensadores” – São Paulo: Abril Cultural, 1980.

⁶⁷ Sobre a globalização cultural e a democratização da arte (pelos meios de comunicação) vide: WIORA, Walter. *The Fourth Age – the age of technique and of global industrial culture*. in: *The Four Ages of Music*. New York: Norton & Co, 1967.

centro das artes visuais; e mais tarde torna-se importante escola de compositores, liderados por John Cage (na década de 1960). Tendo em vista uma era de prosperidade global sem precedentes (entre as décadas de 1950 e 1970), houve um grande aumento nos recursos financeiros – públicos e privados - de apoio às artes. Outro fator de grande relevância no desenvolvimento das artes foi a sua integração na vida acadêmica. Respalgadas por instituições de ensino superior, as artes encontram um futuro bastante promissor, uma meio para desenvolver-se sem render-se aos apelos comerciais⁶⁸.

* * *

Em seu aspecto especificamente musical, o século XX foi marcado também pelo incremento tecnológico e o surgimento de novos sistemas de composição atrelados a isso, bem como novo instrumentarium. Como já foi mencionado, o advento do rádio foi um fator de extrema importância para a difusão musical, desempenhando também um papel central na presença da música na vida contemporânea. À diferença dos discos da época, que além de baixa qualidade sonora tinham limitações na duração, o rádio permitiu que a música fosse ouvida ininterruptamente, e por um número ilimitado de ouvintes. O rádio tornou-se um meio muito eficiente de divulgação (e venda) de música, notadamente a popular. Já no âmbito da música clássica, em todos os lugares a base do repertório era formada pelas mesmas obras clássicas, e a grande quantidade de

⁶⁸ Como de fato ocorre até hoje: é muito comum professores-compositores encontrarem nas Universidades o espaço para desenvolver suas criações, isentas de qualquer tipo de pressão de mercado. Contudo, ressalta Palisca (1982) que há uma tendência ao hermetismo no conhecimento acadêmico, a ficar restrito no âmbito universitário, institutos de pesquisa e periódicos especializados. Frisa o autor que esses compositores têm grande responsabilidade em aproximar o conhecimento acadêmico (musical) à sociedade (p.29,30).

apresentações dessa música ocultava o declínio dos gêneros tradicionais⁶⁹ (Wiora, 1967; Hobsbawm, 1995).

Ao artista do período restavam duas opções: perceber-se como herdeiro do passado musical e procurar dar-lhe continuidade, aperfeiçoá-lo; ou procurar fugir a esse mesmo passado que lhe causa “repugnância”, e escolher uma via alternativa. Nesse segundo caso, o artista não só produzirá uma obra diferente das recebidas pela tradição, como também dará a ela “um caráter agressivo contra as normas prestigiosas” (Ortega y Gasset, 2001, p.71).

Certamente houve muitos artistas ao longo do século XX que se identificaram como herdeiros da tradição musical, procurando caminhos que não romperam com a mesma. Poderíamos citar movimentos de retorno ao passado, como o Neo-Classicismo (Stravinsky, Darius Milhaud, Paul Hindemith), o Neo-Barroco (Ellen Taaffe Zwilich), um retorno ao Romantismo Tardio (William Walton e Samuel Barber), o uso do modalismo, também os Musicais americanos, etc⁷⁰. Contudo, para nossos propósitos interessa seguir a outra corrente, a daqueles compositores que optaram por caminhos alternativos, por sistemas musicais baseados em outras relações que não as tradicionais, nem em gêneros ou formas clássicas. Não se trata propriamente de uma corrente, já que houve na música, como em todas as artes, diversos movimentos nas mais variadas direções, que muitas vezes acabam por se definir como “estética de autor”, tal a sua individualidade.

Já na década de 1940, observava Stravinsky que “... a era contemporânea nos oferece o exemplo de uma cultura musical que vai perdendo dia a dia o sentido da continuidade e o gosto por uma linguagem comum.” (Stravinsky, 1996, p.72). De

⁶⁹ Em certa medida, isso ajuda a corroborar a idéia de que o conceito musical do século dezanove ainda persiste, uma vez que o repertório que se impõe em concertos, currículos, conservatórios, concursos, e assim por diante, é o daquele século.

⁷⁰ (cf. Griffiths, 1998, 1995; Grout & Palisca, 1997).

qualquer forma, o que havia em comum era uma espécie de aversão ao passado e à tradição, e uma reação aos mesmos. Como pontua Iazzetta, houve uma diluição dos antigos valores “...como a quebra da separação público/palco, a dessacralização da sala de concerto, a desmistificação da partitura e da figura do compositor” (1993, p.227).

Na composição e inclusive no pensamento musical das primeiras décadas, houve uma ênfase na objetividade, uma rejeição ao sentimentalismo e aos valores do século XIX. Ainda no final dos anos 1960, Salzman generalizava essa idéia, afirmando que

“Toda a música do século XX pode ser entendida como se fosse uma unidade compreendida em contraposição ao pano-de-fundo do passado e às idéias tonais dominantes do passado” (Salzman, 1970, p.17).

Por outro lado, o predomínio de obras clássicas no repertório de concerto acentuava a distância entre a nova música e aquela da tradição, a que os ouvidos estavam mais habituados⁷¹. Em uníssono com Donougho, poderíamos dizer que “...quanto mais próxima a música do passado se tornou do público contemporâneo, mais remoto é o presente” (1994, p.345). De fato, em sua grande maioria, os compositores de vanguarda tiveram dificuldades em ser aceitos, não raro questionados quanto à validade de sua música como realmente “música”⁷².

Referindo-se à “impopularidade da nova música” (p.20), frisa Ortega y Gasset que o traço característico da nova arte (do ponto de vista sociológico) é que ela divide o público em duas classes: aqueles que entendem e os que não entendem a arte. Destaca ainda que a nova arte parece não ser para todo mundo (como era a arte romântica), mas

⁷¹ Numa pesquisa comparando o repertório de 1913 e 1960, Hurard confirma a grande quantidade de obras românticas que eram executadas no princípio do século, e apresenta um dado ilustrativo: em 1913, uma a cada dez músicas tocadas era de Beethoven, enquanto que em 1960, a proporção era de uma a cada dezesseis (Hurard, 1971, p.518, 519).

⁷² O próprio Stravinsky, na década de 1940, admite que não saberia distinguir entre ‘música e não-música’ em “algumas das atividades de concerto que tenho observado ultimamente (...) [e que também não saberia] reconhecer um novo gênio musical” (1996, p.108).

apenas para “uma minoria especialmente dotada” (Ortega y Gasset, 2001, p.22). Nesse sentido, é bastante oportuna a colocação de Stravinsky

“O capricho individual e a anarquia intelectual, que tendem a controlar o mundo em que vivemos, isolam o artista de seus companheiros de ofício e o condenam a aparecer como um monstro aos olhos do público; um monstro de originalidade, inventor de sua própria linguagem, de seu próprio vocabulário, do instrumental de sua arte. O uso de materiais já utilizados e de formas estabelecidas lhe é, em geral, proibido. E assim ele chega ao ponto de falar um idioma sem relação com o mundo que irá ouvi-lo. Sua arte torna-se realmente única, no sentido em que é incomunicável, fechada por todos os lados” (Stravinsky, 1996, p.72).

Do ponto de vista do ouvinte, cria-se um abismo entre o público e a nova música. À diferença da música do século anterior, ‘compreendida’ democraticamente por todos devido ao forte apelo sentimental, a música do novo século parece afastar-se cada vez mais da compreensão direta do público. Já do ponto de vista da composição musical e do pensamento de vanguarda, a situação é bem diferente. Os desdobramentos musicais desse século questionaram o próprio conceito de música, e por extensão, o de obra musical tal qual concebido até então.

Em seu discurso marcante, Adorno (2002) sintetiza a questão frisando que “as únicas obras que *hoje*⁷³ contam são aquelas que já não são ‘obras’” (Idem, p.34). Com isso, o autor ressalta as práticas musicais do século XX que põem em xeque o conceito de obra tradicional, evidenciando que usamos esse termo de forma incorreta⁷⁴.

Atentando para a mesma questão, Fubini coloca que

⁷³ Grifos nossos, considerar que a primeira edição é de 1958, sendo que o livro é a junção de dois ensaios de Adorno, o primeiro datando de 1940-41, e o segundo, de 1947.

⁷⁴ O problema do uso do conceito de obra não se restringe aos movimentos de vanguarda, alcançando também seu uso na música antiga tocada atualmente. Referindo-se a revalorização dessa música no século XX, Taruskin (1995) aponta como problemático o fato desse movimento ter aceitado sem reservas o conceito de obra musical, impondo-o ao repertório Pré-Romântico.

“A crise da nossa tradição musical coincidiu – e não por acaso – com a crise da noção mesma de obra musical, tal e como se haviam habituado a concebê-la quantos se haviam educado em contato com as obras primas do nosso passado” (Fubini, 1994, p.137).

De fato, as possibilidades entreabertas por diversas tendências musicais denotam uma modificação ou um alargamento do conceito de obra musical. Atentando para essa questão, Fubini destaca que a música contemporânea está mais para processo que para produto. Ou seja, que a música do passado é uma realização de linguagem estruturada, fechada, um produto acabado; enquanto que a música de hoje enfatiza o processo, a abertura, “é puro devir, imediatez, ato” (Idem, p.139), diz o autor.

Isso se torna mais claro quando pensamos em tendências como a música concreta, a eletrônica ou a aleatória, que priorizam o experimento, a liberdade na execução, a liberdade na grafia, por exemplo. Em algumas tendências, por exemplo, a participação do acaso e da indeterminação acentua a ênfase no processo criativo, e não tanto no resultado fechado e plenamente calculado. Apesar da música aleatória ter surgido próxima aos anos 60, já na década de 40, Adorno alertava para essa diferença radical na prática musical contemporânea:

“O procedimento de composição da nova música põe em discussão o que muitos progressistas esperam dela: imagens concluídas em si mesmas, que possam ser admiradas de uma vez por todas nos museus musicais, ou seja, em teatros e salas de concerto” (Adorno, 2002, p.37).

De fato, muitos compositores opõem-se à visão de obra musical no sentido estrito, tradicional. O compositor Morton Feldman, por exemplo, diz que suas peças situam-se “entre categorias” (entre a pintura e a música, entre tempo e espaço), e que deveriam se chamar ‘telas de tempo’ (Feldman, 1998, p.210). Outros lançam mão de novos termos, preferindo chamar suas peças de “atividades” (Goehr, 1992a, p.244). Da mesma forma, outros compositores frisam o lado envolvente do fazer musical,

argumentando que a situação tradicional de concerto impede a participação mais ativa do ouvinte. Neste aspecto destacam-se, por exemplo, as práticas que valorizam a improvisação. Para Dahlhaus (1992), a composição tende a uma objetivação, solidificada pela sua forma musical, e mantém uma certa distância do ouvinte. Já a improvisação procura aproximar e integrar o ouvinte ao processo musical, e ao invés de objetivação, possui “parcialidade momentânea” (Dahlhaus, 1992, p.85), é um procedimento, onde importa o momento musical isolado.

Essas características chamam a atenção para uma nova maneira de se pensar a música, em que o termo obra musical - com suas conotações específicas de cunho romântico - não parece adequado. Entre as diversas tendências musicais do século XX, por vezes até contraditórias, encontramos alguns aspectos comuns no que tange a esse alargamento do conceito de obra musical: uma relação diferente entre compositor, intérprete e ouvinte, bem como a discussão sobre a notação musical. A seguir, apresentamos estes dois aspectos, relacionando-os com exemplos musicais do período.

3.1. Relação compositor - intérprete – ouvinte

Como foi mencionado acima, as modificações musicais do século XX deram origem as mais diversas tendências e experiências - por assim dizer - que em certa medida alteraram ou alargaram a concepção de música e de obra musical. No caso do conceito de obra, esse alargamento implica também numa relação diferente entre compositor, intérprete e ouvintes, onde o fluxo musical não necessariamente segue esse curso. Fubini ressalta que uma das graves complicações da nossa civilização musical hoje, é o fato de muitos músicos e musicólogos transferirem o tipo de relações que se

estabeleceram no romantismo a todo o passado musical. O autor enfatiza “...de fato, lhes resulta muito difícil imaginar que possa ter sido de outra maneira” (Fubini, 1994,p.112).

Como discorremos no capítulo 2, a relação compositor-intérprete-ouvinte no romantismo previa certos papéis bastante definidos: o compositor fornece todas as informações necessárias através da partitura; o intérprete deve executar a obra sendo fiel ao que o compositor imaginou; e o público deve receber essa obra, apreendê-la através da audição atenta e silenciosa, num ambiente propício (salas de concerto), procurando captar a mensagem que o compositor quis comunicar. Ainda hoje, como aponta Kerman (1987), acredita-se que as obras têm um ‘mistério’ a ser revelado, descoberto, encontrado. Por isso exige-se do intérprete o máximo de fidelidade ao interpretar as idéias do compositor, e ao ouvinte, cabe receber essas idéias, das quais o intérprete é o canal direto⁷⁵.

Essa idéia de uma mensagem comunicada através da música delimita portanto os limites e funções de cada parte dessa relação entre compositor, intérprete e ouvinte. Algumas definições atestam e ilustram essa relação como indicam os exemplos abaixo:

“O fruitor (...) alcançará, na integração de conteúdo e forma, a iluminação irrepitível daquele momento de beleza que o criador captou na emoção de uma intuição a priori”(Magnani,1996, p.40).

“Sua tarefa [do intérprete] não é a de viver realisticamente as emoções, mas a de colocar em funcionamento os canais capazes de transmitir ao receptor as emoções – que não são senão informações estéticas” (Idem, p.65).

“A música só pode conservar-se viva enquanto há ouvintes realmente vivos. Ouvir atenta e conscientemente e com toda a nossa inteligência é o mínimo que podemos fazer pelo futuro de uma arte que é uma das glórias da humanidade” (Copland, 1974, p.163).

⁷⁵ Inclusive, segundo Kerman (1987) isso de certa forma se vê refletido em sistemas de análise do pós-Guerra, como o de Schenker por exemplo, onde se procura um código, um segredo, a essência da obra, como se houvesse algo a ser revelado.

A manifestação musical “é uma mensagem de amor que o criador envia a que o intérprete dá sua vida pessoal para que o ouvinte compreenda um desejo de amigo (...) amar é o motivo obrigatório de toda criação de toda expressão artística” (Andrade, 1995, p.68).

“ouvinte é o ser psicológico que toma uma atitude desinteressada de contemplação diante da manifestação musical (...)” (Andrade, 1995, p.65).

“(...) o músico romântico imagina que se dirige a toda a humanidade e que transmite a quantos vem atrás dele uma mensagem imperecível” (Fubini, 1994, p.111).

“qualquer grande compositor nos fará sentir emoções profundas (...) porque tem algo a dizer, a transmitir-nos na sua música. E é por isso que a música de um grande compositor permanece: porque as pessoas continuam a sentir emoções sempre que os ouvem” (Bernstein, 1972, p.117).

Estas afirmações, entre outros tantos exemplos, não estão erradas necessariamente, mas refletem e ressaltam uma idéia tradicional de relação com a obra musical. Antes se esperava uma direção lógica: o compositor pensa, projeta seu produto na partitura, o intérprete deve decifrá-la da maneira mais fiel possível aos anseios do compositor (e fornecer a sua versão, conforme a sua sensibilidade), e todo esse produto chega aos ouvidos mais ou menos passivos, mais ou menos atentos de um público que, leigo ou não, apenas recebe a obra e limita-se a obedecer regras de comportamento e aplausos.

Entretanto, muitas das composições do século XX fogem a essa idéia de comunicação entre compositor e ouvinte mediada pelo intérprete, recusando inclusive, “qualquer ambição de mensagem universal”, como comenta Magnani (1996, p.29). O autor frisa ainda que com essa recusa, a arte contemporânea confirma sua posição não transcendental, oposta ao romantismo.

Entre as várias tendências deste século, algumas privilegiam a participação do ouvinte, ou deixam para o intérprete a responsabilidade sobre o aspecto final da peça,

cujos resultados portanto o compositor não mais controla (como no caso da música aleatória). Também podemos citar peças que subtraem o papel do intérprete, onde uma gravação substitui a performance, sendo a música comunicada diretamente pelo compositor ao público (na música concreta ou eletrônica). Nesses casos, invertem-se as conhecidas ‘regras do jogo’ na relação compositor-intérprete-ouvinte: um desses três elementos pode ser eliminado, suprimido, ou ter outra função. Sobre a mudança nessa relação do compositor-intérprete-ouvinte, afirma Iazzetta que

“A figura do instrumentista tende a dar lugar a um intérprete capaz de efetuar muito mais que a decodificação e reprodução de uma partitura (...) [deve estar] atento à interdisciplinaridade que o cerca. Do compositor, por sua vez, passa a ser exigido um largo entendimento com outros campos e técnicas (...) E, por fim, cabe ao ouvinte, não apenas a tarefa de abrir seus ouvidos aos novos universos musicais. Mais do que isso, cabe-lhe a responsabilidade de exigir que estes novos universos se estabeleçam, fazendo jus ao precioso papel que lhe foi imputado: o de ouvir” (Iazzetta, 1993, p.247).

Para o autor, a expansão da linguagem musical está atrelada à mudança no papel do compositor, do intérprete e do ouvinte. Através de alguns exemplos musicais, discorreremos brevemente sobre a mudança nessa relação.

* * *

Nos anos 50, o compositor norte-americano John Cage (1912-1992) deu início a uma nova tendência musical, a música indeterminada⁷⁶. A partir de experiências pessoais com a filosofia Zen Budista, Cage procura uma música na qual o compositor não determine o resultado final. Nesse sentido, é emblemática sua conhecida frase ‘deixar os sons serem eles mesmos’. Segundo Fubini (1994), para Cage, a finalidade de

⁷⁶ Cabe frisar que Cage não foi unicamente um compositor de música indeterminada, ao contrário, dedicou-se a experimentação de várias tendências, sendo uma de suas preocupações primordiais o ritmo e o som.

fazer música é unicamente essa: ‘fazer música’, fazer algo exclusivamente com sons, é como um jogo sem regras, no sentido “...de pura aventura, de caminho desprovido de metas” (Fubini, 1994, p.142).

Nessa busca de uma espontaneidade sonora, por assim dizer, e influenciado pela cultura oriental, Cage configura uma nova forma de compor, baseada na aleatoriedade como fundamento para as decisões e escolhas do compositor. Sua primeira peça nesse sentido é *Music of Changes* (1951) onde o processo de composição baseia-se no livro I-Ching, cuja leitura, ao invés de ser direta, exige um sorteio prévio. Apesar da obra ser composta a partir de técnicas do acaso, sua notação é totalmente definida, portanto a questão da aleatoriedade recai unicamente sobre a composição (Bosseur, 1990, p.54). Outro exemplo é a peça *Imaginary Landscape n.4* (1951), para doze rádios, na qual, os elementos da peça (sintonia, volume, duração, entre outros) são definidos também por processos aleatórios.

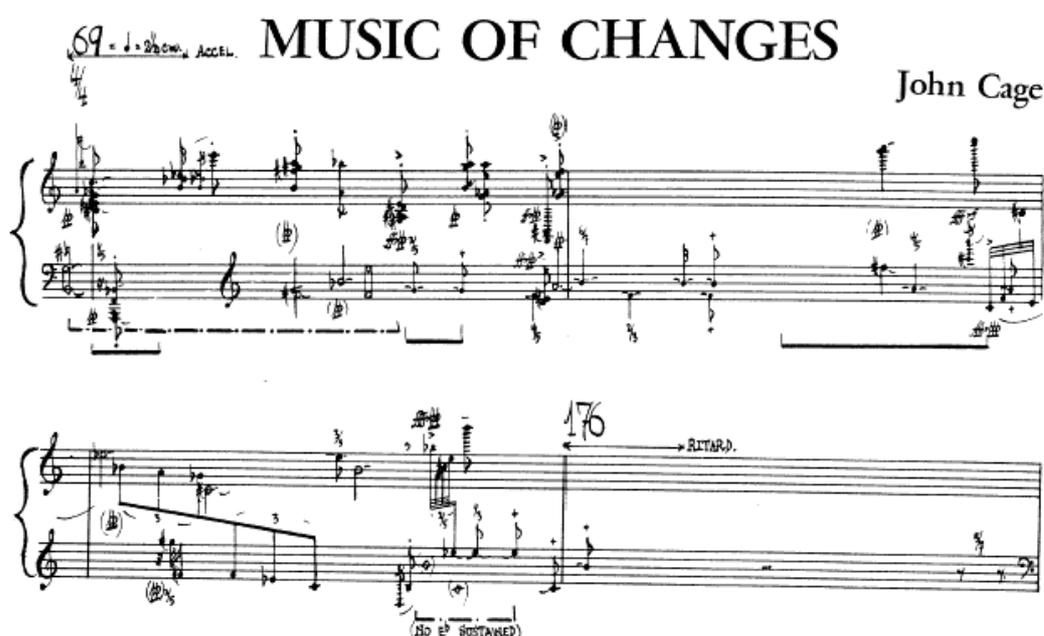


Figura 6: John Cage - *Music of Changes* (excerto), 1951.
(Fonte: http://homepage1.nifty.com/iberia/score_cage.htm)

Ainda na década de 50, Cage viaja à Europa, onde profere uma série de palestras e concertos, influenciando parte dos compositores de vanguarda, tais como Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez. Este último afirmava que a música tem direito “ao parênteses e ao grifo” (Boulez, 1995, p.34), e a uma noção descontínua do tempo, lançando mão de estruturas que não sejam “isoladas ou estanques” (Idem). O compositor frisa que procura um desenvolvimento musical no qual

“...o circuito fechado não seja a única solução em vista. Façamos votos para que a obra musical não seja uma seqüência de compartimentos que devem ser visitados sem remissão, uns depois dos outros; mas procuremos pensá-la como um domínio em que de algum modo, possamos escolher nossa própria direção. Utopias? Deixem-nos realizar apenas o necessário para pulverizar certos hábitos já velhos” (Boulez, 1995, p.35).

Segundo Griffiths (1998), embora o contato com Cage tenha exercido influência nos compositores europeus, a idéia de música indeterminada constituía um movimento independente. Também Bosseur (2005) destaca que houveram diversas tentativas de escapar a fixação linear da obra musical – como as noções de abertura, mobilidade e indeterminação – e que não devem ser necessariamente confundidas. O autor alerta que já no início do século alguns compositores atentavam para essa questão, como Charles Ives, e que essas noções revelam preocupações um pouco distintas por exemplo em Cage, Stockhausen, Xenakis, e outros. De todas as formas, surgem novas peças contagiadas por essas idéias.

Cabe frisar que para que uma peça seja considerada indeterminada, deve valer-se de processos indeterminados nas tomadas de decisão em alguma instância: na composição, na interpretação ou em ambos os casos (em maior ou em menor grau). Assim, o uso da indeterminação na música deu origem a duas vertentes, que se distinguem quanto às limitações que sugerem na composição. Sendo assim, o termo ‘aleatório’ se refere à música que usa elementos de indeterminação de maneira limitada,

e geralmente possui notação mais determinada (mantendo o papel criador do compositor). Já o termo ‘causal’ é para aquela música que se utiliza largamente de processos de indeterminação, tornando o intérprete uma espécie de co-autor da peça, cujo resultado final é imprevisível (parcial ou totalmente). Nesse caso, essa vertente implica numa renúncia às categorias de obra e autoria, uma vez que o compositor não domina o resultado final (Pereira, 2005, p.78).

* * *

A peça *Klavierstücke XI* (1956) de Stockhausen é uma composição para piano solo, cuja partitura é uma grande folha de papel na qual se encontram vários trechos notados conforme a escrita tradicional. A execução dessa peça dá-se conforme as escolhas feitas pelo intérprete, segundo o curso que escolha e interligue os trechos. Não há nenhuma especificação sobre a ordem dos trechos, inexistindo também qualquer tipo de relação hierárquica, o intérprete deve executar aquilo que primeiro lhe vier aos olhos e assim sucessivamente. A peça é assim descrita por Griffiths

“São 19 fragmentos de música a serem executados em qualquer ordem. Depois de tocar um deles o pianista deve percorrer a página em busca de outro e executá-lo de acordo com as indicações de andamento, intensidade e toque fornecidas ao fim do último. Cada fragmento pode ser tocado duas vezes, soando com toda probabilidade completamente diferente na segunda, e a peça acaba após a terceira execução de qualquer um deles” (Griffiths, 1998, p.161).

Obviamente, tal peça resulta diferente a cada execução, ainda que o intérprete seja o mesmo, é pouco provável que ele repita exatamente a mesma seqüência de trechos. O gosto pela não intencionalidade é uma característica da música indeterminada, o desejo de que nem o próprio compositor domine a peça por completo,

de que a sua execução seja uma surpresa para todos. Nesse sentido, conforme Bosseur (1990), era até aconselhável que a peça fosse executada duas vezes no mesmo programa, para que ficasse claro que ela “estava destinada a mudar” (Idem, p.48). Entretanto, o autor chama a atenção para o fato de apenas a forma se manter “submetida à escolha do intérprete”, pois os seus demais aspectos já tinham sido pré-estabelecidos pelo compositor.

Em seu conhecido trabalho *A Obra Aberta*, Eco (2005) menciona o mesmo exemplo aqui proposto, *Klavierstücke XI*, entre outros, para referir-se a uma nova forma de conceber as obras, por serem indeterminadas. O autor as contrapõe à tradição clássica, por rejeitarem uma mensagem fechada e definitiva, e oferecerem ao contrário, muitas possibilidades de distribuir seus elementos.

Referindo-se a essa mesma peça – *Klavierstücke XI* – John Cage diz que embora tenha aspectos indeterminados, estes não afastam a obra do corpo de convenções musicais europeias. Diz que o desígnio da indeterminação é trazer uma situação imprevista, nova. No caso dessa peça, isso não ocorre, portanto ali a indeterminação é sem efeito (Cage apud Bosseur, 1992, p.117, 118).

Aus den sieben Tagen (“Dos sete dias” - 1968) é outra peça de Stockhausen que podemos incluir aqui, tratando-se de um exemplo ainda mais radical de aleatoriedade. Conforme o dicionário Grove esta peça faz parte de um momento em que Stockhausen foi abandonando a notação a tal ponto que ela “...consiste apenas de poemas em prosa destinados a estimular uma instância intuitiva do fazer musical” (Grove, 1994, p.905). De fato, a peça consiste num conjunto de poemas, como o exemplo abaixo:

Goldstaub (“Poeira de ouro”)

*Vive completamente só durante quatro dias
guardando jejum
em silêncio absoluto, com a possível imobilidade.
Dorme apenas o necessário,
pensa o menos possível.*

*Depois de quatro dias, bem tarde da noite,
sem prévia conversação
toca sons simples.*

SEM PENSAR no que está tocando

*fecha os olhos,
simplesmente ouve.*

Conforme Bosseur (1990), essa peça representa um processo que “contém um mínimo de informações intelectuais em favor do máximo condicionamento espiritual” (1990, p.173). Esse tipo de música é considerada por Stockhausen como “intuitiva” ao invés de mera improvisação. Nas palavras do próprio compositor

“Eu nomeei essa música, que nasce da colocação dos músicos em condição espiritual a partir de textos curtos, *música intuitiva*. A palavra ‘improvisação’ não me parece adequada pois, à improvisação, se associam a representação de esquemas, de fórmulas, de elementos subjacentes pré-existentes; permanecemos então sempre numa linguagem-música (...). Eu gostaria de dar consciência ao fato de que a *música intuitiva* pode emergir tão pura quanto possível da intuição, que é, em um grupo de músicos tocando dessa maneira, de uma qualidade mais alta que a soma das idéias individuais, devido às trocas recíprocas. A ‘orientação’ dos músicos (...) não é de qualquer natureza (...) mas é sempre concentrada, a partir de um texto escrito por mim e que suscita o domínio intuitivo de uma maneira completamente precisa” (Stockhausen apud Bosseur, 1992, p.72,73).

Enfatiza ainda que essa peça suscita “vários problemas morais e legais” com relação a sua autoria (Stockhausen, 1990, p.12). O compositor relata que teve dificuldades na escolha dos músicos, e inclusive que perdeu alguns amigos que defendiam que a autoria da peça seria dos intérpretes, e não dele.

Com estes exemplos de Stockhausen pretendemos ilustrar a modificação no que tange ao papel do intérprete, e a radical transformação que provocaram no que se entendia por execução até então. Conforme vimos anteriormente, o Romantismo condicionou um entendimento da função do intérprete muito atrelado à execução fiel de uma obra, como bem define o conceito de *Werktreue*. A partir do momento em que a liberdade encontrada no século XX abre novas possibilidades, vemos essa função questionada e mesmo re-trabalhada. Interpretação passa a ser entendida aqui, na música indeterminada, praticamente como uma criação a partir de estímulos dados pelo compositor.

Para Goehr (1992a), essa questão da abertura e indeterminação da obra aplica-se mais à performance do que ao conceito de obra em si. A autora acredita que os compositores mantêm um pouco de domínio sobre a sua composição, mesmo se esta deixa o intérprete livre para tocar o que quiser pelo tempo que quiser (como no exemplo *Aus den sieben Tagen*); assim fazendo ele está executando a obra do compositor (Idem, p.263). Em todo caso, o que estamos discutindo aqui especificamente não é o fato desses exemplos de música aleatória serem obras ou não, e sim o fato deles proporem novas configurações para uma relação tradicional, entre compositor, intérprete e ouvinte. Essa nova proposta por sua vez, requer um novo entendimento do conceito de obra musical.

* * *

Desde os inusitados sons propostos no início do século por Russolo, o Futurismo e o Ruidismo⁷⁷; passando pelas experiências atonais, seriais, concretas e eletrônicas, o ouvinte tem sido ‘convidado’ ao longo do século XX a uma grande “limpeza de ouvidos”, como diria Schaffer (1991). O ruído passou a ser incorporado à música, assim como novas sonoridades obtidas dos instrumentos convencionais ou de novos instrumentos, os parâmetros do som foram questionados e alargados, e a linguagem musical abrangeu uma gama muito maior e mais inusitada do que a tradicional escala temperada. Contudo, grande parte dessa música continuou tratando o ouvinte como no século XIX, na sua função de ser o receptor passivo de uma mensagem. Pese as diferenças estéticas, e por mais radicais que fossem as diferenças de sonoridade de certas músicas, o ouvinte continuou sendo ‘ouvinte’, no sentido tradicional.

Entretanto, houve um marco no ano de 1952 com uma composição de John Cage, que veio justamente inverter esse papel dos ouvintes, trazendo-os para o foco da execução. Trata-se da peça *4'33''*, cujo título consiste numa alusão à sua duração: são 4 minutos e 33 segundos de silêncio. Ou melhor, a composição constitui-se de todo e qualquer som ou ruído do ambiente, que possa ocorrer dentro dessa duração. Engana-se quem considera essa peça como minutos de ‘silêncio’, ela comporta tudo o que o ambiente propiciar naquele momento proposto. Conforme Bosseur (1990, p.57), “o silêncio [para Cage] não é ‘vazio’ mas sim ‘acuidade’, acolhimento (...) o som e o silêncio não tem relações antagônicas, contraditórias”. Para o autor, a valorização dada aos sons do ambiente, atesta que “a arte não deve necessariamente estar afastada do cotidiano” (Idem). Essa afirmação é interessante, na medida em que a entendemos como o oposto do Romantismo, onde a arte caracterizava-se justamente por sua diferenciação e distanciamento do cotidiano.

⁷⁷ Sobre este tema vide MENEZES, Flô. *Música Eletro Acústica – História e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

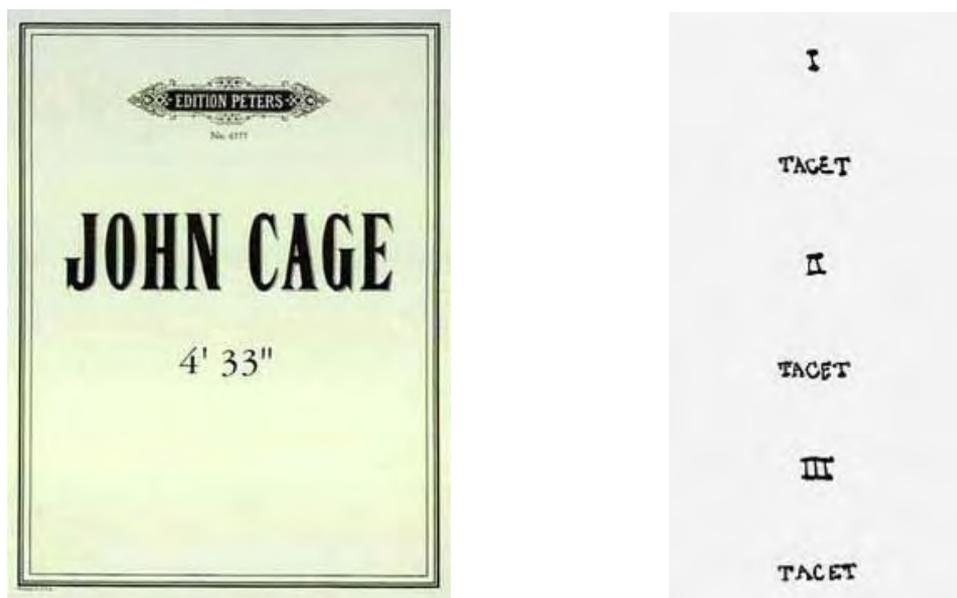


Figura 7: John Cage - 4'33'' (1952)

(Fonte: www.medienkunstnet.de/works/)

Nesta edição, a primeira página diz: “4'33'' - *para qualquer instrumento ou combinação de instrumentos - John Cage*”. Numa segunda página encontra-se a seguinte nota:

“O título desta obra é a duração total em minutos e segundos da sua performance. Em Woodstock, N.Y., 29 de agosto de 1952, o título era 4'33'' e as três partes eram 33', 2'40, e 1'20''. Foi executada por David Tudor, pianista, que indicou o começo e o final das partes abrindo e fechando a tampa do teclado. Após a performance em Woodstock, uma cópia em notação proporcional foi feita por Irwin Kremen. Nela a duração dos três movimentos foi 30', 2'23'' e 1'40''. No entanto, a obra pode ser executada por qualquer instrumentista(s) e os movimentos podem ter qualquer duração de tempo. Para Irwin Kremen” (Fonte: Idem).

A sua primeira audição foi realizada em sala de concerto, pelo pianista David Tudor, em 1952⁷⁸. O músico sentou-se ao piano e aguardou o tempo proposto sem emitir uma nota sequer. Todos os sons de impaciência da platéia, seus urros e vaias, conversas, tosses, ranger de cadeiras, e assim por diante, tudo isso não apenas fez parte da composição como era a própria composição. O que vemos neste exemplo é a participação direta do ouvinte na realização da peça, que logicamente, é diferente a cada execução. O termo execução aqui também fica bastante deformado, uma vez que não há a interpretação no sentido tradicional. Vemos, portanto, a figura do ouvinte com um destaque máximo, onde a composição praticamente depende da sua reação.

Ainda sobre o citado 4'33'', encontramos em Goehr (1992a) uma desconfiança sobre essa peça minar o conceito de obra musical. Para a autora isso não é assim tão simples, para ela nem mesmo o radicalismo dessa peça consegue derrubar o conceito de obra, pois a sua indeterminação já é uma forma de determinação. Ou seja, o fato do compositor solicitar 4'33'' para que dentro disso ocorra ou exista a peça, já é a própria composição, é a determinação do compositor (por mínima que seja, é uma determinação, uma delimitação). Também o fato de Cage ter apresentado essa obra em ambiente de concerto é criticado por Goehr como um “paradoxo” (Idem, p.265), pois ele procura romper com a noção de obra, e no entanto se utiliza da mesma forma tradicional de apresentação (o concerto). Mas esse paradoxo não significa que a tradição musical e o conceito de obra não tenham sido desafiados⁷⁹. Novamente, apresentamos aqui aspectos onde a relação tradicional é modificada, pondo em dúvida o uso do conceito de obra musical, e não a sua existência na atualidade.

⁷⁸ (Cf. Iazzetta, 1995, p.215).

⁷⁹ Ao contrário, em nossa opinião o compositor utilizou-se da situação de concerto justamente como uma ironia a toda a tradição, seus conceitos e valores.

3.2. Notação

Entre os aspectos grandemente discutidos e modificados ao longo do século XX, além da já comentada relação compositor-intérprete-ouvinte, destaca-se a notação musical. A grafia musical desenvolveu-se ao longo da evolução dos estilos musicais, no sentido de registrar e preservar uma composição, com maior ou menor detalhamento, para uma futura interpretação. Desde os primeiros neumas, que auxiliavam na memorização dos cantos, a notação passou por um grau cada vez maior de complexidade, configurando-se num sistema complexo de símbolos. Fubini coloca que a partitura tradicional foi vista como “(...) único instrumento que garante a sobrevivência da criação, tal e como aquele [o compositor] a concebeu, no futuro” (Fubini, 1994, p.112). E de fato, até fins do século XIX ela serviu muito bem a esse propósito, como única possibilidade. Porém, as grandes alterações estéticas do século XX cunharam tendências que não se enquadravam mais na rigidez da partitura tradicional. A relação com a partitura, com a escrita da obra se modificou muito: lado a lado com a notação convencional coexistem outras propostas.

Primeiras experiências de liberdade na escrita podem ser vistas nas últimas obras para piano do russo Scriabin (1872-1915), já sem armadura de clave, e em outras experiências semelhantes. A notação tradicional foi se mostrando cada vez mais inadequada, notadamente quando alguns compositores desejaram integrar a partituras convencionais alguns materiais sonoros difíceis de serem precisados, como certos sons vocais, ou timbres realizados por instrumentos não convencionais, por exemplo. Incluem-se aí as pesquisas folclóricas de Bartók, os projetos Futuristas, a transcrição de músicas populares ou do jazz. Paralelamente, surgem novas técnicas e tendências na

música erudita, como é o caso do *Sprechgesang*⁸⁰, que exigem outros sinais gráficos aliados à escrita convencional. Antunes (1989) elaborou um compêndio sobre os novos signos, frisando que novas formas de escrita surgem de novas necessidades musicais, e que uma nova notação deve derivar da notação tradicional. Seu livro decodifica novos signos para os padrões de altura, duração, intensidade e dinâmica. Contudo, o autor se refere à signos ainda atrelados à escrita convencional, e não a infinidade de novas grafias que rompem com a notação tradicional.

Pouco a pouco, tornou-se necessário não apenas adicionar sinais e efeitos desejados, mas criar efetivamente outras maneiras de escrever as músicas. Assim, na busca de liberdade expressiva, a notação musical sofreu grandes alterações para adequar-se às novas poéticas. Inclusive, afirma Bosseur (2005, p.102) que a diversidade de tendências estéticas que caracteriza a segunda metade do século XX se evidencia na explosão de princípios de notação adotados individualmente pelos compositores.

Alguns compositores se orientaram para escritas cada vez mais precisas e detalhadas, como na chamada de *Nova Complexidade*, tendência rigorosa que busca “fetichisar o fenômeno da notação”, dando a entender que as exigências e a função do compositor devem ser “levadas a sério” (Bosseur, 2005, p.108). Já outros orientaram-se para tipos de notação mais gráficas e sugestivas, que acentuam os aspectos determinantes da peça, em vez de valorizar o rigor e a precisão. O autor cita o movimento *Sonorismo*, iniciado na Polônia pelo compositor Penderecki, onde

“...muitos compositores deliberadamente reduzem a notação àqueles signos capazes de dar conta das características mais gerais do resultado esperado (*clusters* mais ou menos espessos, entre-cruzamentos de *glissandi*...) (...). Não é mais cada som que se encontra fixado de modo pontual, mas um fenômeno acústico sugerido de maneira global, e associado a uma imagem gráfica tão clara quanto possível” (Bosseur, 2005, p.109).

⁸⁰ Tipo de emissão vocal entre a fala e o canto, exigida por Schoenberg em algumas peças a partir do *Pierrot Lunaire* (1912).

Destaca ainda o autor que muitas partituras contemporâneas vêm precedidas de uma bula para explicar e decifrar seus sinais, uma espécie de ‘modo de usar’ a partitura, tal a individualidade da escrita. A notação tradicional continuou sendo utilizada, embora outras formas cada vez mais ousadas de notação surgissem a partir dos anos 1950, notadamente o grafismo.

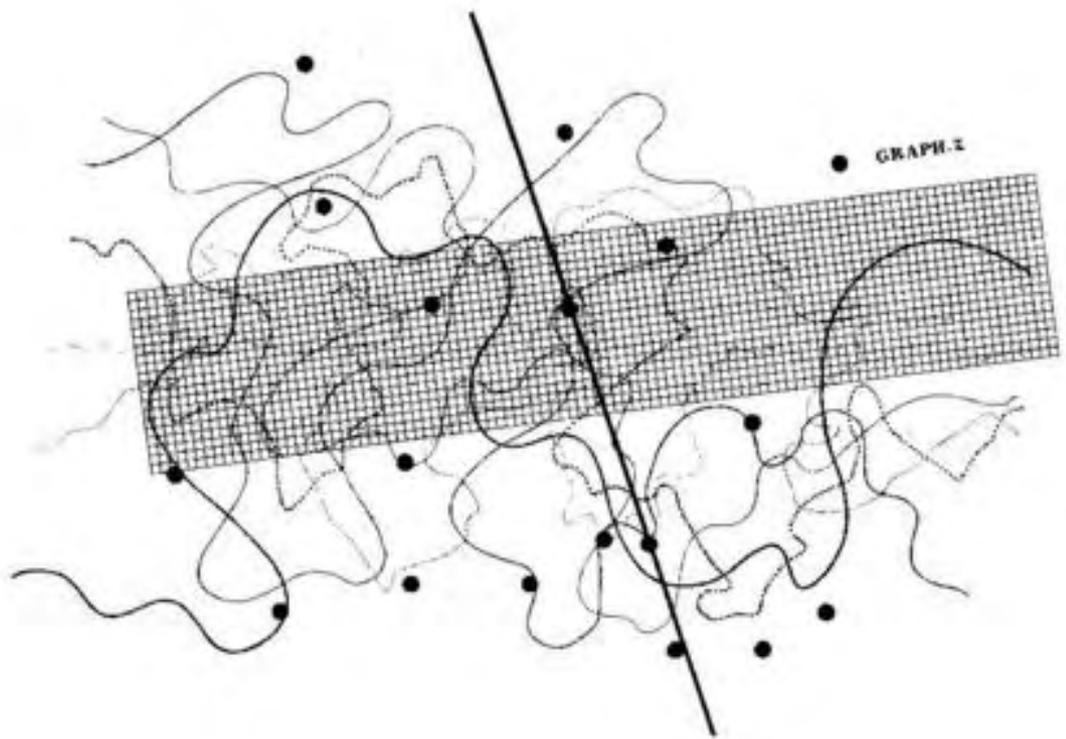


Figura 8: John Cage – *Fontana Mix* (1958)
(Fonte: www.medienkunstnetz.de/works/fontana-mix/)

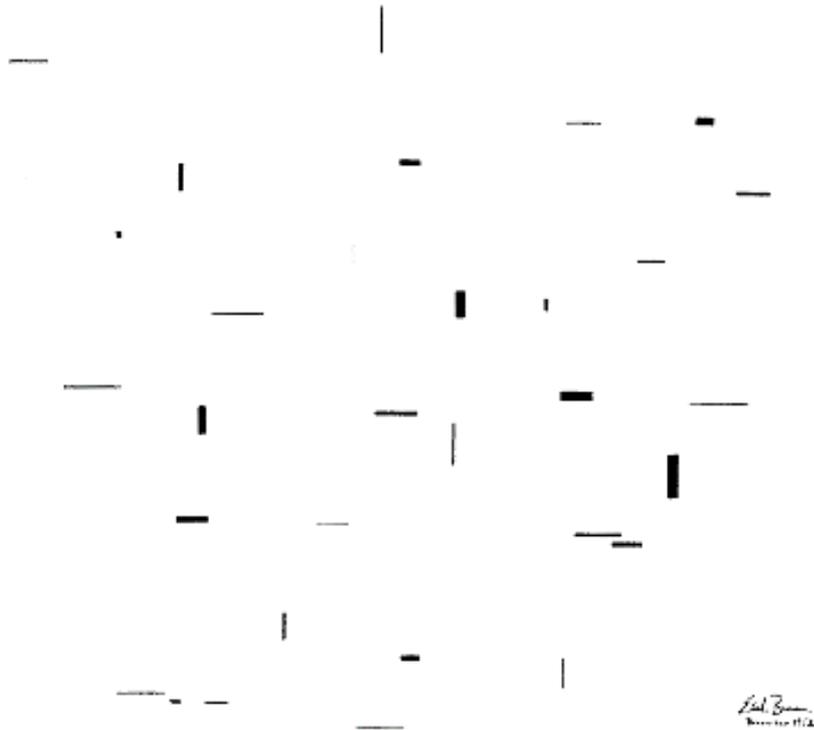


Figura 9: Earle Brown - *December 1952*
 (Fonte: PEREIRA, 2005, p.102)

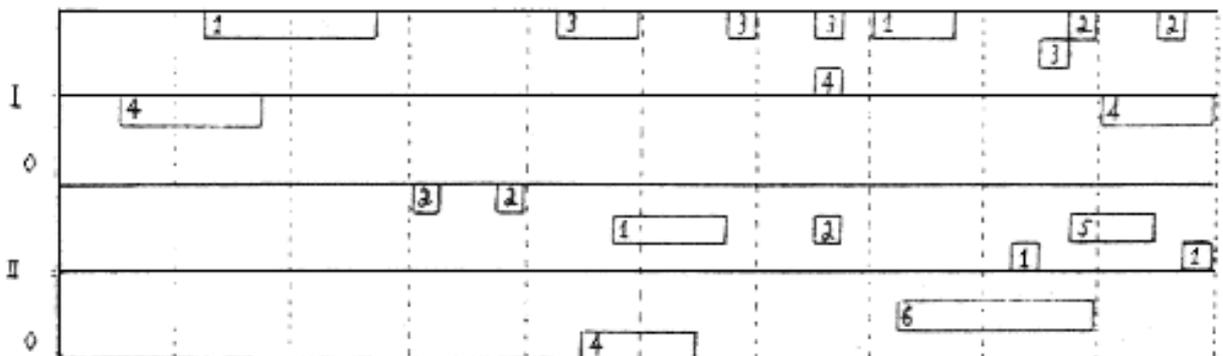


Figura 10: Morton Feldman - *Projection 3 (início) - 1951*.
 (Fonte: PEREIRA, 2005, p.112)

KONTAKTE Aufführungspartitur Seite 1 / performance score page 1

The image displays a handwritten musical score for 'Kontakte' by Karlheinz Stockhausen, divided into four sections: IA, IB, IC, and ID. Each section is marked with a box containing its label and a duration in inches. Section IA starts with a dynamic of *mf* and a time signature of $\frac{1}{2}$, followed by a dynamic change to *f* at 10.4 inches. Section IB is titled 'In allen Verschiedenes' and 'I / II / III / IV', featuring dense, scribbled notation with dynamics *f* and *mf*, and durations of 5.4, 2.2, and 5.5 inches. Section IC is titled 'Alternierend' and 'I ↔ III', with dynamics *mf* and *f*, and durations of 3.8, 5.7, and 7.1 inches. Section ID is titled 'In allen das Gleiche' and 'I / II / III / IV', with dynamics *f* and *mf*, and durations of 4.7, 5.8, and 4.7 inches. The score includes various notations such as dots, lines, and scribbles, along with dynamic markings and time signatures.

Figura 11: Karlheinz Stockhausen – *Kontakte* (1958-1960).
 (Fonte: www.zakros.com/mica/soundart/f02/stockhausen.html)

Conforme Bosseur (2005), as primeiras “partituras gráficas” aparecem nos EUA, no início dos anos 1950, com John Cage e outros compositores. Essas partituras respondem aos princípios da “indeterminação”, na qual a música deve acontecer sem que haja uma intenção precisa do compositor, sem que este domine o resultado final da peça. A notação, portanto, não se fecha na realização de um objeto (musical); ela é como que um estímulo para a criação.

A respeito desse tipo de escrita, afirma Bosseur (2005) que ela é uma espécie de indicação de um caminho para o intérprete, deixando a ele as tomadas de decisão sobre a obra, tornando-se co-partícipe da sua criação. Nesses casos, a notação é como um ponto de partida que aciona ações e reações sonoras, cujas conseqüências não necessariamente são previstas pelo compositor. Nas palavras do compositor Cage

“A interpretação de uma partitura indeterminada no plano da sua execução é necessariamente única. Ela não pode ser repetida. Assim que ela for executada uma segunda vez, o resultado é diferente. Através de uma execução tal, nada é portanto acabado, pois ela não pode ser apreendida em quanto objeto no tempo. Uma gravação de tal obra não tem valor mais que de um cartão postal...” (Cage apud Bosseur, 1992, p.70).

Afirma Bosseur (2005, p.121) que alguns encontram dificuldade em compreender tal maneira de compor “...onde o conceito de *obra musical* se apaga deixando emergir aquele de *processo*⁸¹” e consideram como uma espécie de “demissão” do compositor. Ao invés disso, o autor propõe que tais alternativas de composição sejam avaliadas como maneiras de alargar as potencialidades de uma obra.

Além disso, destaca o autor que esse tipo de notação é bastante “pedagógica” (apesar de não ser esse seu intuito), pois exige uma postura diferente por parte do intérprete. Este deve aprender a ouvir mais, aguçar sua intuição criativa, para a tomada de decisões que em muitos casos deve ser imediata. Para ele, tais tentativas objetivam “acentuar a vigilância dos músicos em relação àquilo que produzem, incitá-los a fazerem escolhas mais do que deixá-los se abandonar a qualquer espontaneidade ilusória” (Bosseur, 2005, p.122). Tudo isso tem um forte caráter de aprendizado, aspecto que deveria ser valorizado nessas tendências em lugar de criticá-las como modismos passageiros.

⁸¹ Grifos nossos.

Outro fator decisivo nas poéticas do século XX, em todas as artes, foi o desenvolvimento sem precedentes da tecnologia e as possibilidades dali surgidas. Além das melhorias técnicas e da criação de novos instrumentos, a tecnologia incrementou a discussão sobre a notação musical. A experiência com a música eletrônica, por exemplo, teve grande peso na idéia de visualizar o fenômeno sonoro, de representá-lo graficamente. Por outro lado, o aspecto que se destaca na questão da tecnologia é o advento da gravação. Com ela, toda a questão da notação se transformou, a ponto de algumas tendências dispensarem o registro escrito.

A gravação permite a perfeita execução daquilo que o compositor imaginou, realizando-se aqui o ideal de *Werktreue* elevado à perfeição, mas sem o intermédio de um intérprete. Para Fubini

“(...) em nossos dias, a música eletrônica pode, ao menos teoricamente, fazer entrar em crise o conceito propriamente dito de interpretação musical. (...) A fita registrada então não é uma interpretação da partitura, mas é obra em si, do mesmo modo que o quadro ou a estátua são obras de carne e osso tal e como se oferecem a quem dela desfrute ” (Fubini, 1994, p.114,115).

Embora se refira à música eletrônica, este comentário do autor pode estender-se a outras práticas que também se baseiam no registro gravado como única versão da obra, dispensando uma interpretação por um intermediário. Tal é o caso da música concreta, eletroacústica, entre outras. Além da gravação ser a única versão, ela também evidencia a fragilidade da idéia de sobrevivência no tempo. Sobre esse aspecto, e tratando especificamente da música eletrônica de Stockhausen, destaca Adorno (1988) que ela não é escrita no sentido tradicional, mas ‘realizada’ no seu próprio material e suscetível a desaparecer. Para o autor, essa é uma concepção de arte enfática, mas ao mesmo tempo, pronta a se perder (Adorno, 1988, p.202).



Figura 12: K. Stockhausen (década de 1950)
(Fonte: www.zakros.com/mica/soundart/f02/stockhausen.html)



Figura 13: Estúdio da Rádio de Colônia (década de 1950)
(Fonte: Idem)

Por outro lado, houve um movimento conhecido como *Live Electronic Music*, iniciado nos anos 60 nos EUA, que associou a estas gravações o aspecto performático, sendo as manipulações eletrônicas feitas ao vivo; ou utilizando fontes instrumentais em direto (Bosseur, 1990, p.125), por exemplo. Com isso, buscavam fugir ao fascínio da tecnologia, atenuando o aspecto frio de uma execução feita apenas por uma aparelhagem - o “aspecto enlatado da música gravada” como diz Bosseur (1990, p.125)

- através da presença física de ‘intérpretes’. Para Iazzetta (1993) “...o desconforto causado pelos concertos de eletroacústica forçou [os compositores] a repensar a criação de suas obras não só como estrutura sonora, mas espetáculo completo, com recursos cênicos e visuais também” (Idem, p.233).

Estas peças – chamadas também de “música mista” - tem parte feita em sintetizadores, ou mais atualmente, em computadores. Nestes casos, uma ‘transcrição gráfica’ se torna importante e mesmo indispensável, pois agrupam instrumentistas e efeitos eletrônicos ao vivo ou pré-gravados. Na peça *Kontakte* de Stockhausen, por exemplo, “...o pianista e o percussionista que reagem a sons eletrônicos são guiados por uma partitura que lhes sugere graficamente, de modo esquemático, o que se passa na fita magnética” (Bosseur, 2005)⁸².

Assim, o recurso de registrar as obras através da sua gravação contribuiu muito para com as novas práticas musicais, servindo a diversos fins: desde assegurar a perfeita realização da obra (também desejada no século XIX), eliminando possíveis desentendimentos do intérprete com a partitura, quanto a fins puramente estéticos, configurando uma nova tendência. Isto é, a gravação como recurso estético, onde a obra é produzida e veiculada por meios próprios dispensando inclusive os intérpretes.

Com isso, retomamos em certa medida a discussão anterior, da mudança de relações entre compositor-intérprete-ouvinte, notadamente nas tendências que não possuem partitura. Com relação a essa ausência de partitura, Fubini (1994) afirma que

“Tal ausência gera relações entre compositor, intérprete e público totalmente diferentes de aquelas que estamos habituados a constatar no âmbito da música ocidental mais recente. Os dois ou três últimos séculos da história da música, e em particular a música romântica, nos acostumaram ao conceito de ‘concerto’ como evento principalmente estético, ao qual se assiste com certa passividade – no sentido de que se

⁸² Trecho dessa grafia encontra-se na página 102.

recebe a música – e a que, mesmo quando na sala de concertos se encontrem muitos indivíduos, a reação musical se conceba como um feito estritamente individual’ (Fubini, 1994, p.107).

O autor enfatiza que na música de vanguarda a questão da fidelidade interpretativa não possui significado algum, justificando que a música é “criada ou recriada no ato mesmo da sua execução e é o próprio público (...) o que participa da criação musical” (Fubini, 1994, p.108). Enfatiza ainda, que essa ausência de partitura relaciona-se com uma concepção de música mais próxima do ritual que do espetáculo ou concerto, implicando numa participação da coletividade. De fato, este tipo de concepção encontra-se na já citada 4’33’’ de John Cage, e em outros exemplos, como no caso da peça “Composição 1960, n.02” de La Monte Young, cuja descrição (ou ‘partitura’) é o texto abaixo:

“Composição 1960, n.02” - La Monte Young

Faça uma fogueira em frente ao público. Preferencialmente, usar madeira em lugar de outros combustíveis necessários para dar início ao fogo ou para controlar a fumaça. O fogo pode ser de qualquer tamanho, mas não deve ser do tipo que é associado a outro objeto, tal como uma vela ou um cigarro. As luzes devem ser apagadas.

Depois que o fogo esteja queimando, o(s) fazedor(es) [do fogo] deve(m) sentar e observá-lo pelo tempo de duração da composição; no entanto, ele (eles) não deve(m) sentar entre o fogo e o público de forma a que seus membros sejam capazes de ver e apreciar o fogo. A composição pode ser de qualquer duração.

Num evento em que a performance seja gravada, o microfone deve ser trazido próximo ao fogo⁸³.

Vemos novamente uma modificação de padrões quanto às execuções tradicionais do que se entendia como obra musical, e conceitos relevantes a ela atrelados (como interpretação, fidelidade à partitura, entre outros). Com isso, ressaltamos a necessidade de se repensar o conceito de obra, no sentido de incluir as práticas da atualidade desde uma nova perspectiva.

⁸³ Cf. Young, 2004, p.70.

3.3. O uso do conceito de obra musical

Ao longo do século XX, o conceito de obra musical tem sido usado fora do seu contexto original (aquele discutido no capítulo 2), o que suscitou a discussão de uma possível inadequação. Tal inadequação do conceito algumas práticas musicais desse século é desenvolvida por Goehr (1992a). A autora aponta “confusões e usos indevidos do conceito” de obra musical, ressaltando que hoje enquadraremos qualquer forma de produção musical em termos de obra, mesmo que seus compositores nem compactuem com isso. Como frisa a autora

“O conceito de obra musical encontrou sua função regulativa dentro de uma cristalização específica de idéias sobre a natureza, objetivo e relação entre compositores, partituras e performances. Essa cristalização moldou e continua a moldar uma interpretação padrão ou institucionalizada do conceito de obra musical e da prática que ele regula. Continua também a motivar nossa classificação de exemplos de obras musicais” (Goehr, 1992a, p.253).

Ainda que o conceito de obra tenha surgido como “resultado de uma específica e complicada confluência de condições estéticas, sociais e históricas” (Idem, p.245), Goehr aponta fatores para que o emprego desse conceito tenha se estendido de forma tão penetrante em diferentes contextos e em práticas musicais das mais diversas.

Um primeiro motivo segundo a autora, é o status proporcionado pelo próprio termo. A associação de uma música ao conceito “obra musical”, traz à mesma a conotação de ser um produto de alto valor artístico. Assim, classificar uma música como ‘obra’ no sentido da estética romântica é uma forma de avalizar as composições, que passam a almejar esse status. Nas palavras da autora

“Desde 1800, não apenas têm as mais diversas artes ‘aspirado a condição da música’, mas diversos tipos de música têm aspirado à condição de obra musical” (Ib., p.253)

Para a autora isso se deve, entre outros, ao fato de a estética romântica fazer uma distinção entre a música civilizada ou não. O concerto no século XIX foi adquirindo um crescente respeito e foi considerado como um “evento musical civilizado” (Goehr, 1992a, p.237), quanto mais de acordo com essa estética, mais civilizada a obra passa a ser. Esse tipo de julgamento é um tanto perigoso, uma vez que define rótulos e parâmetros de avaliação musical.

Também a distinção entre artista e artesão, desenvolvida no século XIX tem bastante peso nesse sentido: o artista é o criador de algo único, à diferença de outras épocas, onde a arte era associada a um ofício e a produção de objetos funcionais. Estes, entre outros aspectos dessa estética, levam o compositor a um elevado grau de destaque, passando a ser admirado como uma figura de talento, de sensibilidade criativa, com um dom especial, etc, o que lhe confere um status socialmente conveniente.

A busca por esse status justifica-se também por uma questão financeira: o status de ‘obra’ agrega valor à composição e, por conseguinte, ao compositor. Goehr é categórica ao referir-se a essa adequação a uma estética dominante: “É difícil ignorar completamente o julgamento dos outros” (Goehr, 1992a, p.250).

Ainda segundo Goehr, outro fator para utilizar-se erroneamente o conceito de obra musical é a questão da familiaridade com esse conceito. Segundo a autora, isso é “...muito mais inevitável dadas nossas limitações conceituais ou culturais” (Idem, p.252). O desconhecimento ou mesmo a ausência de um termo mais adequado⁸⁴, faz com que nos utilizemos desse mesmo conceito para diversos tipos de música. Ao emitir um julgamento, torna-se mais fácil empregar conceitos familiares. No caso, o conceito de obra musical é de uso corriqueiro, embora a maioria desconheça todos os seus desdobramentos e implicações históricas. Aparentemente este é um conceito

⁸⁴ Vide Tagg (2000) que trata da necessidade de novos termos para a música popular, por exemplo.

familiar, mas seu uso pode ser contraditório, como nos exemplos citados ao longo deste capítulo.

Vários são os fenômenos que expressam a desconfiança para com a categoria de obra, porém Dahlhaus (1987) destaca como um dos mais notáveis a idéia de *work in progress*. Nesse conceito, o caminho é mais importante que o resultado, aspecto também destacado por Fubini (1994), que afirma ser a música da atualidade mais um processo que um produto acabado.

Além disso, outro tópico bastante discutido por Dahlhaus (1992, 1991, 1990, 1987) é o critério de sobrevivência das obras. Segundo ele

“A idéia de obra musical estava (...) estreitamente ligada à visão segundo a qual a obra deveria poder continuar a viver depois da morte do seu criador. O julgamento estético, a decisão se um produto musical deve ser considerado como obra de arte ou não, implica sempre de forma direta ou indireta uma precisão sobre seu papel no porvir” (Dahlhaus, 1992, p.89).

Para a estética romântica esse critério era garantia de qualidade na obra, porém os compositores das últimas décadas do século XX, nutrem uma desconfiança para com esse critério. Essa desconfiança se deve ao fato de que esses compositores não se sentem parte de nenhuma tradição, rejeitando inclusive a idéia deles mesmos formarem uma tradição. Conforme Dahlhaus (1987), o critério de sobrevivência não serve para esses compositores, pois eles buscam escrever música para seu próprio tempo, sem pretender deixá-la para o futuro, que deverá ter sua própria nova música. O autor frisa ainda que a desagregação do conceito de obra está ligada à valorização do que é atual. Para a música de hoje - continua o autor - o valor reside no

“... momento musical como expressão de um instante único. A música de valor não é outra coisa senão a comunicação no instante sobre o instante. No momento que ela cumpre esta função ela pode e deve mesmo ser esquecida, a fim de não ser transmitida a título de fóssil” (Dahlhaus, 1992, p.89).

É interessante ressaltar um descompasso ao avaliar a música contemporânea questionando justamente a sua capacidade de durar, de permanecer. Não raro se pergunta se tal ou qual peça ou tendência vai se ouvir no futuro, entre outras questões que se mostram equivocadas para com os conceitos que fundamentam as novas estéticas. Pretender que essas estéticas permaneçam para o futuro na qualidade de obras primas deixaria as mesmas com o aspecto de “fóssil” a que se referiu o autor⁸⁵.

Dahlhaus defende também a idéia de que a erosão do conceito de obra é fruto de uma ênfase no fazer musical, na atividade e não no objeto resultante. Ele aponta que a importância é atribuída ao ato de fazer música e não a uma obra repetível, que deva ser adequadamente notada. Essa mesma idéia é compartilhada por Fubini (1994), que atesta uma valorização da atividade musical enquanto processo e não produto.

De modo análogo, Dahlhaus afirma que o conceito de obra é uma categoria relativamente recente e precária, já que “...a música, pelo menos no seu sentido original, é menos um objeto (...) que um processo no qual o ouvinte é mergulhado (1987, p.212). Em outras palavras, a música, ontologicamente falando, é mais processo que objeto, aspecto assaz explorado em outras culturas ou mesmo em outros períodos da música ocidental.

Nesse sentido, por exemplo, cabe citar o trabalho de Lia Tomás (2002), que faz um resgate do significado do termo *mousiké* para os gregos antigos, à luz de práticas contemporâneas. A autora pontua que alguns compositores como Cage e Scriabin por exemplo, retomam uma concepção musical que se aproxima dessa idéia de *mousiké*, um termo para designar música numa acepção muito mais ampla do que conhecemos, e obviamente do que obra musical. De fato, alguns compositores atuais agregam a música

⁸⁵ Assemelha-se a essa discussão a resposta dada por Stravinsky na conhecida entrevista a Robert Craft, quando este lhe questiona se achava “... provável que a obra prima da próxima década seja composta em técnica serial? [Stravinsky] Nada é impossível no que diz respeito a obras primas, muito menos se vai haver alguma” (Stravinsky & Craft, 1984, p.109).

um significado mais abrangente, que envolve um processo de cunho espiritual inclusive, numa relação que permeia e fundamenta outros aspectos da vida, não se restringindo a uma situação concreta e fechada no tempo e espaço de um concerto. Ao contrário, assim como a *mousiké* incluía aspectos da dança e poesia, relacionando-se também com os conceitos de harmonia, cosmos e lógos da época, também para alguns músicos do século XX a música é compreendida em toda essa dimensão. Trata-se de uma concepção de música como um fenômeno mais amplo, que perpassa outras instâncias da vida (de cunho ritual, místico, entre outros), e se bem essa idéia não é nova, tendo já existido na época Pitagórica, sem dúvida, seu uso na contemporaneidade é um fator a ser ressaltado⁸⁶.

Retomando o que foi exposto, podemos dizer que as inovações musicais do século XX traduzem novas necessidades estéticas: ao incluir outros sons e ruídos no amplo espectro da música, novas formas de se relacionar com essa música se fizeram manifestas; ao criar novos sons e novas idéias a partir da tecnologia e outros recursos, novos parâmetros de avaliação, notação e apreciação foram necessários. Certas tendências musicais lançaram mão de novos recursos e conceitos, focalizando mais o processo do fazer musical do que a composição pronta e determinada, segundo a vontade de um compositor. As experiências no sentido de encontrar maior espontaneidade sonora (a música aleatória, indeterminada, happenings, etc), por assim dizer, também contrastam com outras experiências de maior rigidez (a música serial e eletrônica, por exemplo). Por mais inovadora que seja a música da atualidade, o conceito de obra musical ainda é utilizado, conforme Goehr (1992a), por motivos de familiaridade, status e uma espécie de prestígio que tal conceito acarreta.

⁸⁶ É interessante frisar que embora algumas concepções contemporâneas se baseiem em conceitos e práticas antigas, não se trata de uma retomada 'literal' do termo *mousiké*.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conhecida e romântica frase de Heine - “a música começa onde terminam as palavras” - poderia aqui ser entendida em seu sentido oposto, frisando que é preciso conhecer exatamente o significado das palavras, para se compreender a música. Daí que nos propusemos a investigar o significado de um conceito específico, o de obra musical. Ressaltamos que a importância de conhecer as palavras e os conceitos reside em que o seu entendimento (ou a consciência do que eles implicam) nos ajuda alcançar um melhor conhecimento musical e uma melhor apreciação das práticas musicais. Estudar um conceito que vem intrinsecamente ligado à história da tradição musical do Ocidente e que se encontra desafiado na atualidade, é uma forma de aprofundar nossa compreensão e nossa formação musical.

Nesse sentido, cabe aqui uma alusão às três abordagens propostas por Nietzsche (1976), quanto à maneira de dirigir-se ao passado. Para o autor, podemos adotar uma postura de reverência e culto do passado (abordagem monumental); ou de reconhecimento das origens e da necessidade de perpetuação e continuidade (abordagem tradicionalista); ou ainda, reconhecer-se como fruto desse passado sendo capaz de olhá-lo com objetividade (abordagem crítica). Todas elas têm aspectos positivos e negativos, e seus extremos podem levar a posicionamentos problemáticos: um certo fanatismo (monumental) ou preciosismo para com o passado (tradicionalista), ou uma tendência a romper, destruir ou desvalorizar aquilo que é antigo (crítica). No caso da obra musical, cabe aqui observar que estudar tal conceito implica em dirigir-se ao passado e ao presente, sem posicionar-se de forma preconceituosa. Daí que

procuramos abarcar a questão do ponto de vista teórico e histórico, sem incorrer em julgamentos de valor, apenas destacando a necessidade do conhecimento objetivo das implicações de tal conceito.

Alertando para a importância da definição do conceito de obra musical, Fubini questiona se é possível ouvir e ensinar a ouvir música contemporânea “partindo dos mesmos princípios conforme os quais se escuta a música tradicional”. O autor adverte que se devem buscar novas técnicas pedagógicas, já que o conceito de música se modificou “radicalmente”, e que muitas obras de hoje não são compatíveis com as obras tradicionais (1994, p.150).

De fato, o conceito de obra musical tradicional configura a música enquanto “produto”: um objeto autônomo, inteiramente acabado, cuja forma definitiva e fechada é dada por uma partitura à qual se deve total fidelidade, para que a sua execução esteja de acordo com a intenção do compositor. O objeto resultante, a obra musical, deve ser apresentada em local propício para a sua contemplação (e perpetuação) – as salas de concerto – cujo ambiente deve suscitar um comportamento específico dos ouvintes (apreciação silenciosa para captar a ‘essência’ da obra apresentada, para compreender a ‘mensagem’ ou comunicação através dela, entre outros).

Essa noção da obra musical atravessa o romântico século XIX, solidificando a crença de que ela porta uma mensagem universal e transcendental, chegando ao século XX praticamente intacta. Na grande profusão de tendências musicais desse século, pode-se constatar que muitas não se identificam com o conceito de obra musical descrito acima. Contudo, ouvintes e mesmo músicos continuam considerando o conceito de obra musical tal qual entendido no século XIX, perpetuado pelo repertório do período (e também do século XVIII) que prevalece ainda hoje. O predomínio desse repertório dos séculos XVIII e XIX (e antigo de maneira geral) por si só não seria tão

problemático quanto o fato de predominar também uma atitude para com a música, que é característica de outra época. Como afirma Taruskin

“A presença de um elemento de culto ou ritual na nossa atitude para com a arte ainda hoje não pode ser negada. Isso pode ser visto facilmente, com respeito à música, no prazer que continuamos a ter em ouvir obras familiares, algo que apoiado pela ‘apreciação musical’, ‘Grandes Performances’, e assim por diante (...) tem contribuído para a universalmente lamentada crise do repertório na nossa instituição de ‘música clássica’” (Taruskin, 1995, p.205).

Há uma atitude de reverência para com a música que não condiz necessariamente com alguns exemplos de composições contemporâneas. Diversas práticas atuais atestam que o conceito de obra musical não deve ser entendido por um viés clássico-romântico, alcançando outra dimensão.

Como foi mostrado no capítulo 3, encontramos na música do século XX diversas tendências e direcionamentos, que incluem tanto manifestações de ruptura (música expressionista, atonal, dodecafônica, serial, etc), de experimentação (música concreta, eletrônica, eletroacústica, aleatória, etc), quanto de retorno (neoclassicismo, trilhas sonoras, etc), entre outras. De maneira geral, podemos dizer que parte do repertório do século XX, embora muito diverso entre si, possui a característica comum de valorizar o processo em lugar do produto musical. Ou seja, valoriza o fazer musical num determinado instante, no qual se estabelecem outro tipo de relações, e a criação configura-se mais como um processo do que como um objeto fechado. Referindo-se a obra musical numa perspectiva mais ampla, Ingarden (1989) destaca que

“A identidade da obra não é mais a identidade de um objeto mas aquela de um devir. (...) Enquanto consideramos a obra musical como um objeto, o problema continua insolúvel. Quando a concebemos como um devir, a atualização das possibilidades, das forças que ela leva com ela, cada interpretação, cada audição se torna autêntica em relação ao presente.” (Ingarden, 1989, p.30).

Embora o autor assuma não tratar sobre música moderna, suas idéias podem em parte ser aplicadas e transpostas ao contexto da música do século XX, no qual diversos autores destacam justamente essa capacidade de transformação, de atualização e até adaptação da música a cada momento. Em muitas tendências, atenta-se para fenômenos sonoros inusitados, valorizam-se os ruídos e os sons cotidianos (inclusive o silêncio, como vimos), fugindo a toda vocação transcendental, bem como a toda pretensão de universalidade ou mesmo de perpetuação da música ou do compositor.

Como frisa Dahlhaus (1987), para a vanguarda musical o termo ‘obra de arte’ é “oco e antigo”, e enfatiza ainda que os compositores “(...) mal podem suportar ter as formas que eles produzem chamadas de obras de arte” (p.211). Para o autor, esse rechaço do termo indica uma situação maior na qual a música, principalmente a pós-serial, se recusa a aceitar categorias estéticas do século XIX (ou dos séculos anteriores), cujos conceitos de arte e obra de arte são centrais. Isso vem ao encontro das explanações de Lydia Goehr (1992a) sobre o desenvolvimento do conceito de obra musical e sua existência na contemporaneidade. A autora defende que tal conceito prevalece atualmente devido a alguns fatores como a familiaridade e o status que confere à música, associando-a a um objeto de alto prestígio, e de grande peculiaridade (que inclui aspectos como o gênio da composição, a inspiração, a mensagem a ser comunicada, etc). A sua justificativa a respeito do uso atual desse conceito é bastante pertinente, e inclui uma questão importante que é a dos julgamentos de valor. A música que possui a conotação de obra tal como entendida no século dezenove é valorizada sob uma perspectiva diferente daquela música da contemporaneidade.

Conforme Dahlhaus “... na vida cotidiana, as decisões acerca dos valores são permanentemente retificadas pelos fatos aos quais se tem acesso” (2003, p.113). Nesse aspecto, cabe frisar que os valores do Romantismo continuam sendo retificados através

de inúmeras instâncias: concertos, currículos escolares, programas de rádio e TV, entre outros. Esses são os “fatos aos quais se tem acesso”, que irão determinar as decisões cotidianas de valor. Por isso, podemos dizer de modo sucinto que a música menos veiculada (a contemporânea) é a menos valorizada; a música a qual se tem menos acesso, aquela que não nos é familiar, se torna a mais difícil de julgar.

Cabe lembrar que não só o acesso à música contemporânea é restrito, como o acesso ao próprio conhecimento musical (formal) é também bastante limitado. Isso proporciona um grande contingente de indivíduos à margem das discussões musicais, do entendimento mínimo de elementos de música e menos ainda de estética musical. Esse contexto é propício para a difusão errônea de valores, tanto do conceito de música quanto obviamente do conceito de obra musical, que se vê com isso muito prejudicado.

Pesquisas como a presente, ao procurar elucidar um conceito específico, buscam um melhor conhecimento de termos com os quais lidamos quase que inconscientemente. Procurar compreendê-los e dar-lhes a sua justa dimensão, é opor-se à aceitação de normas estéticas *a priori*, que dificultam a justa apreciação tanto daquilo que é diferente ou inesperado, quanto do já conhecido, porém muitas vezes inquestionado.

Dahlhaus afirma que “um historiador que medite acerca dos juízos de valor, em lugar de admiti-los ou aceitá-los, (...) enfrentará o problema [de pesquisa] com meios científicos” (Dahlhaus, 2003, p.127). Poderíamos transpor essa afirmação para o ouvinte comum, no sentido de que repensar (e não simplesmente aceitar) os juízos de valor, ajuda a enfrentar com mais critério as questões suscitadas pela música não convencional (no caso, a música moderna e/ou contemporânea aqui mencionada). Para o historiador, isso significa realizar sua investigação de maneira mais adequada. Para o ouvinte, significa apreciar a música de forma mais consciente, ou possuir maior embasamento

para se relacionar com ela. Em ambos casos, a falta de consciência sobre as pressuposições de valor impede a ação correta.

Disto, procuramos esclarecer a existência de um problema: a possível inadequação do uso do conceito de obra musical em parte da produção do século XX. Depois de discutir o conceito de obra musical em seu aspecto teórico e histórico, a guisa de conclusão, apontamos algumas de questões que essa discussão sugere.

Num primeiro momento, a constatação da existência de uma discrepância no conceito de obra musical na atualidade nos leva a indagar quão profundo é esse problema, ou qual é o seu alcance. A inadequação desse conceito alastrou-se de maneira generalizada, ou deu-se unicamente em algumas vanguardas e experimentalismos? Foi o questionamento do conceito de obra musical um fenômeno hegemônico no século XX? Que tipo de desdobramentos implicou ou poderia implicar? E não por último: é o problema do conceito de obra musical, de fato, um ‘problema’?

Aparentemente, poderia se pensar que é uma questão de nomenclatura, sendo preciso nesse caso, encontrar outra maneira de denominar certas ‘obras’ da atualidade. De fato, como já mencionamos, alguns compositores preferem chamar suas peças de “atividades”, em lugar de composições ou obras, enfatizando a diferença conceitual. Ou então poderíamos simplesmente especificar “obras musicais contemporâneas”, para evitar toda conotação anterior.

Entretanto, essa problemática da conceituação vem atrelada à discussão do que seja música propriamente. As tendências musicais do século XX, ao propor inovações no conceito de obra musical, propõem justamente uma inovação no que se entende por música, colocando a discussão num panorama muito mais amplo. De fato, como mostrado neste trabalho (e muito propagado pela literatura atual), toda esta temática indica uma crise na noção tradicional de música, que estende seus limites e inclusive

tende a eliminar as fronteiras entre artes⁸⁷. Daí que a nossa constatação da inadequação do conceito de obra musical liga-se a um problema mais profundo, cuja solução não parece ser meramente uma nova nomenclatura. Inclusive, questionamos se de fato existe, ou se é necessária, uma ‘solução’.

O questionamento da ‘obra musical’ mostra-se como um fenômeno comum em diversas tendências, ainda que em muitas outras se continue lidando com a obra no sentido tradicional, como já foi citado⁸⁸. Ao indicar uma situação mais ampla - ponta de um ‘iceberg’ na base do qual está o conceito de música – acreditamos que não importa se esse questionamento foi generalizado ou não, se convivem no século XX tendências que rompem radicalmente com esse conceito e outras que não encontram discordância nenhuma com ele. O interessante é notar que não poucas tendências chamaram a atenção para uma nova maneira de se entender e de se fazer música, gerando, no mínimo, um debate saudável. Desse debate deriva a reflexão sobre a necessidade desse conceito ser realmente ‘descartado’, ou ainda, se o fato de o conceito de obra musical ser desafiado no século XX indica uma tomada de posição contrária a toda à tradição, uma posição de ruptura, uma posição que descarte com o passado e seus respectivos conceitos, necessariamente. É mais plausível crer que coexistam tantas tendências quanto subjetividades individuais, tanto de ruptura quanto de restauração ou continuação.

A pluralidade e o estilhaçamento de tendências artísticas configurou o século XX como multifacetado, abrigando vertentes de todo tipo, inclusive contrárias - como já discutido ao longo deste trabalho - e tal situação encontra justificativa no próprio caráter

⁸⁷ Diversos e cada vez mais numerosos são os exemplos de interação e fusão entre as linguagens artísticas no século XX, tais como: happenings, instalações, performances, inclusão de elementos de mídia, etc (Caznók, 2004; Tomás, 1998; Iazzetta, 1993; Lopes, 1990).

⁸⁸ Cf. Capítulo 3, p.81.

múltiplo e fragmentário desse século⁸⁹. Dado esse contexto, tendemos a crer que a apontada crise no conceito de obra musical tradicional não seja um fenômeno necessariamente hegemônico. Indagamos se há realmente necessidade de se descartar ou substituir esse conceito, haja vista que - paralelo ao seu questionamento - convivem tendências e possibilidades musicais que o aceitam sem restrições.

Ainda derivado desse debate, poderíamos sugerir uma reflexão sobre o papel e função da música na cultura do século XX (e XXI). Os questionamentos provocados pelas vanguardas e neo-vanguardas musicais (e artísticas) suscitam uma revisão de valores quanto à presença da música erudita na sociedade. Ao contrário de outros períodos, onde ela estava integrada de maneira natural à vida social, atualmente a música erudita parece bastante desconectada da realidade e distanciada dos indivíduos. Essa temática é discutida por alguns autores (Weber, 1995; Adorno 1988, 1986), e mereceria um maior desenvolvimento por parte de pesquisas dedicadas a aspectos da recepção musical.

Todas as questões levantadas a propósito do conceito de obra musical, indicam outra ainda mais profunda, que consiste em averiguar qual o 'ser' da música, efetivamente. Tal como descrito no primeiro capítulo, a discussão sobre obra musical mescla-se, em muitos autores, com a discussão ontológica da música, na busca da compreensão do fenômeno musical em seu cerne. Ou seja, a compreensão da natureza da música, por assim dizer. A divergência entre a visão da obra enquanto produto ou processo reflete também divergência da obra enquanto objeto concreto (partitura, ou som), ou abstrato (criação que independe de substrato material). Entretanto, para as dimensões deste trabalho, nos limitamos a apresentar estas questões, como forma de indicar uma discussão e possíveis desdobramentos para outras pesquisas.

⁸⁹ (cf. Hauser, 2003; Fubini, 2002; Griffiths, 1998; Grout & Palisca, 1997; Hobsbawm, 1995).

Retomando a discussão de acordo com nosso intuito inicial, acreditamos que o estudo de conceitos específicos, pela revisão de valores e difusão de novas idéias, pode indiretamente contribuir com a relação ouvinte-música. Em total acordo com Hauser, podemos afirmar que

“O caminho para uma apreciação autêntica da arte passa pela educação. (...) o treinamento da capacidade de julgamento estético é o meio pelo qual se pode impedir a constante monopolização da arte por uma pequena minoria” (Hauser, 2003, p.992).

A discussão estética está um tanto longe da realidade musical do ponto de vista do apreciador, principalmente pelo fato dos indivíduos terem pouco acesso à produção musical contemporânea (sendo a rádio a grande propagadora e formadora de opinião, gosto musical, e assim por diante), aliado a relativamente escassa literatura a respeito. Isso dificulta enormemente a compreensão musical, e conseqüentemente, uma discussão mais aprofundada sobre algum dos seus aspectos, como no caso, da música contemporânea. Nesse sentido, a revisão do conceito aqui proposto vem a calhar com a idéia de um maior embasamento dos julgamentos estéticos; como um meio de fornecer subsídios para alargar os critérios de avaliação e mesmo de fruição musical, para não incorrer em preconceitos. Como sugere Lopes (1990), é preciso modificar os parâmetros de avaliação musical, uma vez que

“(...) muitas das obras da chamada ‘música contemporânea’ de acordo com os critérios anteriores, ou com os critérios que ainda vigoram no ouvido do senso comum, não passariam muito simplesmente de má música, ou de não-música” (Lopes, 1990, p.5).

Com essa afirmação, o autor chama a atenção para a importância dessa problemática, que pode induzir a equívocos pela falta de consciência dos critérios utilizados. Novamente, ressaltamos a necessidade do conhecimento dos termos e

conceitos que são utilizados comumente, sem se atentar para seu significado exato. Nesse aspecto - voltando ao conceito de obra musical - nos valem das palavras de Goehr (1992a, p.243), que não procura ser conclusiva, mas deseja “...deixar os leitores com o sentimento específico que falar sobre música em termos de obra não é nem um óbvio nem um necessário modo de discurso”. Às suas palavras, acrescentamos que, nem por isso, esse conceito seja forçosamente descartável, como já foi dito.

Defendendo a reflexão acerca da música (tanto em seu aspecto de evento histórico quanto de objeto de percepção), Dahlhaus afirma que “o que se percebe da música depende, em parte, daquilo que lemos a seu respeito” (2004, p.10). Daí a importância de se escrever - por exemplo - a respeito da música do século XX enquanto objeto estético estranho às categorias tradicionais. Já em 1968, Juan Carlos Paz (1976) dizia que

“um tipo de música inédita faz-nos defrontar, pois, uma nova experiência, ante a qual reagimos de acordo com o impacto que nos produz, sem adjudicá-la a um mundo de relações e referências prefixadas ou pressupostas” (Paz, 1976, p.519).

E é nesse espírito que finalizamos esta pesquisa: no de rever a maneira com a qual nos defrontamos a uma nova experiência, no caso, uma nova música. Cabe frisar que as reflexões aqui apresentadas buscam suscitar uma desconfiança para com categorias consideradas por aceites, e (retomando Goehr) impedir que prevaleça um “imperialismo cultural” que nuble nossa consciência e abertura ao conhecimento musical. Ou seja, ao descrever e analisar o conceito de obra musical em seu enraizamento histórico e atual, procurou-se disponibilizar ferramentas para uma discussão mais aprofundada sobre essa temática. É possível que esse aprofundamento leve a adotar uma atitude mais flexível quanto ao inusitado, inesperado ou ao simplesmente diferente. Com isto, tendemos a crer que um ‘alargamento’ do conceito de

obra musical - que contemple as novas possibilidades criativas - seja viável e desejável. Esse alargamento poderia dar-lhe um sentido que seja a tal ponto inclusivo de novos entendimentos, que nos permita dizer - parafraseando Wagner - tratar-se do conceito de 'obra musical total'.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Moments Musicaux*. Trad. et commentaire Martin Kaltenecker. Genève: Edition Contrechamps, 2003.

_____. *Filosofia da Nova Música*. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão Coleção Arte & Comunicação São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. “Por que é difícil a nova música?” In: *Sociologia* - Gabriel Cohn (org) São Paulo: Ática, 1986. (pp.147- 161).

ALLEN, Warren Dwight. *Philosophies of Music History: A study of general histories of music (1600-1960)*. New York: Dover Publications, 1962.

ALPERSON, P. (ed) *What is music ? An introduction to the philosophy of music*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994.

ANDRADE, Mário de . *Introdução à Estética Musical* São Paulo: Hucitec, 1995.

ANTUNES, Jorge. *Notação na música contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.

BAYER, Raymond. *História da Estética*. trad. José Saramago, Lisboa: Estampa, 1995.

BASTOS, Fernando José de Menezes. *Panorama das idéias estéticas no Ocidente (de Platão a Kant)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BERNSTEIN, Leonard. *Concertos para Jovens*. Lisboa: publicações Europa-América, 1972.

BOSSEUR, Jean Yves & BOSSEUR, Dominique. *Revoluções Musicais: a música contemporânea depois de 1945*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

BOSSEUR, Jean Yves. *Du son au signe: Histoire de la notation musicale*. Paris: Editions Alternatives, 2005.

_____. *Vocabulaire de la Musique Contemporaine*. Paris: Minerve, 1992.

BOTSTEIN, Leon (ed.). “Rethinking the Twentieth Century” In: *The Musical Quarterly* - vol83 n.2 – Oxford: Oxford University Press, 1999a.

BOTSTEIN, Leon (ed.). "The Audience" In: *The Musical Quarterly* - vol.83 n.4 pp.479-486 - Oxford: Oxford University Press, 1999b.

BOULEZ, P. *Apontamentos de aprendiz*. Textos reunidos e apresentados por Paule Thévenin. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BOWMAN, Wayne D. *Philosophical Perspectives on Music*. New York, Oxford University Press, 1998.

BRINDLE, Reginald Smith. *The New Music – The avant-garde since 1945*. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. *O Livro de Ouro da História da Música - Da Idade Média ao século XX* 4 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

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

CAZNÓK, Yara. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: UNESP, 2004.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. Rio de Janeiro: Editora Artenova S.A., 1974.

DAHLHAUS, Carl. *Essais sur la Nouvelle Musique*. Trad. Hans Hildenbrand Genève: Edition Contrechamps, 2004.

_____ . *Fundamentos de la Historia de la Música*. Madrid: Gedisa, 2003.

_____ . *La idea de la música absoluta*. Trad. Ramón B. Benito Colección Idea Música - Barcelona: Gersa, 1999.

_____ . *Sur la deterioration du concept d'oeuvre musicale* in: *Revista Analyse Musicale* – 4^o trimestre, pp.84-89, 1992.

_____ . *Analyse et Jugement de Valeur*. in: *Analyse Musicale*, trad. P. Decroupet e M. Zimmermann, N^o 19, abril de 1990, p. 31-41 ; No. 20, junho de 1990, p. 70-80 ; No. 21, novembro de 1990, p. 114-125.

_____ . *Estética Musical*. Trad. A. Mourão. Lisboa: Edições 70, 1991.

_____ . *Schoenberg and the New Music*. translated by Derrick Puffett and Alfred Clayton - Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

DAVIES, Stephen. *Musical Meaning and Expression*. New York: Cornell University Press, 1994.

_____ . "The Evaluation of Music" In: ALPERSON, P. (ed) *What is music? An introduction to the philosophy of music*. pp.303 - 326 Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994.

DONOUGH, Martin. Music and History in: ALPERSON, P. (ed) *What is music ? An introduction to the philosophy of music.* pp.327 - 348 Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994.

ECO, Umberto. *A Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas.* Trad.Giovanni Cutolo 9 ed. Debates São Paulo: Perspectiva, 2005.

ECO, Umberto.” Poética da obra aberta” In: MORGAN, Robert P. (ed) *The Twentieth Century (from “Source Readings in Music History” – STRUNK, Oliver) -* New York: Norton & Co, 1998.

EINSTEIN, Alfred. *Music in the Romantic Era.* New York: W.W. Norton & Co., 1975.

FELDMAN, Morton. “Entre Catégories (1969)” In: *Écrits et Paroles.* pp.205-210. Paris: L’Harmattan, 1998.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.* Trad. C.G. Pérez de Aranda. Madrid: Alianza, 2002.

_____. *Musica y Language en la estética contemporánea.* Madrid: Alianza Editorial, 1994.

GASSET, J. Ortega. *A deshumanização da Arte.* 3ed São Paulo: Cortez, 2001.

GOEHR, Lydia. ‘On the problems of dating’ or ‘Looking backward and forward with Strohm’ In: TALBOT, Michael *The Musical Work: Reality or Invention ?* Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

_____. *The Quest for Voice: Music, Politics, and the Limits of Philosophy.* Clarendon Press Oxford, 1998.

_____. *The Imaginary Museum of Musical Works – An essay in the Philosophy of Music.* New York: Oxford University Press, 1992a.

_____. “Writing Music History” In: *History and Theory.* v.31, n.2 p.182-199, 1992b.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. *Modern Music and After.* Oxford: Oxford University Press, 1995.

GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental.* Lisboa: Gradiva, 1997.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical.* trad. Nicolino Simone Neto, Campinas: Ed. da Unicamp, 1989.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos sons – caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos. O breve século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOFFMANN, E.T.A. “Review of Beethoven’s Fifth Symphony” In: *Musical Writings: Kreisleriana - Tthe Poet and the Composer - Music Criticism*. David Charlton (ed) – translated by Martyn Clarke – Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

HURARD, Evelyne. “Aperçu sur le gout musical à Paris en 1913”. In: GUERRY-BRION, L (org). *L’année 1913: Les formes esthétiques de l’oeuvre d’art à la veille de la Première Guerre Mondiale*. Paris: Klincksieck, 1971.

IAZZETTA, Fernando. *Música: Processo e Dinâmica*. São Paulo: Annablume, 1993.

INGARDEN, Roman. *Qu’est-ce qu’une oeuvre musicale ?* Collection Musique/Passé/ Présent: Christian Bourgois Éditeur, 1989.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. 1ª ed. Brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LEVINSON, Jerrold. *The Pleasures of Aesthetics – Philosophical Essays* Ithaca, New York: Cornell University Press, 1996.

_____. *Truth in music*. Journal of Aesthetics and Art Criticism, 40, pp.131-144, 1981.

_____. *What a Musical Work is*. The Journal of Philosophy, Vol.77, no.1, pp. 05-28, 1980.

LIPPMANN, Edward A. *A Humanistic Philosophy of Music*. New York: New York University Press, 1977.

_____. *A History of Western Musical Aesthetics*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1994.

LOPES, Antônio. *Platonismo em musica: duas verdades*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2004.

LOPES, José Júlio. “As escritas da abertura na música contemporânea”. In: *Revista de Comunicação e Linguagens (O nome, o corpo, a escrita)* nº 10/11 Lisboa: CECL, Março 1990.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

MASSIN, Jean & MASSIN Brigitte. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

McCOLL, Sandra. *Music Criticism in Vienna 1896-1897 - Critically Moving Forms*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MERLY, Sílvio A. *A história da música é a história das obras musicais significativas*. in: *Cadernos de Colóquio – Centro de Letras e Artes da UniRio – Rio de Janeiro: UniRio, 1998*.

MENEZES, Flô. *Apoteose de Schoenberg – Tratado sobre as entidades harmonicas*. 2ed São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SCHAFFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada São Paulo: Unesp, 1991.

MUSSAT, Marie-Claire. *Trajectoires de la musique au XXe. Siécle*. Paris: Klincksieck, 1995.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Musical Discourse: Toward a semiology of music*. Trans. Carolyn Abbate – Princeton: Princeton University Press, 1990.

SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publishers Limited, 20 vol, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. “Da utilidade e desvantagem da história para a vida”. In: *Considerações Intempestivas*. Lisboa: Presença, 1976.

OLIVEIRA, Newton Ramos de; ZUIN, Antônio A. de Soares & PUCCI, Bruno (Orgs). *Teoria Crítica, Estética e Educação*. São Paulo: Editora Unimep, 2001.

OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte – uma introdução histórica*. Trad. Octavio Mendes Cajado São Paulo: Cultrix, 1970. (1ª. ed. 1968).

PALISCA, Claude V. “Reflections on Musical Scholarship in the 1960’s” In: HOLOMAN, Kern D. & PALISCA, Claude V. (ed). *Musicology in the 1980’s – Methods, Goals, Opportunities*. New York: Da Capo Press, 1982.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução a musica de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

RAYNOR, Henry. *História Social da Música – Da Idade Média à Beethoven*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.

PEREIRA, Aline Romeiro. *No limiar das artes: liberdade e controle no grafismo musical norte-americano e europeu de 1950 a 1970*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Unesp. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2005.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. Trad. Eduardo Seincman São Paulo: Edusp, 1995.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dicionário de Música*. 1767.
Disponível em: <<http://http://www.osk.3web.ne.jp/~nityshr/index.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2005.
- ROWELL, Lewis. *Thinking about music: an introduction to the philosophy of music*. Massachusetts: Univerity of Massachusetts Press, 1983.
- SALZMAN, Eric. *Introdução à música do século XX*. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos, da 1ª ed. de 1967. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.
- SAMSON, Jim (Ed). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SANTAELLA, Lúcia. *Estética – de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.
- SCHAFFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada São Paulo: Unesp, 1991.
- SPARSHOTT, Francis. “Aesthetic of music: limits and grounds”. In: ALPERSON, P. (ed) *What is music ? An introduction to the philosophy of music*. pp.33-100 Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Breaking through the routine of time*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 1990.
Disponível em: <http://www.stockhausen.org/breaking_the_routine.pdf>. Acesso em set.2005.
- STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert. *Conversas com Stravinsky*. Coleção Debates São Paulo: Perspectiva, 1984.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em Seis Lições*. Trad. Luiz Paulo Horta Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- _____. *Themes and Conclusions* Califórnia: University of Califórnia Press, 1972.
- STROHM, Reinhard. “Looking Back at Ourselves: The Problem with the Musical Work-Concept” In: TALBOT, Michael. *The Musical Work: Reality or Invention ?* Liverpool: Liverpool University Press, 2000.
- TALBOT, Michael. *The Musical Work: Reality or Invention ?* Liverpool: Liverpool University Press, 2000.
- TARUSKIN, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995.
- TOMÁS, Lia V. *Ouvir o Logos: música e filosofia*. São Paulo: Unesp, 2002.
- _____. (org). *De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade*. São Paulo: EDUC, 1998.

TREITLER, Leo. *Music and the Historical Imagination*. Harvard University Press, 1990.

WEBER, Max. *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. Tradução, introdução e notas por Leopoldo Waizbort - São Paulo: Edusp, 1995.

WEBERN, Anton. *O Caminho para a Nova Música*. Trad. Carlos Kater 2 ed. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WEITZ, Morris. *O Papel da Teoria na Estética*. Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/estetica.htm>> . Acesso em julho.2005.

WIORA, Walter. *The Four Ages of Music*. New York: Norton & Co, 1967.

WOLTERSTORFF, Nicholas. “The work of making a work of music” In: ALPERSON, P. *What is Music? An introduction to the philosophy of music*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994.

YOUNG, La Monte & ZAZEELA, Marian. *Selected Writings*. UbuClassics, 2004.