

Sir ROGER SCRUTON



MÚSICA
como
ARTE



DADOS DE ODINRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [eLivros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo.

Sobre nós:

O [eLivros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: [eLivros](#).

Como posso contribuir?

Você pode ajudar contribuindo de várias maneiras, enviando livros para gente postar [Envie um livro](#) ;)

Ou ainda podendo ajudar financeiramente a pagar custo de servidores e obras que compramos para postar, [faça uma doação aqui](#) :)

"Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e

***poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir
a um novo nível."***

eLivros.love

Converted by [convertEPub](#)

Sir ROGER SCRUTON

MÚSICA
como
ARTE

Traduzido por:
Bruno Gripp & Márcia Xavier Brito

São Paulo | 2021



SUMÁRIO

Glossário

Introdução

Parte I | INVESTIGAÇÕES FILOSÓFICAS

Capítulo 1 – Quando é Música

Capítulo 2 – Música e a Ciência Cognitiva

Capítulo 3 – Música e a Vida Moral

Capítulo 4 – Música e o Transcendente

Capítulo 5 – Tonalidade

Capítulo 6 – Idealismo Alemão e a Filosofia da Música

Parte II | INVESTIGAÇÕES CRÍTICAS

Capítulo 7 – Franz Schubert e o *Quartettsatz*

Capítulo 8 – Rameau, o Músico

Capítulo 9 – Canto Fúnebre de Britten

Capítulo 10 – David Matthews

Capítulo 11 – Reflexões sobre *Mortes em Veneza*

Capítulo 12 – Pierre Boulez

Capítulo 13 – Trilha Sonora

Capítulo 14 – Assalto à Ópera

Capítulo 15 – Nietzsche sobre Wagner

Capítulo 16 – A Música do Futuro

Capítulo 17 – A Cultura do *Pop*

Bibliografia

Referências



GLOSSÁRIO

Acorde – grupo de três ou mais notas tocadas simultaneamente.

Altura – frequência do som, pode ser aguda (as mais altas) e grave (as mais baixas), a depender do número de vibrações, ou seja, da onda sonora.

Andamento – velocidades das batidas. Podem ser: solene (*grave*), lento (*lento*), largo (*largo*), calmamente (*larghetto*), mais calmamente (*adagio*), moderadamente lento (*andante*), contido (*moderato*), leve (*allegretto*), rápido (*allegro*), vividamente (*vivace*), bastante rápido (*presto*), o mais rápido possível (*prestissimo*).

Atonal – música sem tonalidade preponderante ou independente, ou seja, que não faz parte de um campo harmônico determinado.

Batida – também conhecida como pulsação, tempo ao redor do qual o ritmo é contado.

Bemol – usado para baixar uma nota em um semitom.

Camadas – formadas por uma melodia principal, uma contraposição e uma de acompanhamento.

Cantochão – canto em uníssono e sem acompanhamento. Um exemplo conhecido é o canto gregoriano.

Chacona – típica dos séculos XVI e XVII, peça musical embasada num compasso ternário lento.

Coda – seção final de peça ou trecho musical que, apesar de seguir o tema, difere de todo o resto.

Compassos – forma de dividir os sons de uma composição musical, com base em batidas e pausas.

Cordas – instrumentos musicais dos quais fazem parte: violino, viola, cello, contrabaixo, harpa etc.

Cromatismo – progressão de notas por semitons.

Dinâmica – variação de altura e ritmo, ou seja, a força do som, a sua intensidade. Pode ser: *pianíssimo*, *piano*, *forte* e *fortíssimo*.

Dodecafonismo – eliminação de tonalidade ao dar o mesmo peso de importância a todos os graus da escala cromática. A música serial é composta desta maneira.

Escala – sequência de notas que vão de uma nota até a sua equivalente, uma oitava acima.

Escala Cromática – escala de 12 notas com semitons, mistura da escala de 7 notas acrescida dos 5 tons intermediários.

Fugas – estilo de composição contrapontista, polifônica e imitativa de um tema principal.

Harmonia – combinação de notas que são a base da melodia.

Intervalo – distância entre duas notas. As unidades de medida são: o tom e o semitom.

Lied – canção tradicional alemã.

Ligaduras – símbolo de notação musical cujo objetivo é prolongar notas semelhantes ou aproximar notas distintas, durante sua execução.

Madeiras – instrumentos musicais dos quais fazem parte: clarinete, clarinete alto, clarotone, *piccolo*, flauta, oboé, corne inglês, contra-fagote, fagote, etc. Também chamados de "instrumentos de sopro".

Metais – instrumentos musicais dos quais fazem parte: trompa francesa, trompete, trombone, tuba etc.

Métrica – ajuntamento de batidas em um grupo de tempo ou compasso.

Movimento – uma seção de uma obra musical.

Notação Musical – sistema de escrita usado para a organização de sons para que sejam interpretados e executados, formando uma partitura.

Ornamento – floreio em torno de uma nota central, alternando-a com as notas vizinhas, abaixo ou acima, e de maneira muito rápida. O Barroco seria considerado o ápice do uso da ornamentação.

Ostinato – padrão recorrente repetido numa mesma altura.

Riffs – progressão de acordes, intervalos ou notas musicais repetidas no contexto de uma música.

Ritmo – duração e posicionamento da nota no tempo criando movimento.

Rondó – poema de forma fixa, de origem francesa.

Segunda Escola de Viena – grupo de compositores cujas composições eram marcadas pela atonalidade e dodecafonismo. Faziam parte: Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern, entre outros.

Síncopes – figura da notação musical que cria deslocamentos de acentuação rítmica em uma frase musical.

Sustenidos – usado para subir uma nota em um semitom.

Teclados – instrumentos musicais dos quais fazem parte: piano de cauda, cravo, espineta, órgão, clavicórdio etc.

Tema – grupo de notas que formam uma melodia principal, que é a ideia primária, e que é repetida e desenvolvida ao longo da composição.

Tom – nota por meio da qual a tonalidade ocorre; inclusive, uma mesma tonalidade pode ocorrer em tons diferentes, ou vice-versa.

Tonalidade – hierarquização das notas em escalas dentro de campos harmônicos. Podem ser: maior, menor natural, menor harmônica e menor melódica.



INTRODUÇÃO

Este livro expande as linhas de investigação que lancei em meu *The Aesthetics of Music* e retomei em *Understanding Music*. Alguns dos capítulos são novos; alguns foram adaptados de artigos e discussões em periódicos e eu sou grato pela permissão de reutilizar o material já publicado. Alguns capítulos derivam de artigos publicados no *site* do Future Symphony Institute, e tem sido a inspiração provida por essa organização admirável e seu fundador e diretor, Andy Balio, que me impeliu a reunir meus pensamentos no volume em mãos. Vivemos em um momento crítico para a música clássica¹, e é minha esperança que este livro contribua para o debate, do qual temos necessidade, a respeito do lugar da música na civilização ocidental.

No passado, nossa cultura musical tinha fundações seguras na igreja, na sala de concerto e em casa. A prática comum da harmonia tonal unia compositor, intérpretes e ouvintes em uma linguagem comum e aqueles que tocavam instrumentos em casa tinham um senso íntimo de pertencimento à música que faziam, como se deles fosse. O repertório não era nem controverso, nem especialmente desafiador, e a música assumia seu lugar nas cerimônias e celebrações da vida comum ao lado dos rituais da religião cotidiana e dos bons modos.

Não vivemos mais nesse mundo. A música em casa emerge principalmente de máquinas digitais, controladas por botões que não requerem nenhuma cultura musical para serem apertados. Para muitas pessoas, especialmente os jovens, a música é uma forma de desfrute

sobretudo solitário, a ser absorvido sem julgamento e armazenado sem esforço no cérebro. As circunstâncias da produção musical, portanto, mudaram radicalmente e isto se reflete não somente no conteúdo melódico e harmônico da música popular, mas também na radical *rejeição* à melodia e à harmonia tonal no repertório "clássico moderno".

Nessas novas circunstâncias, não podemos mais presumir que nossa tradição musical possa ser transmitida somente por meio do encorajamento de jovens para ouvirem as obras que valorizamos. Temos que os ensinar a fazer distinções, a reconhecer que há bom e mau gosto em música, que há realmente valores musicais, bem como prazeres musicais. Vinte e cinco anos atrás, quando assumi uma posição de professor universitário na Boston University, pediram-me para dar um seminário de pós-graduação em filosofia da música — um convite que aceitei de bom grado, visto que me dava a oportunidade de trabalhar em temas que já me interessavam há muitos anos. Houve muitas inscrições no seminário e, ao entrar na sala de aula, era imediatamente claro que os estudantes estavam todos ao meu lado. Esta é, ou foi, a experiência corriqueira em uma universidade norte-americana. Os estudantes queriam que eu fosse bem-sucedido, uma vez que o meu sucesso era o deles também. No entanto, logo ficou claro que tínhamos conceitos completamente conflitantes do assunto. Eu imaginava que discutiríamos a tradição clássica como um repositório de sentido e uma parte fundamental da nossa civilização. Imaginava que os alunos fossem ouvintes ansiosos, talvez até intérpretes, que tinham sido levados a perguntar, no despertar de alguma experiência intensa, o que significa esta música? Por que me afeta tão profundamente e por que meu mundo foi tão radicalmente modificado ao ouvi-la?

Foi apenas após introduzir o tópico com uma gravação da abertura *As Hébridas* de Mendelssohn (1809-1847) que eu me percebi em uma difícil posição. Dos cerca de trinta alunos na sala, apenas dois tinham ouvido a

obra antes — obra esta que eu e meus colegas de classe em nossa escola local inglesa conhecíamos de cor aos 16 anos! Dos alunos restantes, apenas metade podia dizer que ouvia bastante música clássica e quase todos presumiam que eu iria estabelecer uma discussão acerca de *hip-hop*, *heavy metal* e grupos *pop* da época, como U2, Guns N'Roses e AC/DC.

Dois pontos logo ficaram claros, contudo. Primeiro, os alunos, encontrando música erudita no contexto acadêmico, logo compreenderam que esta é séria, de um modo que muita música popular não é. Em segundo lugar, todos eles ficaram cientes de que, quando a música é ouvida do modo correto, o julgamento de algum tipo é inevitável. Ouvir é um processo que demanda tempo e envolve o intelecto. Não é a mesma coisa que escutar algo no fundo. Ouvir significa isolar algo para dedicar uma atenção especial, pois você está absorvendo, interrogando e avaliando o que ouve. Se a música merece este tipo de atenção, é uma questão que surge espontaneamente em todos que ouvem com seriedade.

Gosto em música não é como gostos por sorvetes: não é um dado bruto, além do alcance de argumentação racional. É baseado em comparações e em experiências que tiveram um significado especial. Não importa quão empobrecida seja a experiência de um aluno, eu descobri que jamais, depois de um exame atento, permaneceria no nível de "é disso que eu gosto". A questão do "por quê?" se lança para o primeiro plano, e a ideia de que há uma diferença entre certo e errado logo é adquirida.

Aqueles que foram treinados em improvisação jazzística compreendem a livre improvisação como uma disciplina na qual sequências de acordes encadeiam instruções elaboradas de condução de vozes e ênfase rítmica, bem como para as notas de cada acorde. Eles sabem que a mesma sequência vai soar natural e harmoniosa, ou

confusa e esquisita, a depender do movimento das vozes de um lugar para o outro. Com um pouco de atenção, todos meus alunos podiam começar a perceber que a condução de vozes na canção do U2 *Where the Streets Have No Name* é uma bagunça, com o baixo arrastando-se, compasso após compasso.

A improvisação jazzística coloca grande ênfase na melodia e na sua pontuação com fechamentos parciais e ornamentos ao redor de uma nota. A música *pop*, contudo, está cada vez mais carente de melodia, ou é baseada em notas repetidas e fragmentos da escala mantidos juntos pela bateria, ao dirigir os compassos em acordes como pregos em um caixão. Os alunos rapidamente reconheceriam a diferença entre uma entrada padrão de uma canção *pop*, sobre um incessante 4/4 do baterista e a melodia flexível e sincopada introduzida sem nenhum pulso subjacente pela voz solo na canção "Heartbreak Hotel" de Elvis (1935-1977). Em um caso, o ritmo é algo como se fosse colocado na música, vindo de fora e sem respeito pela linha melódica. No outro caso, o ritmo surge internamente como se precipitasse da melodia.

Descobri que mostrar essas diferenças puramente formais entre peças de música popular levou os alunos por uma boa parte do caminho de reconhecer o que está em questão na arte de ouvir — isto é, a habilidade de absorver muitos eventos de uma vez e entender a contribuição de cada parte ao todo. Quase todos os meus alunos tinham vindo à aula com o desejo de entender por que tanto da música que ouviam despertava aquele sentimento de "eca" enquanto, de vez em quando, uma canção tocava-os de um modo que realmente importava — um modo que gostariam de compartilhar com alguém próximo a eles. Então, estavam prontos para a distinção entre a música que é composta a partir de efeitos já prontos e a música que cresce de sua própria inspiração melódica. Eles gradualmente ficaram cientes de que canções podem ter um caráter moral, não somente por virtude de suas

palavras, mas por virtude de sua estrutura musical. Mesmo no mundo do *pop* há uma distinção clara entre o *kitsch*, como na canção *Un-break my Heart* de Toni Braxton, imensamente popular na época, e o sentimento legítimo como nos números mais memoráveis dos Beatles, um quarto de século antes.

Ensinar alunos a fazer tal tipo de julgamento abriu o caminho para um diálogo interessante entre nós. Eu fiquei particularmente tocado pelos fãs de *heavy metal*, alguns dos quais estavam na minha turma. *Metal* estava começando a ganhar público. Foi concebido desde o começo como um ataque à música popular vindo de dentro dela — um tipo de rebelião subversiva contra as normas de um sentimentalismo meloso e sedução grosseira, uma reafirmação do masculino em uma cultura feminilizada. As palavras frequentemente psicodélicas, arranhadas com *Sprechgesang* [canto falado] simiesco por cima de uma bateria frenética, as melodias improvisadas em *riffs* virtuosísticos, frequentemente com duas guitarras em conjunção heterofônica, os compassos irregulares e frases assimétricas — tudo isso era como um grande "Não!" gritado na direção da pista de dança da selva obscura que estava no entorno. Os verdadeiros metaleiros podiam falar de seus méritos por horas, e me assombrou que tinham um conhecimento preciso dos acordes requisitados a cada momento e da importância de a linha do baixo manter a tensão atrás da voz. As palavras, parecia-me, eram pseudopoesia: mas eles julgavam como poesia, mesmo assim, visto que as arfadas e os coaxados tinham o propósito expresso de neutralizar todas as expectativas de melodia. No reino do *pop*, eles eram os modernistas, empreendendo do seu próprio modo a repulsa contra o *kitsch* e o clichê que colocaram Arnold Schönberg (1874-1951) e Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1903-1969) em seu caminho na direção do dodecafonismo.

Estimular os alunos a julgar significou ensiná-los a ouvir, e não demorou muito para sua audição se estender até o repertório clássico. Amantes do *jazz* não tiveram dificuldade em fazer a transição, mas quase todos os meus alunos tiveram problemas com a capacidade de concentração requerida pela música clássica. Tanto *jazz* quanto o *pop* são majoritariamente cíclicos em sua estrutura — a mesma melodia, sequência de acordes, *riff* e refrão vem e vão continuamente, até que param ou esmaecem. A música clássica é raramente cíclica desse modo. Consiste em material temático e harmônico que é desenvolvido de modo que a música avança continuamente, extraindo mais e mais significado do impulso musical original. Se retornar ao começo, como na recapitulação de um movimento em forma sonata, ou o retorno do primeiro tema de um rondó, normalmente será para apresentar o material de um novo modo, ou com novas consequências harmônicas. Além disso, a organização rítmica da música clássica é raramente o *ostinato* familiar do *pop*. Divisões entre os compassos, sínopes e ligaduras refletem o processo melódico em desenvolvimento e não podem ser antecipadas com facilidade.

Tais aspectos, descobri, são para muitos jovens o real obstáculo apresentado pela linguagem clássica. A música clássica requer um ato estendido de atenção. Nenhum detalhe pode ser facilmente antecipado ou ignorado e não há nenhum "apoio" — isto é, nenhuma batida para levá-lo através partes difíceis. (Estamos familiarizados com tentativas de retificar essa dificuldade — a Quinta de Piotr Ilitch Tchaikovski (1840-1893) com acompanhamento de bateria é talvez a experiência musical mais dolorida para o amante do repertório erudito). Entre compositores modernos, há muitos — Steve Reich e John Adams, por exemplo — que cultivam ritmos em *ostinato* para atravessarem todos os obstáculos ao ouvido treinado em música *pop*. Quando meus alunos, por fim, abriram a porta para o mundo da música sinfônica, a peça *A Short Ride in a Fast*

Machine, de John Adams, logo foi colocada na lista de preferidas deles, precisamente porque é sustentada inteiramente por ritmos em *ostinato* e soa como uma borrifada de ornamentos intrigantes em uma sólida árvore de Natal rítmica.

Meus alunos mostraram-me o que os trouxe para a música clássica e por que a busca por ela foi válida. Eles me deixaram consciente daquilo que minha música tinha e a deles, em grande parte, parecia carecer: *argumento*. Música, na tradição clássica, incorpora sentido na forma de melodia e harmonia e, antes de repetir o que achou, *trabalha* extraíndo disso suas implicações, construindo uma história de vida ao seu redor e, ao fazê-lo, explora possibilidades emocionais que, de outra maneira, não poderíamos ter adivinhado. Argumentos musicais desse tipo convidam a um julgamento; colocam-se no centro de nossas vidas e convidam-nos a simpatizar, a encontrar uma resolução para nossos próprios conflitos nas resoluções que eles operam.

Eventualmente, a maior parte de meus alunos chegou a apreciar esse fato. No entanto, foram os metaleiros que viram a questão com maior clareza, uma vez que a música deles havia sido exatamente o que Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) fora para mim, isto é, uma porta de saída da banalidade para um mundo onde você, o ouvinte, é pego em um processo de desenvolvimento emocional compartilhado. E eu me confortei com o pensamento de que, quando chegassem à minha idade e tivessem colocado o *metal* de lado, como um beco sem saída, estariam ouvindo Mozart.

Nos capítulos que se seguem, eu exploro algumas das questões conceituais sugeridas por essas tentativas de justificar nossa herança musical e a cultura da audição. Meu objetivo não é colocar ideias no lugar que a música deveria estar, mas usar ideias como um caminho para a música.

1. O termo "música clássica" é usado no vocabulário popular, baseado no conceito filosófico de "clássico" percebido — principalmente — no período grego. Isto é, "clássico" aqui se refere a uma cultura elevada, obras de alta qualidade, uma criação erudita perene. No entanto, no âmbito da música, "clássico" faz referência diretamente ao período estético Clássico (final do século XVIII, início do século XIX), que precedeu o Romantismo iniciado em Franz Schubert (1797-1823) — e preconizado, em alguns elementos, já em Ludwig van Beethoven (1770-1827). Isto geralmente causa muita confusão na percepção técnica da teoria musical na contemporaneidade.

O termo "música erudita", por outro lado, refere-se a um "coeficiente" musical, que reúne melodia, harmonia e ritmo. Digamos que a música clássica é uma das estéticas da música erudita (que pode ser também contemporânea, romântica, barroca, impressionista, e assim por diante).

No entanto, com o intuito de seguir uma linguagem mais vernácula — estilo que o próprio Scruton parece entonar —, manteremos o termo popular "música clássica", tendo em vista que o leitor, após a explicação desta nota, estará apto a captar as diferenças técnicas que compõem a referida expressão ao longo da obra. (N. E.)

Ou seja, atualmente não há um consenso universal no campo das Ciências Sociais para a utilização unívoca do referido termo, incorporando assim ao vocábulo alemão um significado determinado a partir do enfoque que cada autor utiliza. Na nota seguinte Roger Scruton explicitará sua escolha. (N. E.) ←



– PARTE I –

INVESTIGAÇÕES
FILOSÓFICAS



- CAPÍTULO 1 -

QUANDO É MÚSICA

A palavra inglesa "*tune*" não tem nenhum equivalente direto em outras línguas europeias². O termo alemão "*Ton*", significa "som" ou "tom", ao passo que "*Weise*" tem o sentido primeiro de modo, estilo ou padrão e serve como um termo emprestado na descrição da música. "Melodia", do grego, "*melos*", tem seu equivalente em outras línguas — alemão "*Melodie*", francês "*mélodie*", italiano "*melodia*", etc. — mas, em todas as línguas, a implicação é de algo um pouco mais amplo e mais integrado a um argumento musical do que à simples "*tune*". O italiano tem o termo "*aria*", seguido pelo francês e inglês "*air*", cujo sentido mais central lembra-nos do modo no qual *tunes* eram originalmente criadas. O termo aparece em "Londonderry Air", o nome de uma canção paradigmaticamente popular, um pouco folclórica, coligida por Jane Ross (1810-1879) no condado de Derry no século XIX e publicado em 1855 (as palavras de "Danny Boy" foram inseridas posteriormente por Fred Weatherly). O alemão também toma esse termo emprestado, mas na "*Aria mit verschiedenen Veränderungen*", que Johann Sebastian Bach (1685-1750) teria supostamente composto para o conde Keyserling (1695-1764) e para seu cravista residente, Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756), o que indica uma peça do pensamento melódico e harmônico que está muito distante do que os ingleses conhecem como *tune*.

"Canção", *Lied*, *chant* e *canto* denotam um episódio musical completo e, certamente, há canções desprovidas do conceito de *tune* [atonais], bem como há *tunes* que não podem ser facilmente cantadas, como o primeiro tema do segundo concerto para piano de Sergei Vasilievich Rachmaninoff (1873-1943) — apesar de melodioso, por certo — ou que contenha saltos que podem ser executados somente pela voz treinada — como o primeiro tema de *Don Juan* (1888) de Strauss (1825-1899). E, ao usar o termo "tema" para descrever esses exemplos, eu deixei implícito algo relativo à sua natureza interna — como um ponto de partida de argumentos musicais. O termo grego "*theme*", que foi adotado em francês, inglês, alemão, italiano e português, expressa uma ideia similar e a tradição da música clássica ocidental está cheia de temas que, por todo seu interesse intrínseco como unidade musical, estão longe de ser o que os ingleses chamam de "*tune*" — o tema que abre a *Quinta Sinfonia*³ de Ludwig van Beethoven, por exemplo (mais gesto do que *tune*), o tema da "*Passacaglia*" da *Quarta Sinfonia* de Johannes Brahms (1833-1897), ou o tema que abre o "Concerto para Piano em Ré Menor K. 466" de Mozart. Um tema pode compreender muitas *tunes* ou fragmentos melódicos — como o tema de abertura da *Sétima Sinfonia* (1881-1883) de Josef Anton Bruckner (1824-1896), ou da *Segunda Sinfonia* de Sir Edward William Elgar (1857-1934). E uma "*tune*" pode reger obras, como os movimentos de um balé de Tchaikovski, sem merecer o nome de "tema".

As distinções aqui estão em uma primeira instância linguística e podem ter pouca consequência com a realidade musical subjacente. Contudo, as questões que provocam naturalmente dizem-nos algo importante sobre música, particularmente com relação à ideia de um elemento musical *individual*, que podemos conhecer e amar como um todo. *Tunes* ilustram o modo em que elementos musicais individuais repetíveis surgiram da necessidade humana de cantar e dançar. Nem

toda cultura musical centra-se na *tune*, mas todas — ou quase todas — têm alguma forma de melodia e consideram-na algo essencial para o elemento musical individual que a contém (a exceção mais importante a essa generalização é a música de tambores africana, que reproduz na dimensão do ritmo algumas das complexidades que conhecemos na condução de vozes melódica)⁴.

Os formatos, durações e intervalos de melodias podem variar bastante de cultura para cultura e é difícil dar um relato geral que distinga melodia de uma mera sequência de alturas. Melodia é algo que ouvimos *dentro* de uma sequência de altura de sons e que não é uma propriedade material da sequência sonora em si. Podemos, portanto, ouvir melodia no canto dos pássaros, embora essa melodia seja algo que pássaros, que carecem de imaginação e de experiência de ajuntamento que dela deriva, não podem ouvir⁵. Com algumas qualificações, uma melodia é uma linha única em um espaço musical, na qual cada tom é unido aos seus vizinhos em uma sequência, com o todo estendendo um convite ou para o canto acompanhado, ou para mover-se em simpatia.

Assim entendido, podemos dividir melodias, aproximadamente, em melismáticas, temáticas, celulares e aquelas que também são *tunes*. A classe de melodias melismáticas inclui cantochão, *raga*⁶ e alguns tipos de *rock* — idiomas nos quais o impulso atravessa facilmente limites harmônicos e rítmicos e, frequentemente, não têm encerramento. Melodias temáticas incluem temas e "sujeitos" de nossa própria tradição clássica, nos quais elementos desenvolvem-se em novas direções e movem-se para encerramentos que não estão contidos na apresentação original. Melodias celulares incluem as "células motívicadas" de muito da música moderna — frases pequenas que podem ser repetidas e desenvolvidas sem a perda de seu contorno reconhecível, como no exemplo 1 do concerto para violino de Schoenberg, dividindo uma série de 12 notas em dois hexacordes arranjados como um padrão de alturas

repetido. Tais frases capturam a atenção do ouvinte muito por conta de sua *Gestalt* [forma] repetível. A ascensão da célula motívica precedeu o declínio da *tune*, com Beethoven e Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) utilizando células motívicas tanto isoladamente como também envolvidas em melodias, como no famoso primeiro sujeito da *Quinta Sinfonia*.

Exemplo 1:



O quarto tipo de melodia, *tune*, que é meu tópico aqui, é limitado geralmente no começo e no fim e contém uma ordem interna distinta e reconhecível e é considerada como um indivíduo completo a ser memorizado como um todo. Entre *tunes* podemos fazer uma divisão posterior, entre aquelas associadas com seu contexto verbal (logogênica), aquelas que são convites para a dança (orcogênica) e aquelas que nascem a partir e com o objetivo de exprimir as relações harmônicas dos tons que ela contém (harmonegênica). A música folclórica contém *tunes* de todos os três tipos, embora as harmonegênicas sejam mais típicas para "música artística", ou música influenciada pela música artística, como o *blues* e o *ragtime*.

Geralmente, cantochões são instantaneamente reconhecíveis e empolgantes para o ouvido, como o "Dies Irae" (século XIII), o "Hodie Christus natus est", ou o "Veni Creator Spiritus" (século IX). São melodiosos, mas são *tunes*? Hector Berlioz (1803-1869) transforma o "Dies Irae" em uma *tune*, mas somente ao achatá-lo em uma harmonia diatônica e destruir seu caráter modal. Um cantochão exhibe um tipo de ordem diferente da *tune*: é um fragmento da eternidade, que não tem nem começo nem fim na ordem universal. Flui incessantemente e, aquilo que conhecemos como começo, é somente o ponto em que

entram as vozes. Ouvimos o movimento do canto como algo precedente à entrada das vozes, que "assumem" uma melodia que flui no Cosmos sem fim e, pela maior parte, em silêncio. O cantochão apresenta-nos outra ideia do indivíduo melódico, um que parece não *nos* pertencer, mas existir eternamente em outro ambiente — existir, de fato, não como um indivíduo concreto, no entanto, como encanto incessante, apenas segmentos os quais podem ser capturados por entes finitos. E, evidente, isso é parte do seu sentido e uma razão pela qual são importantes para nós essas melodias e a tradição de interpretação que as protege e que foi, muitas vezes, perdida e recuperada.

Dois aspectos servem para caracterizar a melodia em todas suas formas. Primeiro, há a constrição interna exercida por todas as notas entre si. Uma melodia é uma sequência na qual nenhuma nota pode ser alterada sem modificar o caráter do todo. Esta particularidade foi demonstrada por Edmund Gurney (1847-1888): o fenômeno da "nota errada" nos faz protestar em voz alta contra qualquer afastamento da linha musical conhecida⁷. Uma sequência de tons não melódica pode ser cortada e mudada sem levantar protestos. No entanto, todas as modificações em uma melodia são percebidas e a maior parte condenada como errada. Se um compositor é capaz de modificar uma melodia e levá-la em uma nova direção — por exemplo, de modo a terminar em outra tonalidade — isso é considerado um grande feito, como o de Alban Maria Johannes Berg (1885-1935) ao incorporar a melodia de tons inteiros de "Es ist genug", de Bach, no último movimento de seu concerto para violino.

O segundo aspecto que caracteriza a melodia é o de limite. Melodias têm um começo e (normalmente) um fim e, amiúde, encerramentos parciais no meio do caminho — embora o fim possa ser postergado até o encerramento de uma seção ou movimento, como no último movimento do "Terceiro Concerto de Brandenburgo" de Bach e muito

da música barroca. Ouvir o começo de uma melodia é uma das experiências musicais fundamentais e é bastante difícil descrever o que exatamente se ouve quando isso acontece.

A experiência de limite e a experiência de "nota errada" são familiares no nível fenomenológico, mas não correspondem a nenhum aspecto fixo da sequência sonora. Uma melodia pode atravessar qualquer nota na escala diatônica, incluindo a tônica, sem gerar nenhuma percepção de um fim; também pode terminar em qualquer nota, mesmo em uma nota que não pertence à escala, como no exemplo 2 do "Prelúdio à Tarde de um Fauno" de Debussy (1862-1918). A experiência de ouvir o começo e o fim de uma melodia é, em outras palavras, *sui generis*, e não é redutível ao reconhecimento de qualquer padrão definível em uma sequência sonora. Uma melodia é um objeto puramente *intencional* de percepção musical, algo que ouvimos em uma sequência quando damos uma resposta ao seu potencial musical.

Exemplo 2:



A individualidade, como a individualidade revelada em um rosto, adere a uma *tune* assim como a outras poucas unidades musicais. Uma *tune* é um todo melódico, tem uma expressão. Tem um começo, um meio e (na maior parte dos casos) um fim. Também pode começar no tempo fraco, o que é e não é parte da *tune*, e a questão se uma nota ou uma frase está no tempo fraco pode ficar em suspenso e não ceder facilmente a uma resposta.

Considere as três primeiras notas da "Londonderry Air" — descrevê-las como tempo fraco é distorcer o significado que assumem enquanto a canção prossegue, apenas com a repetição por quatro vezes dessas figuras de entrada de três notas e as figuras de saída em três notas

ocasionalmente correspondendo a elas (exemplo 3). Eu dou a *tune* por completo, visto que esta "air" é um exemplo instrutivo. A *tune* avança até o fim, através de uma sequência de encerramentos parciais, cada um chegando a uma harmonia implícita a partir das tríades básicas dessa tonalidade e uma (o Sol no compasso 24) sugerindo uma breve modulação da tônica para a dominante, em preparação para seu retorno triunfante: virtualmente todas as técnicas da criação de *tune* estão presentes aqui.

Exemplo 3:



Uma *tune* pode ser diatonicamente tonal, como "The Sweet Nightingale", modal, como a canção folclórica inglesa "Scarborough Fair", pentatônica, como a canção folclórica escocesa "Skye Boat Song" (século XIX), ou mesmo atonal, como a *tune* que abre o concerto para violino de Schoenberg. No entanto, deve ter um começo e deve seguir adiante, mesmo que, como na *tune* do Rachmaninov mencionada antes, esvaeça no lugar de se assentar em um fim absoluto. Uma das queixas feitas por Adorno contra a indústria musical norte-americana é que ela sublinha a *tune* no lugar do tema e, assim, impede qualquer possibilidade de pensamento musical mais amplo⁸. Seu argumento é que a canção popular norte-americana optou por uma afirmação melódica em oposição ao desenvolvimento temático — em outras palavras, pertence a

uma tradição do canto estrófico no lugar da audição paciente. E suas *tunes*, além do mais, vêm de um repertório fixo, arranjado de frases familiares, e não apresentam nenhum desafio ao ouvido. Pegue um cancionero de qualquer ano entre 1920 e 1970 e você poderá achar uma seleção de "números" de 32 compassos: canções estróficas compostas de duas unidades melódicas internamente relacionadas, uma reservada para a estrofe e a outra para o refrão. Este formato descreve o sentido social do cancionero, que é composto de muitos diálogos entre narrador e audiência, entre o forasteiro interessante com uma história para contar e a comunidade a quem ele ou ela se dirige. No entanto, o cancionero norte-americano consiste apenas de *tunes* — sozinhas ou emparelhadas com um refrão — e *tunes* que parecem tão firmemente encaixotadas em seu movimento unificado particular, a ponto de ficarem sozinhas, recusando a própria ideia de desenvolvimento.

A "*air*" barroca é frequentemente o sujeito de uma variação, na qual a progressão harmônica subjacente provê a âncora (como em *As Variações de Goldberg*); o tema clássico é o do desenvolvimento, que pode envolver sua fragmentação em seus elementos, diminuindo e aumentando a sua ordem rítmica, elaborando frases específicas, etc. A canção norte-americana não pode ser tratada desse modo com facilidade: ela frustra qualquer tentativa em variá-la, desgastando a mesma expressão sociável, demandando o mesmo sofá harmônico para se sentar. Recusa ser decomposta em fragmentos temáticos e é intrinsecamente resistente às formas clássicas de desenvolvimento. Os intérpretes vão "improvisar entorno de uma *tune*", sem realmente variar ou desenvolvê-la e, mesmo se fosse sua sequência harmônica no lugar de sua linha melódica, que é tomada como sujeito, os improvisos preservarão o delineamento da melodia e raramente agirão em favor de uma *tune* própria.

O cancionero norte-americano é um exemplo de uma tradição de música popular centrada na *tune*. As tradições folclóricas da Europa e da

América são similares, e assim também o são muitas tradições litúrgicas. O hinário é um caso particularmente interessante, uma vez que mostra com toda clareza porque se precisa de *tunes*. A *tune* estrófica é companheira do verso estrófico. E queira o verso conte uma história, ou simplesmente louve a Deus, pode ser facilmente memorizável somente por ter um padrão repetível; e esse padrão é mais facilmente memorizável quando cantado.

Isso dá uma pista a respeito da natureza do que é uma *tune*. Seu uso paradigmático ocorre em uma canção, com ou sem um refrão. Seu começo, meio e fim espelham o começo, meio e fim das estâncias do verso. Tem uma forma análoga à de uma frase — uma afirmação clara de *onde temos que* em uma narrativa, que procede através de repetições rítmicas e sentenciais. Uma *tune* pode se permitir ser muitas vezes repetida sem variação e, se é tão raramente variada, em parte, é por causa de seu caráter sólido e limitado que resiste à tentativa de dissolvê-la em uma narrativa maior do que ela mesma.

Canções folclóricas na tradição europeia também são estróficas e essa forma sobrevive nos versos muito depois de se perder a música — como em muitas das baladas de fronteira e outras relíquias coletadas no século XVIII. (O termo "balada" é cognato com "balé", do italiano "*ballata*" — algo não cantado, mas dançado. Novamente, estamos vendo através da etimologia as origens sociais da música em todas suas formas populares). *Tunes* são atrativas para nós porque nos fazem voltar à ordem estrófica do hino e da balada — a melodia memorável que carrega um fardo de sentido conferido por palavras. No entanto, sua ordem é musical, seus procedimentos são aqueles pelos quais uma frase responde, continua ou conclui outra. E, em todas suas formas, exemplificam o modo no qual as notas se organizam em unidades musicais, para criar limites em ambos os fins de uma sequência e um contorno inteligível entre elas.

É essa experiência do limite que é o aspecto mais misterioso e fundamental para a evolução da melodia na música ocidental. Tem uma relação evidente com um fenômeno que conhecemos de nossa experiência de linguagem. Frases em uma língua começam e terminam e as palavras que ocorrem no meio são ouvidas como parte do todo. Podemos explicar essa experiência nos termos de processos cognitivos pelos quais recuperamos da estrutura superficial a estrutura profunda que a produz, e as teorias de estrutura profunda vão eventualmente ter um fundamento semântico. Os próprios processos pelos quais criamos sentido em palavras impõem os limites e continuidades que ouvimos em linguagem. A música, contudo, não é organizada semanticamente e a experiência de limite não pode ser explicada dessa forma.

Há lugares em que as melodias começam tipicamente e (na tradição ocidental) lugares em que tipicamente terminam. Uma explicação da experiência do "tempo fraco" é que a melodia está indo ao seu ponto de partida, tanto ritmicamente, através de um compasso "abandonado", e melodicamente, através de uma entrada na dominante, como em muitas canções folclóricas norte-americanas, inglesas e alemãs. Frequentemente, o tempo fraco é demandado pelo verso, quando abre (como em muitos exemplos ingleses e alemães) com um artigo definido ou indefinido. Assim sendo, em "Lovely Joan" (ver *Capítulo 5*, exemplo 1, adiante), que começa: "A fair young man it was indeed", o artigo é designado no tempo fraco. Muitas canções folclóricas começam *depois* do limite, mas no tempo forte, como se precedido de uma espécie de parada glotal musical. Uma língua falada pode colocar o acento na primeira sílaba de uma palavra, como em tcheco ou húngaro, e há línguas, como essas duas, nas quais artigos, sejam definidos ou indefinidos, não são usados costumeiramente. Por isso, canções folclóricas tchecas e húngaras tendem a começar no tempo forte,

precedido por um limite pronunciado, mas inaudível (exemplo 4, *Kvíti milodějně*).

Exemplo 4:



Quando ouvimos uma canção atravessamos um limite para *entrar* na *tune*, seja depois de alguns compassos ou no próprio começo, e sabemos imediatamente que cruzamos esse limite ao reconhecermos que cada nota que ocorre a partir de então está ligada à sua predecessora como uma nota em uma *tune*. O que estamos ouvindo quando escutamos isso? O primeiro aspecto que ouvimos é direção: cada nota leva à sua subsequente. Trata-se de uma experiência especificamente musical e não é facilmente replicável em uma língua na qual a posição de palavras está determinada por seu significado, mais do que por qualquer movimento audível, de palavra em palavra, através da dimensão temporal.

Também ouvimos que a *tune* está se dirigindo para um objetivo: um lugar em que chega a um fim, de modo que qualquer coisa que ocorra depois desse ponto não pertence à *tune*, a menos que ela tenha começado novamente. Escalas, modos e relações harmônicas deixarão mais natural para que a *tune* termine em algumas notas — normalmente, na tônica, se houver. No entanto, nem toda tônica se ouve como conclusão e, mesmo quando uma *tune* retorna à tônica por graus conjuntos a partir da dominante, não podemos ouvi-la chegando a um fim. Elucidativo quanto a isso é "Baa, baa, Black Sheep", que retorna à tônica e então, continuando um impulso que não foi concluído, retorna à dominante para tentar novamente. E, após a segunda ocorrência da tônica, não há um modo concebível pelo qual essa *tune* pudesse ser prolongada: qualquer tentativa de prolongá-la produzirá outro indivíduo musical e não uma forma expandida do primeiro.

Esse último aspecto é, em parte, definitivo da *tune* em oposição ao tema. As fugas de Bach, em *Forty-Eight Preludes and Fugues*, são melódiosos, frequentemente grudentos, como na "Fuga número 17" do Livro I, ou "Fuga número 7" do Livro II, e têm começos muito bem definidos, raramente com tempo fraco, uma vez que sua entrada é integral para seu objetivo dramático e estrutural. No entanto, estão abertos no outro fim, podem ser continuados ao bel prazer e também encerrados, caso haja necessidade. Algo similar pode ser dito de grandes temas do repertório clássico, como o tema de abertura da *Nona Sinfonia* de Beethoven, ou o tema igualmente grande, mas bem mais sedutor, que abre o *Quarteto em Lá menor* de Franz Peter Schubert (1797-1828) ("Rosamunde"; exemplo 5).

Este último tema é um modelo, uma vez que está tão próximo, em sua melódiosidade lírica, de ser uma *tune* e, ainda assim, tão longe dela. O tema começa com uma frase que leva naturalmente a um encerramento parcial na tônica. No entanto, isso é repetido imediatamente com uma pausa interpolada; produzindo uma variante assimétrica que agora se recusa chegar a um fim: gradualmente o tema prossegue, lançando frases que convidam (e oportunamente recebem) elaboração separada, parando somente quando a música prosseguiu para a tonalidade maior antes de retornar para a menor em um tempo forte robusto e levemente ameaçador.

Exemplo 5:

The musical score for Example 5 consists of five staves of music in treble clef. The first staff begins with a *pp* dynamic marking. The second staff starts at measure 7. The third staff starts at measure 13 and includes a *sfp* dynamic marking. The fourth staff starts at measure 20 and includes a *f* dynamic marking. The fifth staff starts at measure 26 and includes *p*, *fp*, and *ff* dynamic markings. The music features various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs.

Em contraste com tais temas, uma *tune* está encaixotada em ambos os fins e é por causa disso, de fato, que *tunes* são tão fáceis de se lembrar. O lamento de Adorno sobre a natureza "pré-digerida" de melodias que figuravam nas canções populares de sua época⁹ não nos parece persuasivo hoje, em parte porque reconhecemos o que foi perdido por uma sociedade que não tem um banco de memória da canção. A música *pop* ficou tão dependente de seu acompanhamento para seu movimento musical, que não pode ser retido como melodia, e jovens que querem cantar suas canções favoritas frequentemente não podem cantá-las no trabalho ou ao caminharem, mas devem esperar pela noite de karaokê no bar, quando têm o benefício de um impulso musical externo. De um modo muito real, podem não ter um repertório inteiro de canções, ainda que possam reconhecer centenas delas.

Por contraste, é interessante considerar uma cultura musical na qual a *tune* reteve uma posição central — uma cultura que resistiu até minha época e que ainda pode ser encontrada aqui e ali em Gales e na América do Norte: a cultura no hinário inglês. Durante o século XVIII, o hino tornou-se o símbolo e triunfo das igrejas não-conformistas, provendo à congregação ordinária os meios de memorizar palavras sagradas e doutrinas teológicas enquanto ensaiam sua assembleia através

de um canto inspirador. A Igreja Anglicana, entretanto, manteve-se próxima do saltério métrico¹⁰, que retém o fluxo aberto do cantochão, sem a sedução melódica. O saltério métrico enfatiza a natureza venerável e intocável dos salmos, cantados por cima e além do serviço, como se fosse em um reino antigo onde os mortos falam incessantemente entre si, enquanto juntamo-nos para ouvir esperando conseguir algum fragmento de sua sabedoria. Não é de se admirar que o povo tenha começado a se afastar.

Não foi antes de 1769 que o primeiro hinário eclesiástico para uso comum foi publicado na Inglaterra — embora a ideia de um hinário não fosse nova. Em 1589, Giovanni Pierluigi da Palestrina (c. 1525-1594) publicou em latim o *Hymni totius anni*, no qual os antigos cantochões eram mensurados em compassos e desenvolvidos polifonicamente para o uso cotidiano de coros de igreja, mas esses arranjos maravilhosos caíram debaixo da mesma interdição puritana que o cantochão em si. O hinário inglês exprimia um reconhecimento tardio e relutante de que música não é uma distração de uma mensagem religiosa e sim um modo de comunicá-la — ou mais, um modo de memorizá-la e integrar essa memória à vida social.

Desde o começo, o movimento metodista de John Wesley (1703-1791) estava intimamente ligado à nossa tradição nativa de música coral. Hinos passavam livremente da igreja não-conformista para a igreja oficial e no sentido contrário, de modo que no meio do século XIX o hino era símbolo vivo das igrejas inglesas e da unidade na diversidade que transformava essas igrejas em uma força social única e singular. O renascimento da Igreja trouxe de volta muitos dos antigos hinos latinos, ao lado de produtos mais dignos da luterana Reforma Alemã. O entulho operático foi descartado em favor de melodias sólidas em forma de salmos, e estas se tornaram novamente propriedade comum das igrejas inglesas.

Hymns Ancient and Modern apareceram primeiramente em 1861. Não tiveram autoridade litúrgica e foram rapidamente seguidos por diversos livros não-conformistas, bem como *Church Hymns* e *The Hymneal Companion to the Book of Common Prayer*. O *English Hymnal* foi publicado em 1906, editado pelo jovem Ralph Vaughan Williams, que juntou a ele algumas das músicas modernas mais populares, incluindo "Sine Nomine" ("For All the Saints") e "Down Ampney" ("Come Down, O Love Divine"). A primeira dessas *tunes* é famosa pela sua melodia descendente no tempo fraco, remanescente da abertura do *Primeiro Concerto para Piano* de Tchaikovski. Pode-se ouvir esse tempo fraco igualmente como um tempo forte e ele empurra a melodia para frente até o glorioso "Aleluia", que é uma conclusão tão apropriada, ainda que rítmica e melodicamente sejam um novo começo (exemplo 6).

Exemplo 6:



Coloque em perspectiva essa riqueza de material musical e poético e você ficará tocado; não somente por sua vitalidade, mas também por sua continuidade extraordinária: exceto por períodos de zelo puritano, o hino cresceu organicamente dentro da Igreja. O hinário, como a *Bíblia*, é propriedade comum das igrejas estabelecidas e não-conformistas, ainda que o canto de hinos tenha sido originalmente proibido pelo episcopado anglicano. Em contraste, o *Book of Common Prayer* é um texto especificamente anglicano, embora sua linguagem permeie a liturgia de todas as igrejas anglófonas. Os hinos foram moldados pela liturgia; mas, em contrapartida, moldaram os serviços das igrejas. Eles

providenciaram modelos importantes de participação, nos quais Deus é louvado e venerado em canto e o drama do serviço é momentaneamente interrompido pelo coro. Eles tomaram o lugar dos salmos como veículos de sentimento coletivo e os salmos, por seu turno, tornaram-se parte da liturgia. Os hinos emanciparam-se da ortodoxia por virtude de sua força musical, tornando-se a fundação de uma cultura de música popular centrada em veneração não-conformista. O movimento trabalhista não teria sido pacífico como foi sem o repertório de hinos que reuniu pessoas em congregações, no lugar de exércitos, atrás das bandas de metais das minas de carvão.

A própria linguagem do romantismo inglês de *Sir* Charles Hubert Hastings Parry (1848-1918) e *Sir* Charles Villiers Stanford (1852-1924), através de Elgar e Gustav Theodore Holst (1874-1934) até Ralph Vaughan Williams (1872-1958), John Nicholson Ireland (1879-1962) e *Sir* Arnold Edward Trevor Bax (1883-1953), está saturada com o estilo do hinário. Canto e louvor coletivo formam o pano de fundo da sua música; e não é surpreendente descobrir que alguns dos nossos hinos mais memoráveis vieram de suas penas. Eu já mencionei duas das contribuições de Vaughan Williams; e todos conhecem "Jerusalem" de Parry, adotado pelo movimento da banda de metais como sua *tune* de assinatura, e o arranjo popular de "Love Unknown" por John Ireland, de 1925.

Por meio da influência sentida pelos compositores, primeiro da canção popular, depois de Debussy, a harmonização dos hinos mudou. Significativo a esse respeito é o *Oxford Book of Carols*, produzido em 1928 por Percy Dearmer (1867-1936), Ralph Vaughan Williams e Martin Shaw (1875 - 1958), como parte de um retorno consciente a uma tradição musical mais inspirada pela música folclórica. As harmonizações de Vaughan Williams inclinam-se para evitar acidentes, alegam-se em quartas paralelas e geralmente não fazem concessões à

escala diatônica quando uma harmonia modal parece ser sugerida pela linha melódica. (Observe sua harmonização de "Away in a Manger", que tem sucesso em retirar do *kitsch* um canto que, ao longo dos anos, foi responsável por mais vômitos do que todos os excessos da ceia de Natal).

Hymns Ancient and Modern desapareceu de nossas igrejas; o próprio *Anglican Hymn Book*, do qual muitos dos clássicos vitorianos foram removidos, está sendo substituído por *Mission Praise*, que, embora detenha muitos dos hinos antigos em seu arranjo original, mostra uma distinta preferência pelo bobo-alegre em detrimento do solene e patriótico. *Tunes*, diferentemente de temas, podem entrar no mercado do gosto popular. Essas fronteiras sólidas tornam-se flácidas e permeáveis e essas sequências convincentes de algum modo perdem sua força. Essa voz de uma comunidade viva não mais é ouvida nas *tunes* antigas, mas apenas o eco de uma comunidade que já existiu, enquanto o *kitsch* que tomou o seu lugar nos lembra daquilo que sempre falta: a fundação firme na crença que permite às pessoas cantarem em voz alta e alegrarem-se com uma emoção sincera.

No declínio da *tune* do hino, portanto, testemunhamos de forma pungente o fenômeno contra o qual Adorno devotou sua crítica mais ácida e o qual ele acreditava ser o indício do colapso — não somente da *tune* ou da canção, mas da tonalidade em si. Para colocar nas palavras de Adorno: aquilo que era uma vez a expressão livre de uma fé sincera entrou no mundo das *commodities*, para ser privado de sua aura. Tornou-se um produto de consumo, dirigido para o ouvido viciado, parte da "regressão da audição" que rejeita a criatividade verdadeira em favor da previsível, sem esforço e banal¹¹. E isso levanta a questão se essas *tunes* têm um futuro, não em música *pop* somente, mas também na sala de concerto. Mais especificamente, podemos nos libertar do encanto de tonalidades e abrir mão das atrativas modulações e do tom e ainda escrever *tunes* reconhecíveis, que os ouvintes podem guardar em seus

corações como guardam as de Mozart, Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (1813-1901) ou Bach? Devo concluir com alguns pensamentos, alguns dos quais serão elaborados nos capítulos que se seguem.

Há uma distinção entre a pequena *tune*, que pode ser menos do que uma *tune* e a grande *tune*. As grandes *tunes* de Tchaikovski, Rachmaninov, Sibelius (1865-1957), Elgar, entre outras, pertencem a outra era, na qual os compositores não hesitavam diante do seu trabalho, perguntando a si mesmos: "Eu realmente quero isso e posso dizê-lo sinceramente?" É verdade que, mesmo na atmosfera supercrítica da Segunda Escola de Viena, a grande *tune* aparece ocasionalmente, como na *tune* abaixo, na qual a moribunda condessa Geschwitz canta seu amor imorredouro pela Lulu de Berg (exemplo 7). Pela maior parte, porém, o pensamento melódico na música moderna é devotado às células motílicas, que podem ser combinadas em sequências melódicas, mas não têm aquele "convite" inefável com o qual uma *tune* começa, ou o encerramento, o *Q. E. D.* [em latim, *quod erat demonstrandum* — o que havia de ser demonstrado] com o qual normalmente se encerra. *Tunes* dão lugar a breves flutuações que se separam e se juntam, perseguindo uma a outra pela superfície da música, como nas obras de câmara estritamente compostas de Alexander Goehr, como para lembrar ao ouvinte que não é a superfície, mas a organização profunda que importa. Talvez melodias fossem um aspecto passageiro da tradição da sala de concerto, uma relíquia das canções populares e *tunes* de hinos que pertenciam a um mundo de musicalidade espontânea. Talvez nossos ouvidos estejam se acostumando a *Gestalten* [formas] mais breves e estritas e afastando-se das grandes *tunes* como de algo pesado demais para o novo tipo de fábrica musical diáfana.

Exemplo 7:

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has the lyrics "Lu - lu" and "mein En - gel". The piano part has a dynamic marking "p ma molto espr" and a triplet of eighth notes. The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "laß dich noch" and "ein - mal seh'n!". The piano part has a dynamic marking "p" and a triplet of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

A ausência de *tune* não significa a ausência de melodia. Organização melódica existe onde quer que notas fluam de uma para outra, unindo-se em frases e promovendo no ouvinte um sentido de movimento contínuo em meio a um limite temporal. Além disso, melodias podem fazer sentido musical sem fazerem sentido tonal. Mesmo sem tonalidade pode haver organização rítmica e espacial que nos permite ouvir uma nota como uma sucessora apropriada para a nota anterior. A distinção entre notas "certas" e "erradas" pode ser enfraquecida em composições modernistas, mas o resultado não é arbitrário por isso. O "*plink selon plonk*"¹² de Pierre Boulez (1925-2016) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007) foi parte de um ataque sustentado na audiência: punição administrada por anjos em castigo aos mortais que tinham sujado o mundo com suas emoções cafonas. Libertos desses egos dominadores, os compositores se reconectaram com o ouvido ordinário, reconhecendo que movimento melódico é *sine qua non* do convite musical. Esse convite para "mover-se" com a música está, para tirar um exemplo ilustrativo, vividamente presente no melisma de abertura de Goehr de *Romanza para Cello e Orquestra*, na qual frases se estabelecem por repetição e imitação (exemplo 8). Essa peça oferece um paradigma do que pode ser feito com uma melodia atonal, quando os intervalos são concebidos como convites

de uma nota para a outra e implicações harmônicas não são negadas, mas exploradas.

Exemplo 8:

The image displays a musical score for two systems. The first system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a 3/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *p dolce* and includes a hairpin crescendo leading to *mp*. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The second system also consists of two staves. The upper staff starts at measure 6, marked with a *mp* dynamic, followed by *pp* and then *mp*. It features a hairpin crescendo leading to *f* and includes a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature.

O convite para se movimentar é estendido de um modo ainda mais original por Edward Benjamin Britten (1913-1976) em *Curlew River*, no qual vozes flutuam sobre uma sequência compartilhada de alturas, criando harmonias próximas, sem serem dirigidas por elas, e os ouvintes movem-se como se estivessem no despertar da música, ajustando seus passos a sons que estão se esvaindo bem na frente deles. Um tipo similar de heterofonia ocorre em *Seven Last Words from the Cross* de James McMillan, na linda meditação que encerra o trabalho ("Father into thy hands I commend my spirit"). Aqui, os dois violinos tecem uma melodia que nenhum deles toca e que não pode ser ouvido como uma língua única. É uma melodia única, mas tecida a partir de dois elementos, como duas mãos unidas em pesar (exemplo 9). É uma melodia que não pode ser cantada por uma voz única, mas que é, contudo, ouvida como um indivíduo melódico distinto.

Exemplo 9:

The image displays a musical score for Example 9, consisting of three systems of music. Each system has a treble and bass staff. The first system includes dynamics such as *ff*, *p*, *sfz*, and *ff*. The second system features markings like *pp*, *mf*, *ff*, and *ff sempre espressivo*. The third system shows dynamics including *p*, *f*, *mf*, and *f*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Em tal tipo de escrita melódica existe um recuo em relação à herança estética da Segunda Escola de Viena, na qual as notas se colocam umas contra as outras, carregadas de eletricidade negativa, na direção um novo espírito de cooperação, no qual as notas se unem, seja em alegria ou pesar. Tais exemplos sugerem novas formas de pensamento genuinamente melódico. *Tunes* (e especialmente a grande *tune*) podem ter acabado. No entanto, também estão acabadas as estruturas matematicamente concebidas do serialismo tardio, no qual o tratamento de cada nota como um indivíduo tão meticulosamente polido cria um tecido na qual, paradoxalmente, tudo soa o mesmo. Células motívicas e melodias entretecidas de diversas linhas estendem novamente um convite para o ouvinte. Aqui, eles dizem, está a tua alma, capturada em música.

-
2. No começo do capítulo, Scruton define o conceito inglês de "*tune*" como uma palavra que afirma não ter igual em nenhuma uma língua, portanto, preferi não traduzir por uma equivalente em português ao longo deste texto. De modo geral, *tune* seria uma melodia que encerra uma unidade musical. Para a compreensão do leitor, acho que a palavra que melhor englobaria esse conceito em nossa língua não seria exatamente "melodia" e sim "música", que frequentemente denota uma "unidade musical" muito próxima do conceito inglês de "*tune*". (N.T.) ←
 3. Aquelas obras já altamente consagradas e conhecidas se encontram devidamente traduzidas. (N. E.) ←
 4. Ver SCHULLER, Gunter. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford: 1968. ←

5. Ver o argumento em: SCRUTON, Roger. *Art and Imagination*, parte 1. Londres: 1974. ↩
6. Uma espécie de música clássica indiana com instrumentos típicos daquele país. (N. E.) ↩
7. GURNEY, Edmund. *The Power of Sound*. Londres: 1880, p. 92-4. ↩
8. Ver: ADORNO, Theodor. "The Musical Fetish and the Regression of Listening". In: *The Essencial Frankfurt School Reader*. ARATO, Andrew; GEPHARDT, Eike (eds.). Nova York: 1997. E também: "Popular Song". In: *An Introduction to the Sociology of Music*. ASHTON, E.B. (trad.). Nova York: 1976. Veja minha explicação sobre o pensamento de Adorno em: SCRUTON, Roger. "Why Read Adorno". In: *Understanding Music*. Londres, 2009. ↩
9. Adorno, "Popular Song". ↩
10. Organização métrica da Bíblia, através de vernáculos de poesia para utilização nos hinos de forma cantada. (N. E.) ↩
11. Ver especialmente o ensaio de Adorno sobre "Jazz". In: *Night Music: Essays on Music: 1928-1962*. TIEDEMANN, Rolf (ed.); HOBAN, Wieland (trad.). Londres e Nova York: 2009. ↩
12. Trocadilho com a célebre peça *Pli selon Pli* [*Dobra Sobre Dobra*] de Pierre Boulez. (N.E.) ↩



- CAPÍTULO 2 -
MÚSICA E A CIÊNCIA
COGNITIVA

Muitos animais têm a capacidade de ouvir música, mas apenas humanos, suspeito, ouvem música como música. O que está envolvido nessa capacidade e o que ganhamos de sua prática? Por que e como pode ela ter surgido e a qual função evolutiva ela se presta?

Livros e artigos na neurociência cognitiva da música proliferaram nos últimos anos e há uma grande necessidade, penso, de deixar claro do que eles tratam. Aqui está uma definição de música tomada de um artigo recente de Ian Cross, que apareceu em uma coleção dedicada à *The Cognitive Neuroscience of Music*:

Músicas são particularizações culturais da capacidade humana de formar representações de multiplicidade intencional através da integração de informação por diferentes domínios funcionais de experiência e comportamento humanos temporalmente estendidos ou sequenciados, geralmente expresso em som¹³.

Penso que amantes normais de música ficariam aturdidos com esta maneira de descrever a arte de Mozart. E gostariam de saber por qual caminho teórico o autor poderia ter chegado a uma tal definição: à

serviço de qual agenda intelectual e na força de qual experiência da coisa em si?

Em primeiro lugar, há uma certa figuração da condição humana que motiva boa parte da pesquisa recente nessa área. Segundo essa imagem, seres humanos são organismos evoluídos, cujas capacidades distintivas devem ser explicadas como adaptações adquiridas através de uma trajetória longa, mas em constante aceleração da condição simiesca de seus ancestrais. Há muitas características surpreendentes dos seres humanos, mas cessarão de ser surpreendentes tão logo vejamos como surgiram através do processo de adaptação.

Em segundo lugar, há a imagem do cérebro humano, que está associado com o modelo de "adaptação" da psique humana. De acordo com essa imagem, o cérebro é uma rede digitalmente organizada de sinapses, que processa informação recebida através dos sentidos e que produz respostas que, ao todo, em condições normais, contribuem para a sobrevivência do organismo. O cérebro opera através da execução de "computações" e é assim que devemos entender particularidades tais como percepção, emoção e crença — ou seja, como aspectos do processo computacional que gera respostas apropriadas a partir de entradas dadas.

Se aceitarmos tudo isso, então, é claro que imediatamente enfrentamos questões científicas importantes acerca da música. Por exemplo: a música é uma adaptação? Há redes neurais dedicadas envolvidas no "processamento" de entradas musicais? A música tem um significado como o da linguagem ou é *sui generis* e desconectada do processo de aquisição de informação a respeito do mundo?

Considere a questão sobre a música ser uma adaptação. Há dois caminhos principais que você pode dispor para respondê-la: o primeiro é especular sobre as possíveis *funções* da música nas vidas dos humanos; o outro é olhar para a extensão e variedade do comportamento musical,

com intuito de descobrir se surge de modo geral e espontâneo em bebês humanos. De qualquer modo, você se vê olhando para o comportamento musical sob uma luz totalmente nova. Nada é mais estranho, do ponto de vista evolucionário, do que o auditório em silêncio em uma sala de concerto, ouvindo com atenção arrebatada uma sequência de sons intensamente organizados e, então, partindo para um jantar calmo. Como pode este comportamento ter uma função adaptativa? Quando você vê a tradição clássica e a de ida ao concerto como um tipo de versão atenuada de canto e dança coletivos e os coloca no contexto de afirmações militares e religiosas do espírito comunitário, pode começar a parecer um pouco diferente. Quando se estuda a vocalização mãe-criança e o surgimento, em todas as culturas, da canção de ninar e a canção infantil espontânea, começa-se a pensar que música deve ser, afinal de contas, uma adaptação.

Não há visão estabelecida entre psicólogos evolucionários a respeito da origem e da função da música. Alguns, como Steven Pinker, consideram a música um "*cheesecake* evolutivo", cujos atrativos são um subproduto de adaptações diferentes e mais importantes; outros acreditam, como Geoff rey Miller, que a musicalidade confere uma vantagem reprodutiva diferente nos genes que a produzem. Mas o fato é que, de qualquer modo, tais teorias têm pouca ou nenhuma importância na natureza e no sentido da música¹⁴. A questão é um pouco como a da matemática. É possível que a competência matemática seja um subproduto de adaptações diferentes e mais úteis, ou pode ser uma adaptação independente. Contudo, nenhuma teoria diz o que é a matemática, o que são os números, o que faz um teorema matemático verdadeiro ou o que a matemática realmente significa. Todas as questões filosóficas persistem quando se invoca a explicação evolutiva. E o mesmo é verdade a respeito da maior parte dos problemas que são importantes para os filósofos da música.

A questão é diferente com a teoria computacional do cérebro. Não há dúvida que isso joga uma luz no entendimento da linguagem. Não é implausível sugerir que, se a teoria computacional tem certa relevância para explicar a linguagem, pode também ter alguma relevância para explicar a música. Pois nos lembra que música não é som, mas som organizado "no cérebro do ouvinte". Organização musical é algo ao qual "nos aderimos", como nos aderimos a uma linguagem. E uma vez que os primeiros passos em compreensão musical foram dados, avançamos rapidamente ao ponto em que cada um de nós pode absorver imediatamente e tirar prazer de um número indefinido de novas experiências musicais. Isso lembra um aspecto fundamental da linguagem e, de modo não surpreendente, os resultados da linguística foram transferidos e adaptados para a análise da estrutura musical, na esperança de mostrar como a ordem musical é gerada e percebida — e é exatamente o que explica o domínio que a música exerce sobre aqueles que se devotam a ela.

Devemos reconhecer aqui que música não é somente uma arte do som. Devemos combinar sons em sequência como combinamos cores em um quadro abstrato ou flores em um canteiro. No entanto, o resultado ainda não será música. Torna-se música somente se também faz *sentido musical*. Deixando experimentações modernistas de lado, há uma distinção sensível entre música e meras sequências de sons e não é somente uma distinção entre *tipos* de som (isto é, com altura e sem altura, regular e aleatório). Sons tornam-se música como resultado da organização e esta é algo que percebemos e cuja ausência notamos imediatamente, não importa se temos prazer ao final. Essa organização não é somente uma questão estética — não é somente um *estilo*. É mais como uma gramática, sendo a condição de nossa resposta ao resultado *como música*. Devemos, portanto, reconhecer que música (ou, ao menos, música tonal do tipo familiar ao ouvinte ocidental) tem algo

parecido com uma sintaxe — um processo guiado por regras, ligando cada episódio a seus vizinhos — o que percebemos no ato de ouvir e cuja ausência leva a uma percepção de desconforto ou incongruência.

Claro, há sons que são chamados de música que não compartilham essa sintaxe — experimentações modernistas, música de percussão africana, música que emprega escalas que desafiam a ordem harmônica etc. No entanto, do cantochão medieval ao *jazz* moderno observamos uma constância notável em organização rítmica, melódica e harmônica — tanto que uma parte alongada dessa tradição foi destacada como "repertório comum" cujos princípios são ensinados como algo natural em aulas de apreciação musical. Esse fenômeno requer uma explicação.

Leonard B. Meyer (1918-2007), em um livro influente (*Emotion and Meaning in Music*, de 1956), argumentou que compreendemos música por uma espécie de raciocínio probabilístico, que confere a eventos musicais graus variados de redundância. O repertório comum emergiu de um constante acúmulo de convenções e expectativas, que permite aos ouvintes prever o que segue o que, e o que produz a distintiva experiência de "nota errada" quando as coisas saem perceptivelmente do caminho. Essa sugestão foi levada adiante por Eugene Narmour para produzir o que chamou de "modelo de implicação e compreensão" da estrutura musical¹⁵. Mais recentemente, David Temperley aplicou teoria de probabilidade bayesiana para ritmos padrões e melodias, com o intuito de "modelar" a maneira em que ouvintes assinalam métrica e tonalidade às sequências¹⁶.

O trabalho de Temperley levanta três questões: o que é um "modelo"? Quando um modelo é "adequado" aos dados? E o que pode mostrar a descoberta de um modelo adequado, em termos de nosso entendimento e apreciação musical? Um modelo que pode ser reescrito como um algoritmo pode programar um computador para designar ordem métrica e tonalidade a qualquer peça. Um modelo como esse pode ser

testado diante de performance humana e, se tiver sucesso em prever nossas preferências e decisões, oferecer o começo de uma teoria de cognição musical. Sugere uma explicação do que se passa no cérebro quando ouvintes identificam a estrutura métrica e tonal da peça que estão ouvindo. Parece ser esse o objetivo das reflexões de Temperley, especialmente em suas primeiras publicações, nas quais ele desenvolve um sistema computacional para a análise de música e usa esse sistema para representar padrões e sequências que são "preferidos" por ouvintes habituais¹⁷.

Entretanto, outros usam o termo "modelo" de forma mais imprecisa, para indicar qualquer modo de representar a estrutura musical que apresenta as conexões percebidas entre suas partes e que sugere um modo no qual identificamos essas conexões, seja conscientemente ou não. Nesse sentido, o círculo de quintas, análise de sequências de acordes e as antigas tabelas de relações entre tonalidades são todos "modelos" parciais de nossa experiência musical. Eles permitem que predigamos, até certo ponto, como as pessoas responderão a mudanças de tonalidade e a acidentes em uma melodia e também sugerem "constantes" musicais nas quais um compositor pode se apoiar ao construir a estrutura harmônica de uma peça. No entanto, não visam reduzir o entendimento musical a um algoritmo computacional, tampouco oferecem nada como uma teoria completa da cognição musical que explicará como compomos uma superfície musical coerente a partir de nossa experiência de suas partes. Antes, descrevem a superfície ao identificar as particularidades destacadas e relações percebidas entre elas.

A situação pareceria um pouco diferente, entretanto, se pudéssemos aceitar literalmente a ideia de uma "sintaxe" musical. A linguística tenta modelar o uso da linguagem e compreensão, de modo que se permita a análise computacional. Se pudermos estender o campo da musicologia

aos avanços feitos na psico-linguística, portanto, poderemos nos aproximar da explicação que vem quando as pessoas organizam as notas que ouvem em estruturas coerentes. Investigação inconclusiva de neurocientistas sugere que "embora as sintaxes musical e linguística tenham representações sintáticas distintas e específicas a seu meio, há uma interseção nos recursos neurais que servem para ativar essas representações durante o processamento sintático"¹⁸. Isto — "a hipótese de recurso compartilhado de integração sintática" — seria de interesse considerável não apenas para a psicologia evolutiva, mas também para a musicologia, se puder mostrar que os processos sintáticos envolvidos nos dois casos trabalham de modo similar. A investigação neurológica não mostra esse resultado. No entanto, há um tipo de ciência cognitiva especulativa que sugere que pode, contudo, ser verdade, e que uma "gramática" de música tonal pode ser desenvolvida de um modo que, ao mesmo tempo, se parece com a gramática da língua e também pode ser reescrito como um algoritmo computacional.

Um objetivo da gramática gerativa de Chomsky foi explicar como falantes podem entender inúmeras elocuições novas, apesar de receberem apenas informação finita de seus ambientes. Línguas formais, como cálculo de predicados, fornecem uma pista útil, mostrando como muitas fórmulas bem formadas podem ser derivadas infinitamente por recursividade. Se línguas naturais são então organizadas da mesma forma, de um número finito de estruturas básicas, usando um número finito de regras de transformação, pode-se extrair um número infinito de frases bem formadas. Compreender uma nova frase poderia não ser um mistério, se os falantes fossem capazes de resgatar o processo governado por regras que formou a fileira de palavras pronunciadas. Igualmente, a ampla capacidade de se agarrar a uma nova música, sem nenhum outro guia além do que aquilo que já foi absorvido pelo ouvido, poderia ser explicada se as superfícies musicais fossem os produtos regradados de um

número infinito de estruturas básicas, que poderiam ser parcialmente inatas e parcialmente adquiridas pelos primeiros anos de aculturação.

Certos aspectos da música foram modelados de maneiras que sugerem uma tal gramática gerativa. Se a organização métrica precede através de divisão, como em sistemas musicais ocidentais, ritmos de superfície podem ser derivados de estruturas básicas através de recursão e também compreendidos ao resgatar o processo. Isso é transformado na base de uma gramática gerativa do ritmo métrico por Christopher Longuet-Higgins (1932-2004) e C. S. Lee¹⁹. Outros fizeram tentativas iniciais similares de gramáticas para uma organização de tonalidades²⁰.

Tais propostas de pequena escala foram rapidamente deslocadas por uma teoria mais ambiciosa, apresentada por Fred Lerdahl e Ray Jackendoff em seu livro inovador *A Generative Theory of Tonal Music*. O argumento é ousado, ambicioso e detalhado e, embora o assunto tenha avançado nos trinta anos desde a primeira publicação, ele não perdeu qualquer relevância e continua a ser invocado por musicólogos, teóricos e filósofos da música para desenvolver ou fazer uso da analogia entre compreensão linguística e musical. Lerdahl e Jackendoff reconhecem em muitas passagens, contudo, que essa analogia é forçada e que a linguística chomskiana não pode ser transplantada por completo para o estudo da música tonal. A sintaxe, eles reconhecem, não se volta, em música, para a semântica como acontece na língua. Além disso, a organização hierárquica que Lerdahl e Jackendoff propõem é uma organização de objetos musicais, como notas e acordes e não, como em Chomsky, de categorias gramaticais (verbo, frase nominal, advérbio etc.). Não existem categorias gramaticais em música. Ainda assim, enquanto podemos distinguir eventos "estruturais" de "subordinados" em música, há muito espaço para argumento quanto ao que é o quê, e não há uma hierarquia que determine a posição de um evento particular. Um evento que é estrutural, do ponto de vista da "extensão

temporal", pode ser subordinado metricamente e também um prolongamento de algum outro evento na hierarquia de tensão e relaxamento. Contudo, as diversas hierarquias identificadas por Lerdahl e Jackendoff capturam algumas de nossas intuições mais firmes a respeito de importância musical. A tarefa consiste em mostrar que há regras de transformações que auferem a estrutura que ouvimos, desde uma estrutura mais profundamente imbuída, e assim o fazem de modo a explicar nossa percepção geral da união da superfície musical.

Aqui descobrimos outra dificuldade para teorias como a de Lerdahl e Jackendoff, que consiste em tentar moldar o que parece ser uma forma de preferência estética em termos emprestados de uma teoria da cognição voltada à verdade. Se compreender música envolvesse resgatar informação (seja sobre a música, ou sobre o mundo), então uma sintaxe gerativa teria uma função. Ela nos guiaria para a essência organizada de modo semântico de uma peça musical, de modo que pudéssemos compreender o que ela diz. No entanto, se a música não diz nada, por que devia ser organizada desse modo? O que importa não é o valor semântico, mas o agrado da superfície musical. A música trata das nossas preferências e tem apelo ao apresentar uma ordem audível que nos leva a dizer "sim" para tal sequência e "não" para outra. Portanto, de forma não surpreendente, quando Lerdahl e Jackendoff tentam providenciar o que percebem com regras de transformação de sua gramática musical, eles chegam a "regras de preferências" no lugar de regras de formação adequada²¹. Essas "regras" nos dizem, por exemplo, para "preferirmos" ouvir uma sequência musical de tal modo que proeminência métrica e proeminência de extensão temporal coincidam. Há mais de uma centena de regras dessas, as quais, depois de se examinar, não podem ser regras de modo algum, uma vez que não devem sua validade à convenção. Há generalizações que surgem das preferências acumuladas de ouvintes, que não são guias da audição, mas

subprodutos de nossas escolhas musicais. Muitas delas cercam regularidades estéticas, cuja autoridade é estilística mais do que gramatical, como as normas de uso poético.

Tudo que conhecemos sobre língua sugere que regras que distingam sequências bem-formadas de sequências malformadas são fundamentais e estas regras não são generalizações de preferências, mas convenções que definem o que falantes fazem. São o que John Searle chama de regras "constitutivas"²². Tais regras têm um lugar em música tonal: por exemplo, a regra que designa que alturas venham de um conjunto de 12 classes de semitons que completam uma oitava. No entanto, não parecem estar conectados a uma gramática gerativa do tipo postulado por Lerdahl e Jackendoff. Eles simplesmente apresentam as restrições dentro das quais uma sequência de sons será ouvida como música, fora da qual será ouvida como um som não-musical. Além do mais, essas regras constitutivas são poucas e raras e muito menos importantes, quando se trata de dizer como a música funciona, do que os compêndios de exercícios que se estudam em cursos de harmonia e contraponto.

Isso me leva ao ponto crucial. Não há dúvida que música é algo que podemos compreender e não compreender. O motivo da audição não é decifrar mensagens, ou traçar os sons que ouvimos para alguma estrutura gerativa e ainda menos recuperar a informação que está codificada em seu interior. O propósito é que o ouvinte siga a jornada musical, enquanto ritmo, melodia e harmonia se desdobram de acordo com sua própria ordem interna para produzir padrões audíveis, ligando parte a parte. Compreendemos música como um objeto de interesse estético e isso é bem diferente da compreensão a que nos voltamos nas falas cotidianas de uma língua, mesmo se às vezes parece que "agrupamos" os elementos em um espaço musical de um modo que se pareça com nosso agrupamento de palavras em uma frase.

Esse comentário não significa que não haja um aspecto da gramática musical que mereça ser apelidado de "profundo". Pelo contrário, reconhecemos relações tonais de longo termo, relações de dependência entre episódios, maneiras nas quais uma parte revela e atualiza o que fora predito em outra. Tais aspectos da música são importantes; são a fundação de experiências musicais poderosas e uma fonte infinita de curiosidade e prazer. No entanto, elas têm ligação com estruturas e relações que são criadas na superfície, e não escondidas nas profundezas. A ordem musical não é gerada *a partir* dessas relações de longo termo, como Schenker (por exemplo) quer que acreditemos²³, mas se volta *para* elas, do mesmo modo que padrões arquitetônicos se voltam para a forma na qual culminam. Conseguimos compreender a estrutura mais ampla como um resultado da compreensão do movimento de escala inferior da qual deriva.

Uma das forças de *A Generative Theory of Tonal Music* dá ênfase a essas relações de longo termo e o modo com o qual o ouvinte — especialmente o ouvinte das obras-primas de nossa cultura auditiva — ouve a música, como algo que *vai a algum lugar*, realizando em um ponto posterior as expectativas que foram despertadas subliminarmente em um momento anterior. O erro, parece-me, vem de pensar que essas relações percebidas definem uma estrutura oculta, ou mais básica, da qual o resto da superfície musical é derivado. As relações percebidas devem antes ser vistas como vemos as relações entre os pináculos em um castelo gótico. O padrão feito pelos pináculos emerge *das* estruturas de apoio, mas não as produz.

Existe, como Lerdahl, Jackendoff e muitos outros nos lembram, um ato de síntese, de organização mental, envolvido em ouvir sons como música. Não ouvimos simplesmente os sons que compõem a obra musical. Ouvimos sequências de sons com altura e ouvimos nesses sons um processo musical que é um epifenômeno dos sons, ainda que não

reduzível a eles. Eu argumentei essa questão longamente em *The Aesthetics of Music*. A música envolve um movimento em um espaço unidimensional, no qual há campos de força, relações de atração e repulsão e objetos musicais complexos, como melodias e acordes que ocupam um lugar próprio. Ela exhibe opacidade e transparência, tensão e relaxamento, leveza e peso e assim por diante. Eu argumentei que há uma metáfora arraigada de espaço e movimento subjacente a todos esses aspectos da música. Contudo, esses aspectos são parte do que percebemos quando ouvimos música e alguém que somente ouve sequências de sons com altura — não importa o quão precisas — não ouve música (você poderia ter ouvido absoluto e ainda não ouvir música — algumas aves agem assim).

O quê, então, a ciência cognitiva pode nos dizer a respeito de ouvir e compreender música? É claro que música é algo organizado no ouvido do ouvinte e que todos esses aspectos aos quais acabei de me referir, sejam eles baseados em metáforas arraigadas ou não, são aspectos da organização que impomos (ou deduzimos) por cima das sequências que ouvimos. Portanto, como deve proceder a ciência cognitiva? Uma coisa é clara: ela não pode proceder simplesmente por meio de adaptações de modelos de ciência cognitiva de outras áreas, como a ciência cognitiva da linguagem. Temos que partir do começo. No entanto, há muito pouco de onde se partir, pelo menos, na obra dos cientistas cognitivos que trataram desse problema. Assim, Aniruddh Patel, que fez um esforço consistente em sumarizar os achados relevantes da neurociência, começa sua discussão de melodia com a seguinte definição: a melodia é "uma sequência de notas na qual as notas individuais são processadas em termos de múltiplos relacionamentos estruturais"²⁴. O que é uma nota? É idêntica a um som com altura, ou algo que ouvimos *em* um som com altura? De que tipo de "relacionamentos" estamos falando e o que os descreve como "estruturais"? Você pode ver nessa própria definição

uma multidão de atalhos, até a conclusão de que a música é processada de um modo semelhante ao do processo da linguagem e que "processo" é exatamente a palavra da qual precisamos — a própria palavra que sugere os algoritmos de ciência computacional. Talvez, porém, não seja de maneira nenhuma assim. Como poderíamos saber? É aqui, penso, que se necessita de um pouco de filosofia.

Quando ouvimos música, ouvimos movimentos e relações em um certo tipo de espaço. Esse espaço é o que é representado em nossa notação musical padrão e é a única razão pela qual essa notação ganhou uso: dá uma imagem clara do que ouvimos, ao contrário, por exemplo, da notação gráfica usada por alaudistas, ou a tablatura para violão e guitarra que nos dá uma imagem dos dedos mais do que das notas. Se aderirmos ao sentido estrito de "modelo", segundo o qual um modelo é o primeiro passo na direção de um algoritmo computacional, então, é claro que nenhum modelo pode fazer uso do espaço fenomênico que é descrito pela notação musical ordinária. Um espaço no qual posição, movimento, orientação e peso são metáforas, não é espaço que possa figurar em um programa de computador, ou de fato em qualquer tipo de teoria que busque explicar nossa experiência no lugar de descrever seu caráter subjetivo. É um espaço que é *lido através, imposto sobre, deduzido em sons*, quando percebido por certo tipo de receptores — aqueles que são capazes de destacar suas percepções de suas crenças e colocar processos cognitivos normais em espera (ou *off-line*, para usar a metáfora de Gregory Currie)²⁵.

O espaço musical, eu sugiro, é um espaço puramente *intencional*: um espaço de objetos intencionais, que não tem realidade material independente. Ele é constituído através da nossa audição de sequências sonoras em uma série de metáforas geométricas. Em oposição a essa sugestão, contudo, há uma longa tradição de análise musical que tenta descobrir algo como uma organização espacial real e objetiva nos sons

em si, e enxergar a nossa apreciação de música como se surgisse de nossos modos conscientes ou pré-conscientes de aderirmos a essa organização, de um modo semelhante ao qual nós aderirmos à gramática em linguagem. Círculos, mapas e espirais que modelam progressões de acordes em posição de raiz e mudanças de tonalidades estão associados a nomes como Johann Mattheson (1681-1764), David Kellner (1670-1748), Gottfried Weber (1779-1839) e Leonhard Euler (1707-1783), que tiveram um importante papel na grande explosão de teoria musical no século XVIII. Mais recentemente, Christopher Longue-Higgins desenvolveu um modelo geométrico de relações tonais e Fred Lerdahl, em uma obra formidavelmente difícil, reelaborou os achados de *A Generative Theory of Tonal Music* em termos de caminhos escolhidos através de um "espaço tonal de alturas" — embora, como ele reconhece em alguns pontos, seu modelo é mais numérico do que espacial e falar em "regiões" de "espaços de alturas" envolve um certo tipo de metáfora²⁶. Ainda mais recente, Dmitri Tymoczko levou adiante a ideia de uma geometria musical de um modo novo, ao propor um relato completo de condução de vozes e progressão harmônica, montando um tipo de argumento *a priori* para a naturalidade do "repertório padrão estendido" — o que para ele seria, essencialmente, música ocidental, do cantochão ao *pop*²⁷.

O aspecto mais forte do argumento de Tymoczko é a discussão que ele dá para a condução de vozes no repertório padrão. Ele deixa abundantemente claro, tanto de modo teórico quanto através de exemplos detalhados, que musicistas de verdade na tradição tonal pensam em acordes não como conjuntos da classe de alturas, mas como estruturas que emergem do movimento de vozes. Isso é tanto verdade com respeito ao *jazz* quanto é no caso das fugas de Bach ou as sinfonias de Mozart. Explica por que o concerto para violino de Berg é tão popular — isto é, porque as harmonias (a despeito de seu caráter atonal)

são quase totalmente derivadas da condução de vozes, estejam ou não em conformidade com o cálculo serial que supostamente organiza a peça.

Em 1973, Allen Forte (1926-2014) publicou um livro bastante influente: *The Structure of Atonal Music*, no qual ele desenvolve uma análise de música serial através da teoria dos conjuntos²⁸. A abordagem de Forte envolveu reescrever "simultaneidades" como conjuntos da classe das alturas e reduzi-las a seu ordenamento "normal", com os intervalos dispostos para serem tão breves quanto se permite em um sistema de equivalência de oitavas. Esse livro brilhante, cuja influência pode ser discriminada em muitos estudos acadêmicos posteriores, fez um enorme desserviço à musicologia. Isto porque descreveu harmonia ao mesmo tempo em que ignorava completamente a condução de vozes, que é o veículo da progressão harmônica e, portanto, um componente integral do sentido harmônico mesmo em acordes atonais²⁹. Talvez seja verdade em algumas obras de música serial que a condução de vozes não exerça nenhum papel; e pode ser o motivo pelo qual ouvimos o resultado não como "harmonia", mas como "simultaneidade". No entanto, é exatamente isso que nos leva a resistir a esse tipo de música serial e porque esta nunca terá seu lugar nas costumeiras afeições musicais. Ao descrever harmonias no modo de Forte, você se priva de um instrumento de crítica musical. Você também ignora uma dimensão inteira de entendimento musical, uma dimensão que Tymoczko trabalha duro para deixar central à natureza e significado da música tonal. Como ele mostra, as sonoridades básicas da música tonal ocidental surgem de uma condução de vozes eficiente, consistência harmônica e consonância acústica e esses três aspectos são entretecidos juntos no período de prática comum.

A matemática de Forte com respeito à música atonal deriva de uma tentativa anterior de explicar o entendimento musical usando aritmética

de módulo 12 para modelar sequências e simultaneidades da ordem das alturas. Para Tymoczko não é a aritmética, mas a geometria que contém o segredo, e sua reivindicação é de que a "geometria fornece uma ferramenta poderosa para modelar a estrutura musical".

Muito do que não compreendemos geometricamente pode ser provido com modelos geométricos. Você pode modelar um jogo de futebol através de um caminho que se desenvolve em 46 dimensões (duas dimensões para cada um dos 22 jogadores e duas para a bola), mas o resultado não há de lhe ajudar a compreender, ou jogar um jogo de futebol, uma vez que deriva de movimentos que reconhecemos de outro modo e não adiciona nada à nossa habilidade de decidir ou predizê-los. A geometria é uma sombra lançada em um espaço de 46 dimensões sob a luz da prática intuitiva. Mesmo se pudermos modelar os acordes da harmonia tonal em um "espaço ordenado de alturas", de modo a representar as conduções eficientes de vozes entre elas, isso também poderá não ser mais que uma sombra lançada sobre uma prática que compreendemos de outro modo. A "ferramenta de modelar a estrutura musical" de Tymoczko seria "poderosa" somente se somasse algo ao nosso entendimento de música, ou sugerisse uma explicação de como elementos musicais são processados no cérebro. No entanto, depois de lutar com os "espaços de alturas ordenados" nos quais acordes são agregados em relação às suas transformações padrões em uma fita de Möbius infinita, eu chego à conclusão de que essa "geometria da música" é admirável, mas mais ou menos irrelevante.

Eu fui assegurado quanto a essa conclusão pelos próprios estudos críticos de Tymoczko na segunda parte de seu livro, no qual, com bem poucas exceções, ele explica suas ideias interessantes concernentes à condução de vozes, cromatismo e organização escalar mais ou menos inteiramente dentro da linguagem analítica tradicional, usando gramática antiquada de acordes e apresentando os trechos para serem

explicados não em seu espaço n -dimensional de alturas, mas em notação musical comum. Ao expor sua geometria, ele escreve:

Aprender a arte da análise musical é principalmente uma forma de aprender a desconsiderar as redundâncias e ineficiências da notação musical costumeira. Nosso espaço geométrico simplifica esse processo, despojando detalhes musicais e permitindo-nos olhar diretamente nos relacionamentos harmônicos e contra-pontísticos que são subjacentes a muito da prática contrapontística ocidental³⁰.

Ele apresenta este argumento no contexto da análise de poucos compassos de um *intermezzo* de Brahms, ao mesmo tempo, dando um gráfico geométrico complexo e as partes relevantes da partitura. Os gráficos são tudo, menos ininteligíveis, mas através da partitura você observa diretamente as notas, e a partitura oferece tudo de que o leitor precisa para compreender a argumentação de Tymoczko.

A geometria de progressões de acordes e relações harmônicas de Tymoczko foi antecipada por Christopher Longuet-Higgins em duas "cartas para um amigo musical", que apareceram em 1962, na *The Music Review* e, subsequentemente, em artigos coligidos em *Mental Processes*. Longuet-Higgins (um químico teórico de formação e um músico brilhante, que inventou o termo "ciência cognitiva" e que empenhou-se como ninguém para erigir a disciplina à qual esse termo hoje se refere) introduziu um espaço tonal tridimensional, com oitavas assinaladas para uma dimensão, quintas para outra e terças para mais outra. Todos os intervalos na música tonal podem ser definidos nesse espaço, no qual aparecem como vetores. Além disso, — e isso interessava particularmente Longuet-Higgins — esse espaço tonal se distingue entre intervalos que são indistinguíveis do ponto de vista de uma aritmética de módulo 12. Assim sendo, ele distingue entre uma terça maior e uma quarta diminuta, por exemplo, ainda que ambas (em

ambas escalas bem-temperadas) sejam compostas de quatro semitons iguais.

O espaço tonal apresenta a gramática real e oculta da música tonal, uma vez que preserva o significado escalar dos intervalos em sua representação harmônica. Uma sucessão de tríades define um caminho nesse espaço e esse caminho pode, ou pular no entorno de um centro, em cujo caso a música permanece em uma tonalidade, ou mover-se de um centro ao outro, em cujo caso houve uma modulação para outra tonalidade. Longuet-Higgins deu uma definição precisa que distingue esses dois casos e usou-a para atribuir notação a exemplos difíceis de notas altamente cromáticas, como o solo de corne inglês na introdução ao terceiro ato de *Tristão e Isolda*. A geometria usada por Longue-Higgins não dá ênfase à condução de vozes como faz a de Tymoczko, mas em outros aspectos aplica a mesma ideia intuitiva de que relações musicais podem ser mapeadas em relações geométricas ao preservar a "intermediariedade"³¹. Também parece bastante com um primeiro passo na direção de uma teoria explanatória, ao sugerir um caminho pelo qual o cérebro "mapeia" as entradas musicais como o sistema visual mapeia orientação, distância etc., de modo a representar limites, descontinuidades e fechamentos. Aqui está um dos resumos tipicamente lacônicos de Longuet-Higgins:

A tridimensionalidade de espaços tonais deriva diretamente do fato de que apenas dois intervalos básicos são necessários e suficientes para a construção de todos os outros. Dada qualquer nota como Dó central podemos colocá-la na origem do espaço tonal e relacionar todas as outras notas a ela por meio da designação de coordenadas (x, y, z) , que representam os números de quintas justas, terças maiores e oitavas através das quais se deve mover para chegar do Dó central até a nota em questão. Em princípio, então, as notas da música tonal estão nos pontos de um espaço tridimensional discreto que se

estende infinitamente em todas as direções a partir do ponto de partida. Vistas nessa direção, as notas de uma melodia executam uma "dança" em um espaço conceitual abstrato; a apreciação de tonalidade depende da habilidade em discernir a direção e distância de cada passo na dança³².

Há um ponto em questão a ser feito em resposta a ambos, Tymoczko e Longuet-Higgins, que é o de que já temos uma ideia de um espaço musical que é bem dissimilar às disposições geométricas apresentadas em seus estudos. Ouvimos música como um movimento ordenado em um espaço unidimensional, em termos de uma relação de intermediação definida no eixo de alturas (o eixo de "alto" e "baixo"). Esse espaço dobra-se sobre a oitava, de modo que o movimento em uma direção retorna ao mesmo lugar depois de 12 graus de semitons. Em seu uso musical, é dotado de campos gravitacionais de força, de acordo com medidas da escala e relações tonais. A nota principal é atraída pela tônica, os acordes de sétima dominante têm uma tendência para os acordes de tônica correspondentes etc. No entanto, esse espaço é puramente fenomenal. Nenhum objeto musical pode ser identificado, exceto em termos de seu lugar (Dó central, por exemplo), de modo que a posição em um espaço musical é uma propriedade essencial daquilo que a possuir. Consequentemente, embora ouçamos movimento, nada se mexe. O espaço que ouvimos é uma espécie de espaço metafórico, mas é gravado vividamente em nossa experiência auditiva. Além do mais, é um espaço que contém simetrias interessantes e que pode ser tratado de maneira matemática, de modos que iluminam nossa experiência musical³³.

A abordagem processual de Tymoczko ao cromatismo, que dá ênfase à condução de vozes em oposição a acordes estáticos, é persuasiva, principalmente porque nos faz viajar através desse espaço fenomenal, raramente nos preocupando em olhar para trás, como as sombras

assustadoras das fitas de Möbius. A notação de clave padrão representa o espaço fenomenal da música com toda a clareza e detalhe de que um crítico necessita. E quando um crítico nos conta que o Sol sustenido do acorde de abertura de *Tristão e Isolda* move-se cromaticamente até si, enquanto o Ré sustenido se move para o Ré, ele descreve exatamente o que ouvimos, bem como o que vemos no papel — embora a descrição seja literalmente sem sentido, uma vez que Sol sustenido não pode se mover para si e tampouco Ré sustenido para Ré. Além disso, o espaço unidimensional da notação padrão lembra-nos de um fato que Tymoczko raramente nos alerta, isto é, que a condução de vozes não é somente uma questão de relações entre notas adjacentes e acordes adjacentes. Ela perpassa toda a peça musical, criando expectativas em cada nota que atingem muito além de seu sucessor imediato. O prelúdio de *Tristão e Isolda* é um exemplo maravilhoso desse fato. Não somente ele procede de uma harmonia não saturada para a próxima; cada voz segue sua própria jornada repleta de ansiedade através do espaço tonal, movendo-se em graus de semitons, ou tons, em obediência a um tipo de obsessão que parece dever nada à rede harmônica da qual faz parte.

As versões ambiciosas da "geometria da música" que delineei provê modelos de compreensão musical somente em um sentido amplo do termo. A verdadeira questão é como qualquer "modelo" apresentado pode ser usado: é o primeiro passo em uma ciência cognitiva da música, como Longuet-Higgins queria fornecer? Se for o caso, qual pode ser o correlato neural de uma fita de Möbius infinita? Aqui nos deparamos com um muro. Podemos traduzir música tonal por um tipo de geometria. E podemos compreender como computações podem combinar variáveis em mais de uma dimensão. No entanto, como chegamos dos modelos geométricos às computações no cérebro?

Se aderirmos ao senso estrito de "modelo", segundo o qual um modelo é o primeiro passo na direção de um algoritmo computacional,

então, é claro que nenhum modelo pode fazer uso do espaço fenomenal que é descrito pela notação musical comum. Um espaço no qual posição, movimento, orientação e peso são metáforas, não é um espaço que pode figurar em um programa de computador, ou, de fato, em qualquer tipo de teoria que visa explicar nossa experiência, em vez de descrever seu caráter subjetivo.

A ideia de uma ordem secreta da música está longe de ser nova, tampouco é algo novo sugerir que essa ordem é geométrica. Este foi o pensamento principal da cosmologia pitagórica e da teoria do Universo resumida por Ptolomeu e aceita através do mundo ocidental até a revolução científica. Em um trabalho recente, que depende bastante de Lerdahl e Jackendoff (e, em muitos outros dados, da ciência psicológica e cognitiva), Charles Nussbaum ofereceu uma "pista para todos os segredos", alegando que a música fornece "planos de ação", ela provê "modelos musicais mentais" que "representam os aspectos das disposições e situações nas quais movimentos virtuais ocorrem"³⁴. Em outra aplicação de Lerdahl e Jackendoff, Diana Raffman usou a hipótese gerativa para explicar por que o "movimento secreto da música" é, na verdade, uma ilusão — argumentando que a sintaxe da música nos seduz ao atribuir significado semântico a padrões que não têm nenhum outro significado além de sua forma musical³⁵. O livro de Tymoczko é o último em uma série que promete mais do que faz, uma vez que depende de teorias cuja aplicação à música é, sobretudo, pensamento positivo. Longuet-Higgins, em contraste, parece estar prestes a chegar a algum lugar, uma vez que sua geometria clarifica distinções entre os intervalos que ouvimos, mas não são facilmente representados pela notação tradicional. Além disso, sua geometria é expressamente dirigida para prover uma teoria computacional da música tonal — uma teoria que mostraria como objetos musicais e transições podem ser representadas no sistema nervoso.

No entanto, aqui há um ponto no qual os defensores da musicologia tradicional podem desejar protestar por algo há muito sufocado. A musicologia, podem dizer, pertence às humanidades, não às ciências. Ela não pode ser substituída por análise matemática, tampouco é um prelúdio para uma teoria da cognição musical, o que quer que isso possa ser. Ela é dedicada à descrição, avaliação e amplificação do caráter *dado* da experiência musical, mais do que a mostrar como preferências musicais podem ser analisadas por um computador.

Por isso, o espaço de altura unidimensional, no qual *nós*, ouvintes conscientes e esteticamente motivados, situamos movimento melódico e harmônico, deve ser o objeto real do estudo musical — aquilo que precisa ser compreendido para se *compreender música*.

A partir deste ponto de vista, até o espaço de alturas tridimensional explorado por Longuet-Higgins é de pouca relevância musical, enquanto as fitas de Möbius de Tymoczko podem bem amarrar-se em nós, por tudo que nos possam contar sobre música. O argumento importante é que o espaço de alturas unidimensional, no qual ouvimos a música desenrolar-se, não é um espaço no qual os sons físicos que ouvimos como música ocorrem de verdade. Um relato de "representações auditivas" que se propõe a explicar o que acontece quando ouvimos música, portanto, não será um relato de qualquer coisa que ocorra nesse espaço imaginário. Nenhum relato de sequências auditivas e seu "processamento" no cérebro será um relato do que ocorre no espaço imaginado da música.

Devo concluir com duas observações sobre esse espaço imaginado. Primeiro, há um tipo de liberdade na percepção musical que segue paralelamente à liberdade na percepção de aspectos nas artes visuais, mas que está ausente de processos cognitivos ordinários. Na ilusão de Müller-Lyer, a aparente desigualdade das linhas permanece, mesmo depois que o sujeito sabe que as linhas têm o mesmo tamanho — prova,

para alguns psicólogos, da natureza modular de nossos processos sensoriais e intelectuais, que fornecem informações independentes sobre a mesma situação. No caso de percepção de semblantes, em contraste, as aparências podem mudar sob a influência do pensamento, e mudarão caso se aplique nelas o pensamento correto. O nu na *Vênus de Urbino* de Ticiano (c.1490-1576) muda de aparência se você pensa que ela está olhando para um amante, um marido ou somente para o observador curioso. Como você pode vê-la depende do que você pensa de seu tamanho, o que, por sua vez, depende de como você pensa do tamanho da cama na qual ela se deita. E assim sucessivamente. No caso da música, as relações estruturais a que Patel se refere (ver acima) são multiplamente adaptáveis às necessidades do pensamento musical. Melodias mudam de acordo com a nossa concepção de onde os tempos fracos terminam, onde começam as frases, quais notas são "intrusas" e quais são parte do fluxo, e assim sucessivamente. Essa é uma razão pela qual os intérpretes são julgados tão atentamente, isto é, a maneira como eles *tocam* pode influenciar em como *ouvimos*.

Em segundo lugar, não ouvimos música como ouvimos outros sons no nosso ambiente. Música é ouvida como se fosse *dirigida* até nós. Nos movemos com ela, a consideramos como chamando nossa atenção, nos fazendo exigências, respondendo às nossas reações. Envolvida na música, está uma perspectiva imaginada de primeira pessoa e ouvir com atenção completa é relacionar-se com a música como nos relacionamos uns com os outros — eu com tu. O movimento musical é um tipo de ação e o "por quê?" com o qual interrogamos é o "por quê?" de motivo e não o "por quê?" de causa. Então, o espaço imaginado da música é um "espaço de motivos", para usar a expressão conhecida de Wilfrid Sellars (1912-1989), e o que ouvimos quando a ouvimos sob o aspecto da liberdade³⁶. Esse aspecto é integral ao sentido da música, ao menos, da música que importa, e é um motivo pelo qual desejamos falar da

compreensão e incompreensão do que ouvimos, pouco importando se podemos designar algum significado separadamente identificado ao objeto. Indubitavelmente, a ciência cognitiva um dia nos dirá muito sobre as formas de compreensão interpessoal. No entanto, devemos avançar muito além da teoria de percepção auditiva para completar essa tarefa.

Esses aspectos, parece-me, requerem uma exegese psicológica. Pedem que olhemos para o fenômeno em si, que identifiquemos o que faz da experiência do som uma experiência de *música*. Somente quando clarificarmos essa questão, poderemos seguir com questionamentos sobre os caminhos neurais envolvidos e o modo pelo qual os sons são "processados" por eles.

Contudo há, penso eu, um tópico mais importante que se abre aqui. Mesmo se chegarmos a uma teoria sobre o processamento de música, não será, em si, um relato da compreensão musical. De fato, isso nos diria tão pouco sobre o significado e o valor da música, quanto um modelo cognitivo de compreensão matemática nos diria sobre a natureza da verdade matemática. Todos os problemas reais, concernentes ao que a música significa, por que a apreciamos e o porquê de ela nos ser importante, ficariam intocados por uma teoria assim. Pois são problemas da experiência em si, de como a experiência é designada na nossa consciência de primeira pessoa e o que significa. O significado é opaco ao processamento digital, que passa o mistério de sinapse em sinapse como um time de revezamento passa o bastão, ou o algoritmo passa a imagem em uma câmera digital. O momento crucial de interpretação certamente ocorre. No entanto, envolve todo o aparato cognitivo e emocional e alcança um ato de compreensão de um tipo que ainda está para encontrar um lugar na teoria computacional da mente. Contudo, aqui estamos em águas profundas e há tantos filósofos que vão

discordar da última frase (Fodor, por exemplo), quanto há aqueles que não de concordar com ela (Searle, por exemplo)³⁷.

-
-
13. CROSS, Ian. "Music, Cognition, Culture and Evolution". In: *The Cognitive Neuroscience of Music*. PERETZ, Isabelle e Zatorre, Robert (org.). Oxford: 2003, p. 52. ↩
 14. PINKER, Steven. *How the Mind Works*. Nova York: 1997, p. 534. MILLER, Geoffrey. "Evolution of Human Music through Sexual Selection". In: *The Origins of Music*. WALLING, Nils L; MERKER, Björn e BROWN, Steven (eds.). Cambridge: 2000. ↩
 15. NARMOUR, Eugene. *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures*. Chicago: 1990. ↩
 16. TEMPERLEY, David. *Music and Probability*. Cambridge: 2007. ↩
 17. Ver TEMPERLEY, David. *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge: 2001. E também o *site* de Temperley, que oferece acesso ao analisador musical Melisma, um programa desenvolvido por Temperley e Daniel Sleator. ↩
 18. PATEL, Aniruddh D. *Music, Language and the Brain*. Oxford: 2008, p. 297. ↩
 19. "The Rhythmic Interpretation of Monophonic Music". In: *Mental Processes: Studies in Cognitive Science*. LONGUE-HIGGINS. Cambridge: 1987. ↩
 20. Por exemplo, DEUTSCH, D. e FEROE, J. "The internal Representation of Pitch Sequences in Tonal Music", *Psychological Review*, vol. 88, 1981, p.503-522. ↩
 21. Igualmente, a teoria da cognição musical propagada por David Temperley, em sua obra anterior *The Cognition of Basic Musical Structures*, é formulada em termos de "regras de preferência". ↩
 22. SEARLE, J.R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: 1969, p. 34. ↩
 23. Ver SCHENKER, Heinrich. *Free Composition*. OSER, Ernst (tr.). Londres: 1979. ↩
 24. *Music, Language and the Brain*, p. 325. ↩
 25. A sugestão de Greg Currie de que no trabalho da imaginação nós desligamos nossos estados mentais é interessante, porém obscuro. Qual é o fundamento para pensar que o estado mental *on-line* é acreditar em *p* e que o estado mental *off-line* de imaginar *p* são duas versões do mesmo fenômeno? Você não fornece uma ciência cognitiva ao usar ciência computacional como uma fonte de metáforas. Ver *Arts and Minds* (2004), capítulos 9 e 10. ↩
 26. LERDAHL, Fred. *Tonal Pitch Space*. Oxford: 2001. ↩
 27. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford: 2011. ↩
 28. FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. Oxford: 1973. ↩
 29. Ver a discussão sobre o concerto para violino de Berg, p. 301-2 de *The Aesthetics of Music*. ↩
 30. *A Geometry of Music*, p. 79. ↩
 31. No original *betweenness*, resolvi preservar o neologismo. (N.T.) ↩

32. "The Grammar of Music". *In: ibid*, p. 140. ←
33. Para um exemplo disso, ver HODGES, Wilfrid. "The Geometry of Music". *In: Music and Mathematics: From Pythagoras to Fractals*. FAUVEL, John; FLOOD, Raymond e WILSON, Robin (eds.). Oxford: 2003, p. 90-111. Como Hodges mostra, há uma geometria da música diferente e mais útil, que descreve o espaço fenomenal em que a música existe, antes do "modelo" n -dimensional imaginário que tenta registrá-la. ←
34. *The Musical Representation*. Cambridge: 2007, p. 82 ←
35. *Language, Music and Mind*. Cambridge: 1993. ←
36. SELLARS, Wilfrid. "Philosophy and the Scientific Image of Man". *In: Science, Perception and Reality*. Austin: 1963. ←
37. FODOR, Jerry. *The modularity of the Mind*. Cambridge: 1983. SEARLE, John. *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge, 1983. ←



- CAPÍTULO 3 -

MÚSICA E A VIDA MORAL

“Os caminhos da poesia e da música não são alterados em lugar algum sem que se mudem as maiores leis políticas”, assim escreveu Platão (428-348 a.C.) em *A República* (Livro IV, 424c). Platão é famoso por ter dado o que talvez tenha sido a primeira teoria do *ethos* [caráter] em música, propondo permitir alguns modos e proibir outros, segundo o caráter que se podia ouvir neles. Platão empregou o conceito de *mimesis*, ou imitação, para explicar por que um caráter ruim em música estimula o mau caráter em seus praticantes. O contexto sugere que ele tivesse canto, dança e marcha em mente e não na audição silenciosa que conhecemos da sala de concerto. No entanto, pouco importa como completemos os detalhes, não há dúvida de que a música, para Platão, era algo que podia ser julgado nos mesmos termos morais que julgamos uns aos outros e que os termos em questão denotam virtudes e vícios, como nobreza, dignidade, temperança e castidade, de um lado, e sensualidade, beligerância e indisciplina do outro.

Da dança dos israelitas no entorno do bezerro de ouro às orgias do *hip-hop*, as distrações musicais da gente comum invocaram as maldições de seus guardiões sacerdotais. Os sacerdotes, ao longo da história, tentaram não somente controlar o que foi cantado e tocado no templo, mas também confinar e, se necessário, proibir os festejos que ocorrem

fora. Não mais pensamos que podemos fazê-lo pela lei. No entanto, ainda estamos profundamente preocupados com mudanças na prática musical ao modo de Moisés, quando ele desceu do monte e lançou as Tábuas da Lei ao chão ao ver a idolatria das massas. Esse foi talvez o primeiro protesto registrado contra a "cultura de massas".

Adorno é um Moisés dos últimos dias e o seu herói, Arnold Schoenberg, tentou verter o episódio do Antigo Testamento em música, como uma ilustração da maneira pela qual jamais devemos sacrificar a pureza da verdade para a facilidade da comunicação. No contraste entre Moisés e Aarão na ópera inacabada de Schoenberg, vemos dramatizado o choque de culturas que preocupava Adorno. Há uma cultura de pensamento de longo prazo e conceitos abstratos, representada por Moisés, e uma cultura de prazer de curto prazo e facilidade de comunicação, representada por Aarão. O tratamento de Schoenberg desse tema lembra-nos que muitas das preocupações mostradas ao longo das eras, com respeito às depravações da música popular, refletem o temor da idolatria — de falsos deuses, falsa veneração e falsas emoções. Assim sendo, Adorno queria mostrar que as liberdades aparentemente fruídas pelo povo norte-americano são liberdades ilusórias, e a realidade cultural subjacente é uma de escravização — aos fetiches do mercado e da cultura de consumo que, ao colocarem o apetite acima de valores de longo prazo, levam à perda da autonomia racional. A música popular não era, para Adorno, algo *para* o qual eles foram libertados, mas algo *do* qual eles deviam ser libertados, do mesmo modo em que as pessoas são libertas da idolatria.

Claramente estamos aqui em águas profundas e não vamos salvar a nós mesmos simplesmente ao seguir uma abordagem sem juízo de valor que, frequentemente, é promovida por cursos de apreciação musical. Nessa área, não fazer juízo de valor já é fazer uma espécie de juízo. É sugerir que, na verdade, não importa o que você ouça ou dance e que

não há distinção moral entre os vários hábitos de escuta que emergiram na era da reprodutibilidade técnica. Essa é uma posição moralmente carregada e uma que vai na direção contrária da razoabilidade. Sugerir que as pessoas que vivem com um pulso rítmico como um cenário constante a seus pensamentos e movimento estão vivendo *do mesmo modo*, e com o mesmo tipo de atenção e o mesmo padrão de desafios e recompensas que outras, que conhecem música somente ao se sentarem e ouvirem-na, enquanto limpam suas mentes de todos os outros pensamentos — é uma sugestão totalmente implausível.

Colocando de maneira lacônica, a diferença entre esses dois modos de responder à música é a diferença entre impedir o silêncio e deixar o silêncio falar. Música, na cultura da audição, é uma voz que se eleva do silêncio e que usa o silêncio como um pintor usa a tela; silêncio é a *matéria-prima* na qual a obra é composta e as partes mais eloquentes do movimento de sonata clássico são frequentemente as partes em que nada se pode ouvir e o silêncio se revela. Isto é um pouco verdadeiro, se é verdadeiro, na música *pop* de hoje. Além disso, a diferença aqui é certamente do tipo que tem relevância moral — como a diferença entre temperança e intemperança em hábitos alimentares ou no sexo.

Começo com a questão que pondera se linguagens musicais podem exibir virtudes morais e vícios morais. É óbvio que *descrevemos* linguagens musicais desse modo e é importante lembrarmos-nos de alguns exemplos familiares. A linguagem do canto gregoriano é quase universalmente reconhecida como tendo um caráter espiritual e edificante. O estilo das obras de teclado de Bach é erudito e solene. A linguagem clássica de Franz Joseph Haydn (1732-1809) e Mozart é cortês, educada e correta. A linguagem de Beethoven é apaixonada e desafiadora. O *jazz* de Nova Orleans é vívido, revigorante, inocente. Por contraste, o *death metal* é opressor, sombrio, mórbido. Música *indie* é complacente e descontraída e o cancionista norte-americano é sentimental e nostálgico.

Devemos notar imediatamente que esses juízos são figurativos: envolvem aplicar às linguagens musicais termos cujo sentido está fixo por sua aplicação aos caracteres humanos. Não há um modo *a priori* de fixar o que esses termos significam quando são ligados à música. Um exemplo paralelo pode nos ajudar a ver isso com maior propriedade. Usamos metáforas de caráter, e mesmo de virtude e vício, ao descrever árvores e espécies arbóreas. O carvalho é nobre e confiável, o pinheiro é sombrio e inquietante, o salgueiro é feminino, o cipreste é melancólico, o bordo é bem-humorado e assim sucessivamente. Ninguém pensa que essas descrições exprimem muita coisa. E, mesmo se exprimem algo, não têm nenhuma relação com o *status* moral das árvores ou de sua relação real com as pessoas. As virtudes e os vícios das árvores não se propagam às pessoas que vivem em sua sombra. Você não se torna nobre ao viver sob carvalhos e pessoas bem-humoradas sob bordos. Essas descrições são parte de um jogo elaborado, não muito diferente daquele sugerido por Ludwig Joseph Johann Wittgenstein (1889-1951) ao pedir que nos decidamos se a quarta-feira é gorda ou magra, ou aquele sugerido por Ernst Hans Josef Gombrich (1909-2001) ao pedir que separemos tudo no mundo como pertencendo às classes de "*pong*" ou "*ping*"³⁸. É natural para seres humanos estenderem a linguagem dessa maneira, às vezes guiados por uma impressão de similaridade, às vezes guiados por suas próprias reações, às vezes apenas explorando jocosamente. Quer isso tenha uma fundação no que está descrito ou uma fundação posterior na vida da pessoa que assim descreve, são questões que não podem ser resolvidas somente olhando para a linguagem.

Isso não significa que essas descrições do caráter de linguagens musicais sejam sem sentido, ou que não sejam importantes. No entanto, não significa que não possamos usá-las para dizer nada sobre o significado moral da música. Podemos compreender facilmente essa

questão ao refleti-la em outro contexto no qual usamos essa linguagem, por exemplo, como ao descrever a aparência das pessoas. Eu posso dizer que Jim tem uma aparência severa e grave. Contudo, isso nada diz a respeito do caráter de Jim; ele pode ser doce e amável, pelo que sei. Aparências podem enganar. No caso da música, podemos lidar *somente* com as aparências. Quando se trata de música não há realidade por trás da aparência; de outra forma, Mark Twain (1835-1910) poderia estar certo ao descrever a música de Wagner como "melhor do que soa".

A mesma dificuldade se liga à questão se *obras* individuais de música têm um caráter moral, além da linguagem na qual são compostas. Novamente, não há hesitação em usar termos de virtude e vício em obras individuais de música. A *Arte da Fuga* de Bach ressoa autoridade, sabedoria, profundidade. A abertura *Leonore Número 3* de Beethoven é nobre e inspiradora. O *Quarteto em Sol Maior* de Schubert é angustiado, digno e tenro diante do sofrimento. O último movimento da *Sexta Sinfonia* de Tchaikovski é pesaroso e carrancudo. Podemos continuar assim, através de todos os vícios e virtudes conhecidos pela humanidade. Evidentemente, há alguns termos de virtude e outros de vícios que raramente são invocados ao se descrever música. Por exemplo: "justo", "covarde", "insensato", "discreto", "confiável". Mesmo no caso destas palavras, porém, poder-se-ia desenvolver um jogo ao se distinguir obras de música através delas. Entre obras justas, não poderíamos contar a abertura dos *Mestres Cantores de Nuremberg*, ou a *Abertura do Festival Acadêmico* de Brahms — obras que tentam ser justas às formas da vida humana e a tudo o que contêm?

Aqui, gostaria de registrar um protesto contra um movimento familiar na filosofia da música, especialmente nas teorias de expressão. Esse movimento tenta fundamentar a metáfora na analogia. Seu procedimento é mais ou menos assim: começamos com a questão sobre o que significa descrever uma peça de música como triste, nobre, etc.

(note que os termos de emoção e de virtude tendem a ser tratados juntos, uma vez que ambos envolvem a transferência espontânea do contexto mental para o musical)? Respondemos com uma sugestão: queremos dizer que a música é *como* uma pessoa triste ou nobre. De que modo "como"?

Em vários lugares Peter Kivy (1934-2017) defende uma teoria da analogia de caráter musical e expressão musical, argumentando que música triste compartilha as propriedades dinâmicas de pessoas tristes: é lenta, voltada para baixo, pesada e assim por diante³⁹. E a música nobre é ereta, mostra-se completamente, com gestos diretos e claros, cadências honestas. Portanto, eu gostaria de protestar: espera um momento, você não nos levou adiante em nada. Você disse que música triste compartilha características com pessoas tristes e então provou esse argumento ao descrever essas propriedades de duas formas: usando linguagem literal para pessoas e linguagem figurativa para música. Música não se move *literalmente* lentamente para baixo e pesado, porque não se move literalmente. A analogia se mostra não ser analogia alguma, mas uma maneira de trocar uma metáfora por outra. Eu ainda tenho a questão sobre o quê essas metáforas *significam* e o quê elas nos contam sobre o objeto no qual são aplicadas? E aqui há uma tradição forte de argumento, começando com as *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein, que dizem que se deve explicar o sentido de uma metáfora ao olhar não para o seu uso metafórico, mas para o seu uso literal. Aquilo que necessita de explicação não é o *significado* da palavra "triste", "nobre", ou o que quer que seja, mas o motivo de usar exatamente essa palavra nesse contexto específico, no qual não se aplica literalmente. E qualquer que seja o motivo para tal, não é o de descrever ou escolher analogias.

Entretanto, suponha que essas analogias existam. Suponha que você possa dar sentido a um termo emocional, ou a uma palavra de virtude quando usados para música, apontando as similaridades entre a obra

musical e o estado ou disposição mental referido pelo uso literal. Isso mostraria que o termo identifica algo esteticamente interessante e moralmente relevante no objeto ao qual ele é aplicado? Minha resposta é não. Tudo se parece com tudo e a maior parte das semelhanças são insignificantes; o que faz a semelhança interessante é o contexto que a põe em uso. Você pode ter uma incrível semelhança com Elvis Presley, contudo, se você não pode cantar, não pode se mover de um jeito *sexy*, não pode fazer nada para colocar a sua semelhança à mostra, ela é insignificante. Notamos muitas semelhanças em música. O tema de abertura do *Quarteto op. 18 no. 1* de Beethoven é como alguém assinando um cheque: ousadamente abaixando a mão e, então, soltando um rabisco. No entanto, essa semelhança (supondo que a admitamos) não tem nada a ver com a música e com o quê ela significa. Naturalmente, portanto, temos que distinguir semelhanças acidentais de significativas; e é isso o que precisamente não podemos fazer, se o único motivo para uso de predicados mentais para descrever música é o tipo de analogia mostrado por Kivy.

Termos de virtude e vício ligados a linguagens musicais podem, de certo modo, ser presumidos sem colocar nenhum problema específico do ponto de vista da estética. Como a descrição de espécies de árvores como nobres ou dignas, a descrição de uma linguagem como alegre ou agressiva não tem nenhum significado moral específico. Faz-se paralelo à arquitetura na tradição clássica. A ordem jônica era considerada masculina, mas adolescente, a dórica era viril, a co-ríntia era feminina. E estilos particulares de ornamentação foram agraciados com epítetos similares ao longo dos séculos. No entanto, ninguém pensa que há muito em jogo quanto a esses adjetivos, ou que esses epítetos sejam uma pista para o significado de qualquer edifício específico, ou mesmo para a beleza em geral de algum estilo particular. Este tipo de linguagem figurativa nos vêm naturalmente, é parte de nosso modo de sentir-se em

casa em um mundo no qual trazemos novos objetos sob antigas categorias e estendemos nossos predicados para atender à necessidade. A linguagem das virtudes começa a valer somente quando a usamos para a obra individual.

Eis um exemplo: graça jovial e serenidade ligam-se à ordem jônica na arquitetura grega, assim como alegria e inocência aderem ao *jazz* de Nova Orleans. Portanto, para nós, é o caráter da ordem jônica, que o tem tal como o carvalho tem nobreza e o salgueiro um choroso pesar. O uso da palavra parece adequado, sem, contudo, nos direcionar a qualquer julgamento. Há bons e maus edifícios jônicos, assim como há boas e más peças de *jazz* de Nova Orleans e árvores de carvalho de primeira e terceira categorias. Quando Charles Robert Cockerell (1788-1863), em seu fantástico desenho para o Museu Ashmolean, em Oxford, usou a ordem jônica grega, contudo, ele produziu uma das grandes obras de *revival* clássico e uma na qual a graça jovial e a serenidade eram exibidas ao mesmo tempo. Contudo, agora a descrição começa a significar algo. Eu não posso dizer: "Olha, eis aqui a graça jovial e a serenidade" e adicionar, "Claro, é uma peça de lixo arquitetônico, um mero pastiche", sem sentir uma tensão, senão uma contradição entre essas duas falas. A primeira disse algo sobre o sentido do edifício de Cockerell, algo que justifica a atenção que devotamos a ele. Cockerell queria que percebêssemos essa graça jovial, pois ela representava, para ele, uma ideia de educação e de seu poder transformador nas jovens mentes. A graça jovial do edifício, tão vívida hoje quando na sua construção 180 anos atrás, é parte do que ela *significa*. E a serenidade, amplificada pela mistura engenhosa de pedras de Oxford em tons de mel e o arenito branco de Portland, também nos está dizendo algo. Ficamos diante do edifício como podemos ficar diante de um jovem sereno, em cujo semblante límpido a luz do estudo nasceu. Oxford é orgulhosa dessa construção porque a construção é orgulhosa de Oxford.

Aqui comecei a usar a linguagem figurativa de outro modo, uma maneira que indica porque esse edifício é importante e o que ele significa. Estou comprometido, pela minha descrição, a dar um juízo. É um modo de dizer: *olhe para isso, porque...* voltemos à música. Quando Platão banuiu o modo mixolídio de sua república ideal, foi em termos similares àqueles que podem ser usados para um estilo arquitetônico ou uma espécie de árvore. Nenhum pinheiro sombrio em nosso *campus*, nada daquela fenestração agressiva do Bauhaus. Estes são, se preferir, julgamentos estéticos, mas deixam totalmente em aberto para uma resposta de que um pinheiro bem naquele lugar, um pilotis alegre com uma esquina envidraçada ali nos ajudaria. Platão fracassou em persuadir precisamente porque ele estava falando de modos — linguagem, como podemos descrevê-los — e não sobre obras individuais de música. Claro, ele poderia estar certo. Talvez em um *campus* florestado com pinheiros os estudantes fiquem loucos; talvez um *campus* Bauhaus sofresse com o *graffiti* que ele atrai. E talvez quando todos os jovens forem para *shows pop* e dançarem ao som de *aulos*⁴⁰ naquele modo mixolídio agonizante, eles comecem a ir ladeira abaixo, adquiram hábitos perversos, tornem-se sexualmente promíscuos e desprezem os mais velhos, como temia Platão. Pode ser. No entanto, isso não passa de especulação — ultrapassando o reino do juízo estético e não reivindicando em si a visão de que pinheiros, o estilo Bauhaus ou o modo mixolídio realmente tipifiquem os vícios conjurados pelas palavras que usamos para descrevê-los.

O que quero dizer pode ser colocado de maneira mais simples. O uso das expressões de virtude e vício para descrever linguagens musicais é simplesmente um caso especial de um fenômeno muito mais amplo, que tem usos estéticos e não estéticos. Não diz nada, em si, sobre o impacto moral ou o significado da música. Usando a imagem de Wittgenstein, é uma roda que gira sem fazer rodar nenhuma outra parte do mecanismo.

Quando é o caso de se usar esses termos morais para obras individuais, contudo, estamos em um ambiente diferente, não apenas em música, mas também em arquitetura. A nobreza na *Segunda Sinfonia* de Elgar está lá para ser ouvida, apresenta-se para nós desde o primeiro compasso e, ao seguir a música, também você está participando do desenvolvimento dessa virtude. Você está na *presença* de algo — aquilo que suas palavras descrevem quando você descreve a música como "nobre". Embora a palavra "nobre" aqui seja usada de modo figurativo, você pode rapidamente compreender que está sendo usada para descrever algo *na música*, algo que a música diz e que deve ser compreendido pela pessoa que a ouve com propriedade. Esta música não somente nos lembra das antigas virtudes da Inglaterra imperial: *exemplifica* e *expressa-as*. E isso é parte do que apreciamos ao ouvi-la e parte daquilo que reagimos contra, caso essas antigas virtudes pareçam maculadas aos nossos olhos, ou não sejam virtudes de verdade. A questão se torna, portanto: como se pode ouvir tal característica na música?

A questão pode nos fazer pensar em pinturas figurativas. Eu olho para a pintura de John Constable (1776-1837) da catedral de Salisbury e eu descrevo a catedral. Se alguém perguntar: "Como você pode ver tais características em uma peça de tela de menos de um metro quadrado?", então saberemos como responder. Uma catedral é algo que vemos e aquilo que vemos também podemos ver *em* uma imagem. Portanto, não há nada especial em uma catedral que não podemos ver em uma imagem. Retornando à música, contudo, encontramos uma dificuldade. Nobreza não é algo que ouvimos, não é um *audibilium*. Uma virtude desse tipo consiste em uma disposição de se comportar, de compreender, de se relacionar com os outros. É apresentada ao longo do tempo pelo comportamento consciente e de autossacrifício. Não se coloca o ouvido no coração de uma pessoa e se escuta a nobreza. No entanto, ouve-se

nobreza em música. Então, como isso é possível? A similaridade é significativa somente se algo é *feito* com isso — como em uma pintura figurativa. Não se tira nada das similaridades assim como são, entre pessoas nobres e o primeiro grande sujeito do primeiro movimento da *Segunda Sinfonia* de Elgar. Contudo, muito se tira do primeiro sujeito. Um tremendo processo de desenvolvimento musical é disparado por ele e é por esse processo musical que flui a nobreza.

Entretanto, como a nobreza na música de Elgar *contagia* o ouvinte? Lembre-se da preocupação de Platão com respeito à música *pop* de sua época — que prejudica o caráter daqueles que dançam a seu som. Não é difícil ver como isso pode ser verdade. Afinal, dançar é algo que se faz. Envolve um relacionamento com o seu corpo e os corpos alheios de uma forma consciente. Modos de dança são destinados a ter um impacto em comportamentos como exposição sexual, corte e gestos eróticos. Modos de marchar igualmente — pense no passo de ganso. A dança afeta a *corporificação* do dançarino e a corporificação pode ter formas virtuosas e viciadas. Há todo um espectro de conduta, da modéstia à obscenidade, em matéria apresentação sexual. Tradicionalmente, tem se considerado a modéstia como uma virtude e a obscenidade como um vício. Para nossos ancestrais, esses eram paradigmas de virtude e vício, de fato. E é muito claro que esses traços de caráter são apresentados na dança. O pensamento de Platão era que, se você mostra lascívia nas danças que mais aprecia, então, está muito mais próximo de adquirir o hábito — o vício, tão alegremente celebrado em algumas das suas favoritas urnas gregas e ânforas. Não vejo razão para duvidar disso.

Agora, dança não é somente movimento, tampouco é movimento em resposta a um som, uma batida, ou o que quer que seja. Animais podem fazer isso; pode-se treinar cavalos e elefantes a se mexerem em resposta a uma batida na arena do circo com um efeito que se parece com dança. Contudo, eles não estão dançando. Dançar é *mover-se com* algo,

consciente de que é isso que se está fazendo. Você se move com a música e (em danças antiquadas) também com o seu parceiro. Esse "mover-se com" é algo que animais não podem fazer, uma vez que envolve a imitação deliberada de uma vida que irradia de uma fonte alheia a seu corpo. Isso, em troca, requer um conceito de si e do outro e da relação entre eles — um conceito que, posso argumentar, está indisponível fora do contexto fornecido pelo uso linguístico e consciência de primeira pessoa. Dizer isso não é negar a admirável *coordenação* que possa existir entre animais não-humanos. A habilidade de bandos de pássaros e de cardumes em mudar de direção subitamente, cada ave ou peixe respondendo instantaneamente ao menor impulso de seu vizinho e o todo se movendo como um organismo único guiado por uma única vontade — isso é algo que nos leva ao espanto ou ao assombro. No entanto, não é a intencionalidade Eu-Você que liga o peixe a seu vizinho no cardume e nenhuma ave sentiu aquele fascínio estranho com o movimento autossuficiente que Shakespeare expressa em:

Quando dançais, quero a vós
Uma onda do mar, para que façais
Nada além disso... (*Conto de Inverno*, IV, iv)

Você dança com a música e isso significa compreender a música como a fonte do movimento que também flui através de você. Uma vez que o movimento interno a você é um movimento de vida, no qual sua posição em um momento impele à posição no momento seguinte, assim você compreende a música. Você está se movendo em simpatia com outra fonte de vida. Contudo, aquilo com o qual você dança não está vivo, mesmo se é produzido por alguém vivo — um evento cada vez mais raro. A vida na música está lá *pela virtude* do fato de que você pode dançar com ela. A fonte derradeira de vida é você, o dançarino. A fonte na música é uma vida *imaginada* e a dança é o seu modo de imaginá-la.

A qualidade moral de uma peça de música contamina aqueles que dançam a seu som, na medida que se movem em simpatia com aquele aspecto da música. Não digo que os dançarinos *adquirem* a virtude ou vício em questão, mas aprendem a simpatizar com ele. O processo realmente não é tão diferente do que ocorre no teatro ou ao ler um romance. Você chega a agir de modo correspondente a um personagem e as qualidades morais são o alvo costumeiro dessa simpatia — mas não necessariamente, é claro. O infortúnio pode despertar simpatia sem nenhum julgamento de caráter, porém aqueles sofridos por vilões não despertam nossa simpatia (a menos que sejam enormemente desproporcionais). Poucas pessoas têm dificuldade em compreender como a virtude e o vício podem ser apresentadas na literatura e como esse retrato pode educar nossas simpatias e, ao fazê-lo, levar a algum melhoramento moral perceptível.

David Hume (1711-1776) mostrou que nossas simpatias tendem a coincidir e reforçar umas às outras, enquanto nossos desejos egoístas estão em conflito e, portanto, cancelam-se uns aos outros⁴¹. Portanto, o que quer que nos contamine através da simpatia em uma obra de arte, ou nas pessoas representadas nela, é de enorme importância e completamente nos permite fazer um juízo moral. Uma obra de música que se move através de sua nobreza é uma que encoraja a simpatia para essa virtude e esta simpatia, ao se acumular, faz com que a obra melhore o caráter moral da Humanidade, como certamente Mozart fez por suas óperas e Beethoven por suas sinfonias. E esse é o tipo de efeito que Platão tinha em mente quando argumentava contra os coribantes⁴².

Nem toda dança é uma resposta às qualidades *morais* da música. Muitas pessoas dançaram ao som dos Rolling Stones ou Bruce Springsteen sem dirigir sua atenção ou para a agressividade de uma, ou o erotismo sentimental da outra. Dança-se com a música, mas não com seu significado. Pode-se compartimentalizar e, se você não o faz hoje

em dia, vai achar muito difícil dançar, a menos que seja sortudo o bastante para dominar a salsa, dança folclórica e dança folclórica norte-americana, ou algum tipo semelhante de diversão prelapsária. Tal tipo de compartimentalização é mais difícil quando se ouve, contudo, é ao ouvir que as qualidades morais de uma peça musical chegam vividamente ao primeiro plano.

Isso me leva a um ponto crucial. Qual é a relação entre ouvir e dançar? Você não ouve *com* uma peça musical, você dedica sua atenção *a* ela. No entanto, a "companhia" da dança é reproduzida ao ouvi-la. De algum modo você se move *com* a música ao ouvi-la e esse movimento é, ou envolve, um movimento de simpatia. O movimento na música, entretanto, é puramente imaginário. Todos os animais ouvem sons em sequências e agrupam-nos na percepção. Este agrupamento forma parte do que o psicólogo S. A. Gelfand chamou de "análise cênica auditiva" e é o equivalente auditivo da percepção gestáltica na esfera visual⁴³. Ao se ouvir música, contudo, outro tipo de agrupamento ocorre — um tipo que requer um ato de imaginação. Ao se ouvir música não ouvimos somente sequências de sons: ouvimos movimento dentro e através desses sons. Agrupamos sons nos termos deste movimento que ouvimos dentro deles. Melodias começam, movem-se, terminam; ritmos impelem a música adiante, harmonias criam tensões e resoluções que infectam a linha melódica. Tudo está em movimento — mas é um movimento figurativo, que não corresponde a nada real no mundo do som.

Você pode se mover com esse movimento imaginário. A pessoa que ouve música está ouvindo o movimento imaginário, seguindo-o e sendo levado de um modo similar a algo como o que os dançarinos são levados pela música a qual dançam. E você pode ficar comovido por esse movimento imaginário, justamente como você pode ficar por um personagem ficcional. Suas simpatias vão na direção de Emma ou David Copperfield bem como iriam para alguém real.

Portanto, se há um modo pelo qual a nobreza da música de Elgar contagia o ouvinte, deve ser através da simpatia com o caráter que o ouvinte escuta e move-se com ele pela música. A nobreza atribuída à música não é como aquela atribuída aos carvalhos: ela é ouvida na peça individual, apresentada nela e através dela. Ouvir é, de algum modo, profundo, assim como é estar na presença, e comunicando-se, com uma pessoa nobre. As similaridades aqui não são entre o formato da música e o formato de um personagem. São similaridades entre duas experiências — é como se estivéssemos confrontando uma pessoa nobre e os atos, inspiração e modo honesto de um personagem nobre. Percebemos o modo aberto, responsável pelo qual esse personagem se aventura para uma viagem musical e, ao desenvolver a música, o personagem é, de alguma forma, testado por ela.

Esse último aspecto é o mais importante, uma vez que nos ajuda a superar a objeção que levantei mais cedo contra Kivy. Ajuda-nos a dizer quando as semelhanças não são somente acidentais, mas parte do que a música significa, parte de seu caráter para nós e o que para nós é apresentando. A nobreza apresenta-se *através* da linha musical e compreender esta é uma parte integral para compreender o caráter. Não é que a música esteja contando uma história. A *Segunda Sinfonia* de Elgar é uma peça de música tão "absoluta" quanto qualquer sinfonia de Brahms. Contudo, somos convidados, não obstante, a um tipo de viagem musical e vamos lado a lado nessa com um companheiro — que é a música em si.

Ao ver desse modo, podemos enxergar como podemos fazer os juízos mais radicais do caráter na música. Muitas pessoas reagem à nobreza em Elgar com uma pitada de desgosto. Essa é uma música imperial, eles dizem, essa melodia ousada, honesta, tem um caráter beligerante e conscientemente superior, derrubando coisas inferiores ao marchar adiante. E quando, no segundo sujeito, ouve-se outro tom, um de

ternura e saudade, também há nisso algo imperial, como se fosse um "pensar em casa estando longe", nostalgia pelo lugar que me distingue e faz valer a pena todas essas aventuras de desafiar o mundo. E quando, de tempos em tempos, a música se perde nessas passagens sussurrantes, tão estranhamente sombrias e sem direção, sentimo-nos na presença de *dúvidas*, as mesmas que apodreceram internamente no projeto imperial e que levaram a seu colapso derradeiro.

Não digo que é assim que você *deve* ouvir Elgar. No entanto, você *pode* ouvir desse jeito e mostrar quão profundamente o caráter e nossa reação ao caráter se revela e se desenvolvem na música — mesmo a música mais abstrata. Assim como no caráter humano, o significado moral de uma peça musical pode ser comprometido ao se revelar um gesto narcisista — o gesto que diz que toda essa emoção não é sobre outro, mas sobre si mesmo. Certamente é o que se ouve tão frequentemente em Alexander Nikolayevich Scriabin (1872-1915) — por exemplo, nas últimas sonatas para piano, com suas harmonias perfumadas e línguas melódicas e aéreas, que gritam "olhem para mim", nas quais a ternura é tão evidentemente "fixada". Alguém pode pensar sobre o Elgar nessa conexão: o emprego constante do ritmo incessante 2 +1, ou o ritmo igualmente hipnotizante (3+1) (2+1+1) (2+2) do último movimento pode parecer preso em uma pista do mesmo modo que alguns personagens — incapazes de reformar sua posição fundamental no mundo e, portanto, mais interessados em si do que no outro quando chega uma crise. Contudo, isso expõe uma crise nas muitas passagens sussurradas, onde o movimento adiante é interrompido e no segundo sujeito de ternura e aparentemente vulnerável. O caráter exposto nesse primeiro movimento é claramente complexo, com momentos de tumulto, atrás do qual percebemos uma solidão vulnerável e uma busca por afeição doméstica.

Certamente, isso também desperta a questão de quanto disso é "atribuído" à peça pelo ouvinte e como distinguimos o que é atribuído e o que está "realmente" lá. Devo concluir com um par de sugestões. A primeira é que atribuir caráter a uma peça de música é uma forma de explicação e o teste de uma explicação está na execução e na recepção. Se minha descrição do caráter moral da sinfonia do Elgar não dá pistas de como essa peça deve ser tocada e nenhuma pista de como pode ser abordada ao se ouvi-la, então, é um relato vazio do significado da peça. De algum modo, a interpretação deve se traduzir em um modo de tocar e em um modo de se ouvir. Por certo, estamos bem-acostumados a distinguir interpretações desse modo — criticar um regente por *perder* o caráter de uma peça, falseá-lo ou estragá-lo.

A segunda sugestão é que uma interpretação deve estar *ancorada* à partitura. Isto é, não deve ser redutível à caracterização vaga da peça como um todo — comparável à descrição de um carvalho como uma árvore nobre. Deve-se *rastrear as notas*, ajudar o intérprete e a audiência a compreender como um episódio segue o outro, porque esta nota aqui, esta harmonia acolá. Essa é a tarefa verdadeiramente difícil da crítica. Não é o bastante simplesmente inventar alguma história fantasiosa que calhe de coincidir com o movimento musical. Há um teste da correção da crítica desse tipo e esse teste é o ouvido do ouvinte. Deve-se ser um ouvinte ou intérprete alerta, para perceber o que o crítico está dizendo, responder com uma *experiência modificada*, pensando que, sim, é assim que deve ser tocada e ouvida. Isso não significa que a interpretação resulta em um juízo único e final — nada na interpretação é final. Significa que há um teste pelo qual toda interpretação deve passar, se não for uma fuga fantasiosa da parte do crítico, e o teste é a experiência transformada do ouvido do espectador ou do intérprete. Dessa experiência transformada vem a exteriorização do movimento de simpatia na direção do caráter que se ouve na música.

Enxergar o caráter moral de obras musicais desse modo abre caminho a uma teoria da expressão musical. Como as virtudes e vícios que ouvimos na música, propriedades expressivas são denotadas por termos tirados do seu emprego central na descrição da vida emocional das pessoas e direcionados ao movimento que "ouvimos em" obras de música quando as escutamos atentamente, apreciando-as pelo que são em si. Termos usados dessa maneira formam parte de uma linguagem figurativa complexa e convincente. Como sugeri acima, qualquer tentativa de explicar o que significa através de analogia ou similaridade será petição de princípio, trocar uma metáfora com outra e tendendo igualmente em uma ideia ainda não explicada de "encontrar na música".

Propriedades expressivas, de tal modo descritas, pertencem ao *sentido* de uma obra musical. Não são somente associações, reminiscências ou evocações. São o motivo da música. A pode ser B mesmo se B não existir, for indefinido ou diferente do que A mostra. Quando ouvimos o pesar em uma obra musical, é como se a música dissesse algo sobre o pesar, mas nenhum pesar específico, nenhum pesar que pode ser encontrado no mundo em um lugar diferente do que nessa música. O pesar aqui é parte do *conteúdo* do que ouvimos, imaginado na obra como imaginamos o rosto numa pintura. Tendo dito isso, devemos também dizer com ênfase que uma obra de música não é sobre seu conteúdo expressivo no mesmo exato modo que uma pintura figurativa é sobre seu conteúdo. Expressão e representação são formas distintas de sentido artístico. A obra de arte representativa identifica um sujeito e diz algo a seu respeito. Tem um conteúdo que podia ser — parcialmente, ao menos — reformulado em palavras. Portanto, uma pintura e uma história podem representar a mesma coisa e representá-la diferentemente. O "assunto" da representação é compartilhado pela *Natividade* de Rogier van der Weyden (1400-1464) e o mais fraco cartão

de Natal. Representação é uma propriedade que não tem nenhum valor estético intrínseco, embora possa ser executado em modos de maior ou menor valor. Uma representação tem sucesso como obra de arte quando ela também é expressiva, como um cartão de Natal brega jamais pode ser verdadeiramente expressivo. Expressão, em contrapartida, é um valor estético. Porque quando falamos de "expressão", no contexto estético, estamos realmente descrevendo a *expressividade*, a habilidade de uma obra de arte tocar o coração de seus devotos. Expressividade é uma marca de sucesso estético, mesmo se abre uma via para a crítica. A música altamente expressiva do solilóquio de Salomé, quando beija os lábios mortos de João Batista, é certamente um triunfo estético por parte de Strauss. No entanto, abre a obra para outro tipo de julgamento: estamos sendo convidados a nos identificar com um estado mental doentio? Devemos beber desse cálice incrustado de joias ou vomitar nele?

Isso leva a uma distinção das mais importantes na crítica: a distinção entre um conceito transitivo e intransitivo de expressão. Partituras musicais são frequentemente marcadas com *espressivo*. Isso não é uma instrução incompleta, não é um convite a pedir "expressivo de quê?" É uma instrução para tocar expressivamente, *tout court*. Claro que podemos também usar o termo de modo transitivo, descrever a relação; nesse sentido, uma performance ou uma peça de música é expressiva somente se há um modo mental que é expresso por ela. Contudo, é um uso pouco comum desse termo; um tipo de extensão introduzida pela crítica, uma tentativa de interpretar a música em palavras antes de seguir as instruções na partitura. Mais costumeiramente, o termo "expressivo" é usado a respeito de uma peça de música em um sentido intransitivo, que segue em paralelo ao termo *espressivo* escrito na partitura. É usado para indicar o caráter da música como um objeto de

atenção estética mais do que identificar o estado mental no qual a música está tentando nos colocar.

Ouvir música, como sugeri, é uma continuidade de dançar com ela. É um modo de estar atento a seu movimento rítmico e melódico e apropriar-se dele. Dançar é, em sua manifestação normal, uma atividade social, um dançar-com. E exhibe uma atitude na direção do "eu" e do outro que é imediatamente traduzida em gestos. Às vezes, pode-se dançar sozinho, mas então você não está realmente sozinho, uma vez que se está dançando com a música — a música torna-se seu parceiro e você adequa seus movimentos à música como você pode adequar seus movimentos aos do parceiro na pista de dança. Portanto, há uma grande diferença entre o dançarino que *compreende* a música à qual ele ou ela está dançando e o dançarino que simplesmente está dançando com ela. Compreender envolve traduzir a música em gestos que são como traduções de seu movimento interno.

Por que devemos buscar compreender a música desse modo? É certamente razoável sugerir que construamos nossas vidas emocionais através dos relacionamentos que nossas emoções precipitam e muito do que sentimos é o resultado de nossas diversas tentativas de "assumir responsabilidade" por nossos sentimentos, e moldá-los de acordo com as reações simpáticas que provocam. Emoção é, em grande medida, um material plástico, e é moldado não somente pela tentativa de entender seu objeto, mas também pela tentativa de nos conduzir como deveríamos, na arena pública. Esse "movimento para fora" da vida interior é o que podemos chamar de educação sentimental e envolve aprender como levar os outros a uma relação frutífera com nossos sentimentos, de modo a colher a recompensa de sua simpatia — embora sem necessariamente estar consciente de que é isso que estamos fazendo.

Algo similar pode ser visto nessas ocasiões festivas, cerimoniais e ritualísticas quando pessoas se permitem *gozar* de seus sentimentos,

sejam de alegria ou tristeza, e quando a experiência de "compartilhamento" assume o controle. Muito da obra realizada nessa época é uma obra de imaginação e é difícil se surpreender se essas ocasiões, quando nos deixamos sentir até o limite, são aquelas nas quais somos levados a simpatizar com personagens puramente imaginários — personagens em cujas vidas podemos construir nossas respostas em volta, sem o perigo de encontros humanos reais. É por isso que o teatro grego trágico tomou lugar como parte de um festival religioso e uma celebração comunal da cidade e de seus deuses. Era uma ocasião na qual as pessoas podiam ensaiar suas emoções simpáticas e, portanto, "aprender o que sentir" nas difíceis condições que prevalecem por todo o mundo humano, exceto no teatro.

Tais pensamentos sugerem que emoções são algo moldável, que têm uma dimensão social e que podemos construí-las através de nossas respostas simpáticas assumindo a responsabilidade por suas manifestações externas e, em tudo isso, há espaço para sua educação. Não é absurdo sugerir que, se o teatro pode ter um lugar nessa educação, a música também pode. Mas como? Eis aqui uma sugestão: quando nos movemos com a música, estamos nos abrindo à experiência de "compartilhamento", movendo-nos *com* a música. Ao fazê-lo, apropriamos os gestos feitos pela música — somos "a música enquanto ela dura", tomando emprestadas as conhecidas palavras de T. S. Eliot (1888-1965). Estamos construindo imaginariamente nossa própria *Entäusserung*⁴⁴ [renúncia] através da música, bem ao modo que podemos moldar nossas simpatias ao adotarmos os gestos rituais em um funeral, ou em uma marcha militar em alguma ocasião patriótica⁴⁵.

Uma peça de música expressiva não "fica parada" com sua carga emocional, presa para sempre em sua postura de nobreza ou tristeza melancólica. Passa por estados mentais, explorando-os, chegando a barreiras, obstáculos e crises, talvez emergindo de alguma sombra

profunda até a luz e, ao fazê-lo, mostrando que *pode ser de fato feito*. Assim, Schubert pode mostrar-nos o terror absoluto em seu *Quarteto em Sol Maior* gradualmente perguntando a si mesmo, chegando à aceitação, encontrando beleza e serenidade no próprio reconhecimento de que tudo deve ter um fim. Tal demonstração será plausível, com um comentário, somente se o crítico o fundamentar com uma descrição convincente de sua narrativa musical. Qualquer pessoa pode dizer "aqui a música é triste por causa da tonalidade menor, frases descendentes etc.", mas nem todos podem mostrar como um compositor como Schubert pode fazer música que *se levanta de* seu próprio desespero, por mecanismos puramente musicais — mecanismos estes que nos convencem tanto musicalmente e emocionalmente e que mostram como processos emocionais podem começar com música e também terminar Lá. A música está levando-o através de algo, provocando respostas simpáticas que podem, no devido curso, ser incorporadas ao *Enttäusserung* de sua própria vida interior. Você está, em um sentido, sendo socializado, mesmo na música mais privada e íntima — talvez, especialmente por ela (considere aqueles gestos íntimos na música de câmara de Brahms, por exemplo — como o movimento lento do *Quinteto em Fá Menor* — convites de ternura de um modo de *longa duração*, imagens de amor doméstico que sabemos que jamais podem ser realizadas, mas que permanecem para sempre na alma, como ideais e censuras).

Isso me traz a um argumento levantado por Jerrold Levinson, em conexão com as variações no quarteto *A Morte e a Donzela* de Schubert⁴⁶. Como Levinson mostra, quando respondemos ao conteúdo emocional de uma obra como essa, *ao mesmo tempo*, estamos sendo levados por um argumento musical. Não é que percebamos analogias ou colhamos alusões. Exercemos nossa compreensão musical. A música como que *explora* um estado mental, de modo que o movimento leva emoção

adiante, mostra suas possibilidades de desenvolvimento, resolução, catástrofe e redenção. O exemplo fica mais claro no caso de Schubert, em que isso é fundamental para a grandeza do resultado. Possibilidades de sentimento abrem-se diante de nós e pela sintaxe musical. Ouvintes que trazem seu amor, seu pesar, sua tristeza para tal peça de música encontram-na como se assim fosse; assomados fazem-na mover-se diante de seus ouvidos, envolvidos em um processo musical que é também uma forma da simpatia mais profunda e então, miraculosamente, são trazidos a um tipo de conclusão que a vida raramente oferece. E certamente isso é parte do objetivo da arte: oferecer conclusões em um mundo que é, de outro modo, privado delas⁴⁷. Não se trata de escapismo, mas do contrário: levar um tipo de sentimento, não importa quão sombrio, à sua conclusão, mostrando com isso que está na nossa natureza sermos capazes de suportá-lo.

Frequentemente se faz o argumento cético, como o feito por Eduard Hanslick (1825-1904), de que a música não pode ser a expressão de uma emoção, pela única razão de que uma mesma peça musical pode ser usada em contextos operáticos e litúrgicos para musicar textos completamente contrastantes e, ainda assim, ser apreciada *como música* em ambos os usos. No entanto, a objeção não compreende o tipo de relação que temos em mente quando descrevemos música como expressiva. Estamos, na verdade, falando de uma relação de "correspondência" — o tipo de relação que existe entre uma peça musical e os movimentos da pessoa que dança de acordo. Pense nas muitas tentativas de uma coreografia para a *Sagração da Primavera*, em algumas das quais a dança sacrificial torna-se um momento alegre de renovação, em outras um assalto sádico à própria ideia do feminino. Quando dançamos uma peça, ou tecemos nossos gestos em sua volta como ouvintes de um raga, estamos ligando uma coisa à outra, fazendo conexões, colocando-nos no que ouvimos e encontrando-nos *realizados*

nela. As conexões que fazemos são tácitas, não verbais, motivadas simplesmente pela apropriação sentida, à medida que a música nos leva adiante ao redor de contornos que delineia em seu próprio espaço imaginário.

Esse processo de correspondência é governado pelo mesmo conceito que molda a música — o conceito do que se adequa. Da mesma maneira que um gesto se adequa à música à qual é uma resposta, assim é com um evento musical que se adequa a seu predecessor e sucessor na partitura. As constrações gramaticais na música são transferidas aos gestos que adequamos a ela, de modo a participarem da ordem musical. É desse modo que somos consolados pela música — ou, pelo menos, me parece — isto é, provê ordem e conclusão a estados de ser que se arrastam por nossas vidas em modos fragmentários ou inconclusivos. Isso é somente, é claro, uma sugestão. No entanto, se olharmos cuidadosamente o que se passa na coreografia, eu penso que veremos a verdade nela. A famosa coreografia das *Variations Symphoniques* de César Franck (1822-1890) é um exemplo eloquente no qual a relação de correspondência penetra toda a estrutura musical e também é por ela penetrada. Claro, pode-se coreografar essa linda obra de um modo totalmente diferente e o resultado pode se adequar tão bem quanto.

Se podemos desenvolver uma teoria de compreensão de expressão entre as linhas que eu indiquei, certamente, estaremos mais do que na metade do caminho do nosso objetivo, que é dizer por que a expressão na música é importante realmente. É importante porque é uma manifestação da vida moral, uma maneira de convidar-nos para moldar nossas simpatias em resposta a um caráter imaginado em forma musical.

38. WITTGENSTEIN. *Philosophical Investigations*. Oxford: 1952, parte II, seção xi.

GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion*. Londres: 1960, p. 370. ←

39. Ver, por exemplo, *The corded Shell. Reflections on Musical Expression*. Princeton: 1980. ←

40. Instrumentos musicais típicos da Grécia Antiga. (N. E.) ↵
41. *A Treatise of Human Nature*, Livro 2. ↵
42. Os "Coribantes" eram divindades gregas menores, cujos devotos acabaram herdando o termo. O rito praticado por estes consistia em danças frenéticas ao som de flautas e címbalos. (N. E.) ↵
43. GELFAND. S. A. *Hearing: An introduction to Psychological and Physiological Acoustics*, 3a edição. Nova York: 1998. ↵
44. Termo alemão que originalmente significa "renúncia", com o advento das ideias iluministas e pós-iluministas, *Entäußerung* ganhou novos significados. Por exemplo, para Hegel, na segunda parte de *Fenomenologia do Espírito*, o termo significa "alienação" ou "objetivação" do Espírito na História, se trata de quando o Espírito projeta sua natureza na matéria, construindo assim o sentido de realidade; para Karl Marx (1818-1883) o termo assume o caráter da "alienação" do trabalho humano, constituindo a base crítica de seu materialismo histórico; Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), por sua vez, usa o termo como "estranhamento"; Roger Scruton (1944-2020), no próprio texto acima, o traduz como "objetificação". ↵
45. Eu tomo a palavra "Entäußerung" (fazer algo externo, objetivo, real) assumindo o argumento subjacente da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel. ↵
46. Fala proferida em Graz, no *Fórum Musik-Philosophie*, em novembro de 2015. ↵
47. Neste ponto, ver o argumento generoso de Raymond Tallis e Julian Spalding em *Summers of Discontent: The Purpose of the Arts Today*. Londres: 2014. ↵



- CAPÍTULO 4 -

MÚSICA E O TRANSCENDENTE

Quando os românticos alemães debateram a questão do sentido da música, começou-se a emergir a ideia de que há um tipo especificamente puro de música que encapsularia o que a música significa real e verdadeiramente, sem a adulteração de palavras, dança ou teatro. Em um certo ponto, críticos e filósofos começaram a referir-se a "*absolute Tonkunst*", a arte sonora absoluta, para distinguir a música puramente instrumental da sala de concertos, destinada a ser ouvida em silêncio e apresentada em uma atmosfera de atenção e reverência, das aplicações da música na ópera, na canção, na dança e *Gebrauchsmusik* [música utilitária], quando repastos, cerimônias e eventos esportivos eram acompanhados por uma banda. A expressão "*absolute Tonkunst*" provavelmente aparece primeiro na celebrada resenha de E. T. A. Hoffmann (1776-1822) sobre a *Quinta Sinfonia* de Beethoven, em 1810. Então, já se fazia a reivindicação — por Ludwig Tieck (1773-1853), Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) e outros — que a música oferecia acesso ao "transcendente", estando seu significado sobretudo no poder de alcançá-lo⁴⁸.

Antes de considerar o que essa referência ao transcendental pode significar, devemos reconhecer o enorme abismo cultural que nos separa do mundo dos românticos alemães. Sua cultura musical era uma cultura de escutar, a nossa é a de ouvir. Muita música se ouve, muita não se

escuta. E entre a música que se ouve, muito mais é ouvido no fundo do que é diretamente ouvido no centro do ouvido. Um novo tipo de música emergiu precisamente para ocupar o pano de fundo, antes de ser o centro da nossa atenção. Ouve-se essa música em bares e restaurantes ao redor de todo o mundo e as pessoas habituadas a ela podem ser estimuladas a *ouvir* música somente se a música for rudemente empurrada pela barreira do ruído de fundo — por exemplo, por uma batida forte, uma voz *sexy* ou ambos. Sugerir que essa música tem uma relação especial com o transcendental, quando a experiência primária da música é somente a de um murmúrio incessante no horizonte auditivo, é forçar a credibilidade. No entanto, se a música deve ser apreciada por um ato de atenção reverencial, que se isola do ruído circundante e se enquadra em um mundo sonoro próprio, então, a sugestão não parece tão absurda.

Até mesmo na antiga cultura auditiva, contudo, a audição foi apenas um modo de se relacionar com a música e sempre dependeu de outro engajamento mais íntimo com o som. Como Férdia Stone-Davis enfatizou, a música é, em primeiro lugar, algo que *fazemos* — é trazida à luz por ações humanas e estas ações não ocorrem em um vácuo cultural. Performances chegam a nós marcadas com as intenções e movimentos corporais de seus participantes. Música não escorre para as ondas sonoras de uma fonte transcendente. Ela surge das atividades de indivíduos reais e presentes, para os quais, como Stone-Davis representa, música é um processo em transição, um processo no qual os intérpretes negociam limiares entre uma ação e sua sequência, ou entre si mesmos e o outro⁴⁹.

A música requer que dividamos e meçamos tempo, compreendamos movimento no tempo e liguemos ações umas às outras segundo suas relações temporais. Nesse caso, a alegação de que a música tem uma conexão especial e íntima com o transcendente começa a parecer

decisivamente estranha. Música deve estar mais ligada, do que qualquer outra forma de arte, a acontecimentos temporais, transientes e empíricos, uma vez que é o que ela *é* essencialmente: um evento no tempo, produzido pela atividade extenuante de mortais comuns. Portanto, como somos tentados a pensar em música de outra maneira, como uma janela para o transcendente, um lugar na ordem do tempo em que o eterno transparece? Não são apenas os românticos alemães que viram música desse modo. A antiga teoria da "música das esferas" foi baseada numa ideia similar, e as muitas tentativas de dar uma fundação matemática à teoria da harmonia estimularam o pensamento de que a música expõe, no tempo, relações e realidades que são em si mesmas atemporais. Quando a ideia foi recebida pelos românticos alemães, foi no contexto de ansiedade teológica — a ansiedade de que a civilização europeia estava perdendo sua âncora religiosa e precisava alcançar e ater-se ao transcendente de um modo diferente do que era provido pela religião. Os românticos tinham a questão de Deus. E a música era parte da sua resposta.

Os termos transcendência e transcendente têm muitos usos, três dos quais nos interessam especificamente. Existe a ideia teológica segundo a qual diz-se que Deus transcende o mundo da criação e também as nossas tentativas de definir ou descrevê-Lo. Há a ideia filosófica, tipificada por Kant (1724-1804), segundo a qual alguns objetos do pensamento transcendem às condições apresentadas pelo entendimento e, portanto, pode-se pensar de modo apenas negativo, como estando *além* do pensamento, por assim dizer. E tem a ideia a qual podemos chamar de estética, na qual falamos de versões "transcendentes" de fenômenos empíricos. Devemos, dessarte, nos referir à paixão de Tristão por Isolda como "transcendendo" os limites do amor erótico costumeiro, enquanto, contudo, é um exemplo disso, ou o ódio de Iago por Otelo como transcendendo os limites do ódio ordinário, sendo, contudo, ainda

ódio. Quanto a esse terceiro uso da expressão de transcendência ter qualquer ligação com o significado musical, esta é uma questão à qual retornarei adiante.

Teólogos estão frequentemente preparados para permitir o conhecimento de Deus, mesmo embora ele transcenda nossos poderes cognitivos; Kant, porém, não permitiu um conhecimento positivo do transcendental. Há, na literatura, muito de querer os dois ao mesmo tempo, e é raro achar filósofos ou teólogos que levem a sério sua própria conclusão de que isso ou aquilo é verdadeiramente transcendental, uma vez que se assim o é, como podem sabê-lo? Todo o conceito somente faz sentido se assumirmos que *podemos* de alguma maneira atingir além do mundo empírico comum, na direção daquilo que não sabemos, ou que o transcende. Podemos ou não? Este é o dilema que Kant legou a seus sucessores imediatos e eles não o resolveram, mas tentaram ter as duas opções — esposando um tipo de idealismo que, ao mesmo tempo, negava acesso ao transcendente e então permitia por meio da dialética da razão — como em *A Ciência da Lógica* de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Neste caso, porém, não é mais transcendente. Hegel chamou-o de "absoluto" e o termo entrou na filosofia, do mesmo modo que entrou no estudo da música nos escritos de Hoffmann e Eduard Hanslick (1825-1904).

Tenho muito tempo para Hegel. Contudo, não penso que a via do idealismo absoluto é o caminho a se tomar para sair do dilema que expus. A suposição em Hegel é que todas as vezes que encontramos um limite no pensamento, sentimento ou modo de agir, podemos, por assim dizer, elevarmo-nos acima dele e, através disso, ver o outro lado. Dizer isso é afirmar e negar, ao mesmo tempo, que existem limites. Não é ir além dos limites, mas simplesmente turvá-los, de modo que não saibamos onde eles estão.

Considero que aqueles que voltaram à música nesse dilema, o fizeram precisamente porque abordar o transcendente por meio da *música* não requer a crença de que possamos abordá-lo pela linguagem, ou por nossos poderes conceituais. Dessa maneira, podemos manter a crença de que o transcendente é incapaz de ser definido ou descrito enquanto oferece furtivamente, digamos, uma porta nos fundos. Oferecemos um caminho para aproximarmo-nos do inefável. Arthur Schopenhauer (1788-1860) fez o mesmo procedimento no ensaio "A Metafísica da Música", incluído no segundo volume do *Mundo como Vontade e Representação*. Segundo Schopenhauer, a música é um meio não-conceitual e, por este mesmo motivo, é capaz de ficar atrás do mundo de representações, para assim apresentar a realidade subjacente que é a Vontade. A música apresenta a Vontade diretamente, sem o véu conceitual que se coloca no caminho. Essa solução é uma resposta coerente ao nosso dilema? Ela não invoca o comentário de Frank Ramsey a Wittgenstein de que "o que não podemos dizer que não podemos dizer também não podemos assobiar?"

O primeiro passo no confronto dessa resposta é reconhecer que há mais de um tipo de conhecimento. Os filósofos estão acostumados com a distinção entre saber isto e saber, como também a distinção mais ampla entre conhecimento teórico e prático. Uma pessoa que sabe o que fazer em uma situação difícil certamente tem uma posse cognitiva da qual carece a pessoa que fica confusa, mas não é uma posse que se possa dizer que seja uma coleção de verdades. Ele poderia saber o que fazer, mesmo se não tivesse palavras para expressar. Esse conhecimento existe não como uma predição de algum estado futuro, mas como uma prontidão para agir, espalhado por intenções e percepções que estão abaixo do horizonte da linguagem.

Kant estava propenso a dizer que o único modo de compreender o transcendente é mover da razão teórica para a prática, reconhecer que

estamos errados ao pensar que podemos ter conhecimento *sobre* o transcendente, mas certos ao pensar que, quando chegarmos ao limite do conhecimento empírico, ainda há um lugar para ir. Devemos dar, por assim dizer, um passo ao lado e reconhecer que a razão não descreve somente o mundo, mas nos determina a mudá-lo. E realmente a invocação do transcendente é uma lembrança de que a razão conhece o mundo de outro modo — como uma esfera de ação na qual podemos livremente mudar o modo de ser das coisas.

O que quer que pensemos da resolução de Kant desse dilema, claramente, não é o que as pessoas tinham em mente ao invocarem a música como um canal para o transcendente. Música é uma ação e em certas circunstâncias é também um convite para a ação de seus ouvintes — por exemplo, na dança. Contudo, pode-se resistir a esse convite e é precisamente ao resistir, de modo a contemplar o movimento musical como algo objetivo, fora de nós, acontecendo em um espaço próprio, que sentimos sua gravidade "transcendente". É nessas circunstâncias que a música parece libertar-nos de nossas preocupações ordinárias. Opera em nós como as técnicas de meditação hindus e budistas, destacando nossos pensamentos e emoções das coisas deste mundo e dirigindo-as para um reino no qual as coisas temporais encontram seus correspondentes eternos.

Entretanto, qual seria a diferença, desse ponto de vista, entre contemplar o transcendente por meio da música e somente contemplar a música? Dado que centrar sua atenção na música confere um modo de paz sublime, ou libertação desse mundo, por que isto não é simplesmente um efeito da *música*, em vez de algo transcendente que percebemos *por meio* da música? A própria natureza transcendental do suposto objeto sugere que não podemos, na prática, fazer distinção entre os dois relatos e que, portanto, a invocação do transcendental está, por

assim dizer, fazendo nada em si mesma. É somente algo que dizemos, sem fundamento e sem saber o que queremos dizer com isso.

Não é somente o transcendente que é inefável: muitas de nossas experiências são assim, com algum conteúdo central que não podemos colocar em palavras, uma vez que todas as palavras ficam um pouco aquém. Um temor indizível, uma alegria indefinível, um *je ne sais quoi* [sei lá o quê], um anseio inexprimível e assim por diante. Há um exemplo interessante da música recheando o espaço deixado pelas palavras na obra de Beethoven para "Namenlose Freude!", "Alegria sem Nome", na ópera *Fidelio*. Realmente sentimos que a música supriu o que palavras jamais poderiam expressar — uma alegria que não é deste mundo e que une Florestan e Leonora em um espaço próprio, visitantes de um mundo angelical que você e eu jamais poderíamos alcançar. Seria isso um exemplo da música abrindo um caminho para a transcendência? Não exatamente. Afinal de contas, as palavras fazem *algum* caminho na identificação do sentimento que os personagens estão tentando expressar. Estamos lidando aqui com a ideia mais estética do que metafísica do transcendente. Beethoven apresenta-nos uma experiência empírica que aponta além de seu limite, por assim dizer. Ele não está nos levando para um reino transcendente. Sua música funciona do mesmo modo que a música operística, normalmente: assume uma situação definida e preenche-a com um movimento próprio.

Podemos tirar algumas lições desse exemplo, contudo. Em primeiro lugar, a música apresenta-nos algo. Não *descreve* a "alegria sem nome" dos protagonistas e, portanto, não é um veículo para "saber isto". No entanto, nos deixa familiarizados com seu sentimento, isto é, confere um tipo de "conhecimento por familiaridade". E talvez esse seja um paradigma útil na arte. Susanne Langer (1895-1985) escreveu sobre a arte como um sistema de "símbolos apresentacionais", em *Feeling and Form* e em outros lugares. Não tenho certeza absoluta do que ela quis

dizer, mas há certamente um processo cognitivo significativo que envolve trazer algo à atenção, sem contudo descrevê-lo. A ideia original é a teoria de Benedetto Croce (1866-1952), em sua *Estética Como Ciência da Expressão e Linguística*, de que arte expressa a "intuição" mais do que o conceito de seu objeto. E algo dessa ideia sobrevive também na teoria de expressão como exemplificação metafórica de Nelson Goodman (1906-1998)⁵⁰. É como se a arte dirigisse nossa atenção aos objetos, sem os reduzir a exemplos de alguma categoria geral. A arte apresenta o elemento individual, mostra como algo destacado do manto conceitual em uma completude nua. A implicação é que a arte é necessária e para alcançar essa "apresentação", e que objetos individuais, experiências, pessoas e situações não fazem isso sozinhas. É como se pudéssemos alcançar, através da arte, uma versão perfeita de nossos estados mentais imperfeitos; uma versão que "transcende" as limitações ordinárias da psique humana.

Conhecimento por familiaridade não é substituível por conhecimento por descrição, e contém um componente que pode ser razoavelmente descrito como "inefável" — o crítico "como é isso" que podemos tentar capturar em metáforas, mas que só pode ser realmente compreendido por meio do conhecimento, assim como se conhecem os sentimentos. É uma afirmação plausível que esse tipo de conhecimento é transmitido por obras de arte. E talvez aqui haja um sentido no qual o coração inefável de nossas experiências mais elusivas possa ser "tocado" por uma peça musical, mesmo que não possa ser colocado em palavras. As canções de Schubert parecem trabalhar desse modo com tanta frequência, tomando uma situação simples e comunicando-lhe uma emoção "bem peculiar", uma emoção que vem imediatamente à mente na música, mas que nos esforçamos em vão para descrever (pense na maneira com a qual Schubert captura o sentimento de Rückert em "Tu És o Repouso", por exemplo).

Essa observação liga-se ao que Robin George Collingwood (1889-1943) diz em *Principles of Art* sobre a emoção "particular" conferida pela canção "Feldeinsamkeit" de Brahms e com os comentários de Wittgenstein no *Livro Marrom*, contrastando os sentidos transitivos e intransitivos de "particular"⁵¹. Quando você diz que uma peça de música expressa um sentimento bem particular ou peculiar, você está usando o termo "particular" ou "peculiar" de modo intransitivo, de modo a recusar qualquer outra descrição do sentimento além daquela que você deu. Você se refere a exatamente *esse* sentimento particular, o sentimento comunicado por "Feldeinsamkeit", que é a identificação plena e suficiente do que você tem em mente. E você está implicando que o sentimento pode ser identificado completa e suficientemente somente desse modo. Na linguagem da teoria literária, você está dizendo aqui que forma e conteúdo são inseparáveis.

Quando falamos do modo no qual uma obra musical captura ou apresenta algum estado mental, não estamos falando de modo neutro, como se fosse um registro de alguma conexão convencional ou externa. Referimo-nos ao *conteúdo* alcançado pela obra. De modo geral, obras de arte têm sentido somente no ponto em que são significativas e significativas somente na medida em que são atos bem-sucedidos de *comunicação* com a audiência. Uma obra de música que sucede em transmitir alguma emoção inefável é, nessa medida, uma obra de música bem-sucedida, que cruzou a barreira da nulidade artística para o reino de valor estético. Apenas uma minoria de obras alcança esse ponto.

Portanto, se alguém fosse dizer que música em geral nos familiariza com o transcendente, mesmo se compreendêssemos isso, não seria muita coisa. "E daí?", seria a resposta. Se *toda* música alcança isso, mesmo a banal e inexpressiva, então, não dá motivos para pensar que a música diz qualquer coisa que queiramos saber. A única tese interessante seria a

de que há peças de música *significativas* nas quais o sentido reside na apresentação, de alguma maneira, do transcendente e através disso tocando o inefável.

Pode-se apreciar o que tenho em mente ao voltarmo-nos novamente para o exemplo da meditação. As pessoas usam muitos objetos e catalisadores para meditar. Algumas queimam bastões de incenso, outras tocam música suave, outras ouvem ragas⁵², algumas ficam ao lado de águas paradas e sonham. Contudo, claramente nada disso traz em si a referência essencial ao transcendente que a pessoa espera recuperar ao meditar. Se há um caso de uma música realmente nos colocando ao alcance do transcendente, então, deve ser um feito assim como o "Der Doppelgänger" e Schubert, ao nos apresentar com a experiência terrível recontada no poema de Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856) e assim nos leva, pós-modernos cínicos que somos, a conhecer por familiaridade a inveja corrosiva do amor romântico não correspondido, naqueles dias em que você não podia subir na sua bicicleta para falar com as meninas do outro lado do vale.

Se formos progredir na nossa busca por uma relação entre música e o transcendente, devemos pensar em alguma peça de música *particular* que seja, ao mesmo tempo, significativa como música e aponte, por meio de seu sentido, ao transcendente, de modo a fazer o transcendente apresentar-se às nossas mentes. Eu suspeito que muitas pessoas queiram dizer algo semelhante dos últimos quartetos de Beethoven que, tão frequentemente, têm um ar de comunhão interna com Deus, ou da polifonia sacra musicando palavras simples como em *Ave Verum Corpus* de Mozart, ou o de Byrd. Entretanto, raramente é clara a possibilidade de distinguirmos, nesses casos, entre uma peça de música que nos apresenta o transcendente e uma peça que nos apresenta o sentimento *na direção* do transcendente. Há muita música religiosa e os melhores exemplos — Victoria, Palestrina, Bach, Rachmaninov e Messiaen — familiarizam-

nos com profundos sentimentos religiosos. Seria normal para pessoas religiosas descreverem seus sentimentos ao ouvirem tal música como dirigindo ao, ou por volta do, transcendente. Contudo, não significa que a música que *expressa* esses sentimentos seja sobre o transcendente. Em toda comunicação musical, o sentimento é passado por simpatia da música ao ouvinte, mas é o *sentimento* que é passado, não o objeto de que se trata. E quando esse objeto é descrito como transcendente — em outras palavras, além ou de algum modo fora do alcance do conhecimento humano — a conclusão natural a se tirar é de que a música não pode chegar tão longe.

Parece que chegamos a uma barreira intransponível, portanto. Podemos assinalar um papel à música por chegar ao inefável, quando o inefável é o conteúdo não proposicional de nossos estados mentais — um conteúdo que pode ser apresentado à imaginação, mas não pode ser descrito em palavras. No entanto, não pode alcançar o que está totalmente além da familiaridade humana. É esse, então, o fim da linha? Não realmente.

Considere nosso conhecimento mútuo. Quando eu reajo às suas palavras ou ao seu comportamento, à sua expressão facial, aos muitos sinais que você dá acerca da minha existência, estou reagindo a um ser humano. Minhas emoções e pensamentos estão focados em você como revelado a mim na carne. Contudo, não é como eu o vejo. Eu o vejo como um sujeito como eu, outra pessoa sob cujo ponto de vista também eu apareço como outro. Meus sentimentos e respostas alcançam você, mas erram seu alvo, por assim dizer, não aderindo a seu objeto corporal visível, porém buscando o "Eu" em você. Dirijo minhas palavras e olhares ao que se dirige a mim de suas palavras olhares e o que vejo é um centro individual de consciência, localizado em nenhum lugar visível, mas se colocando como no horizonte de nosso mundo compartilhado. Eu suspeito de que essa é a experiência primária do

"transcendente" — isto é, daquilo que, de algum modo, está além do limite do mundo empírico. Minhas emoções e respostas ao outro vão além do outro observável, como para ter um contato com o que está no horizonte, esta perspectiva pura que não posso atingir porque, para atingi-la, eu teria de ser você.

Em outras palavras, parece haver, contido dentro de nossas atitudes interpessoais comuns, um elemento de ir além, uma direção no mundo que olha através do mundo para aquilo que não pode estar contido nele. Há, em nossa perspectiva no mundo, uma espécie de fome pelo transcendente — um ir além do que está dado na direção da subjetividade que é nele revelado⁵³. Essa fome satisfaz-se somente quando podemos perceber-nos na "presença real", a *shakhinah*⁵⁴, por meio da qual aquilo que é transcendente manifesta-se aqui e agora. A religião acumulou muito por essa experiência que, por sua natureza, não pode receber uma garantia *a priori*, mas que é registrada por todos os grandes místicos e religiosos como o cerne de sua fé. Trata-se do *mysterium tremendum et fascinans* referido por Rudolf Otto (1869-1937) em seu *A Ideia do Sagrado*⁵⁵. É uma experiência cuja inefabilidade é parte do que se valoriza, pois é uma visita de uma esfera que não pode ser alcançada por qualquer esforço humano e não pode ser conhecida senão deste modo. É um tipo de dom, pelo qual não podemos pedir, uma vez que não temos palavras para invocá-lo. Então, em linguagem religiosa comum, é identificado como uma manifestação da Graça de Deus.

É possível que a música possa capturar essa experiência e torná-la imaginativamente disponível para nós, mortais comuns? Eu penso que é isso que as pessoas têm em mente quando defendem a visão de que a música pode alcançar o transcendente. Música pode nos colocar na presença de algo que não tem lugar neste mundo e que se move em um mundo próprio. E pode fazer isso de um modo que parece ordenado e

peçoal, movendo-se com a necessidade completa que é também um tipo de liberdade. Dois aspectos da música contribuem com esse efeito. Em primeiro lugar, o espaço da música em uma cultura auditiva, é o que chamo de um "espaço acusmático": é um espaço cheio de movimentos e campos de força no qual nada realmente se move e do qual nós mesmos jamais poderemos ser uma parte. A ordem da música, de um modo misterioso, transforma seqüências de sons em melodias que começam e terminam, acordes que ocupam áreas inteiras e campos gravitacionais que atraem e repelem de modos particulares.

Em segundo lugar, a causalidade virtual que se opera no espaço musical é, ou busca ser, uma causalidade da razão. Em obras musicais bem-sucedidas há um motivo para cada nota, embora não necessariamente um motivo que possa ser colocado em palavras. Cada nota é uma resposta à precedente e um convite à seguinte. Claro, seqüências em música podem soar fáceis, mecânicas ou arbitrárias, de modo que o ouvinte não tenha nenhuma percepção de uma progressão pensada. Contudo, quando isso ocorre, estamos qualificados a rejeitar a música como trivial ou sem sentido. Música de verdade não é uma seqüência de movimentos mecânicos, mas uma *ação* contínua à qual se aplica o "por quê?" do entendimento interpessoal. As peças importantes exibem tanto a liberdade quanto a necessidade às quais aspiram nossas ações autossuficientes — cada detalhe *deve* ser como está e no lugar em que está, porém cada detalhe deve ser também escolhido com liberdade. É como se o espaço da música estivesse esperando uma visita e o que quer que aparecesse nele fosse chamado a viver a vida racional, exatamente como nós.

Isso me faz voltar às observações feitas anteriormente. Stone-Davis está, é claro, certa de que a música é uma ação que acontece em um espaço físico e que cria relações, diferenças, proximidades e limiares no mundo das comunidades humanas. Contudo, é uma ação física de um

tipo especial, que cria uma ação *virtual* em um espaço próprio. Bem como o pintor que aplica pigmentos em um espaço cria um mundo de seres imaginários em outro, assim também é com o músico ao fazer sons em nosso espaço, criando ações e movimentos virtuais no espaço acusmático da música. Tentei em outro lugar dizer exatamente por que isso é importante e por que é um erro afirmar, como o faz Andy Hamilton, por exemplo, que a atividade física e seus atributos apresentam a verdadeira essência da música, com a experiência acusmática apenas como uma forma, historicamente passageira, de se ouvi-la⁵⁶. Ao contrário, a experiência acusmática do ouvinte é a fonte do que mais valorizamos em música e, se ela desaparecesse, o que restaria não seria a forma de arte que tem sido tão central para nossa civilização desde tempos passados. Ao se ouvir música, entramos em outro espaço, diferente do ocupado pelo intérprete, e neste espaço uma forma de causalidade livre abre-se para nossa percepção — uma causalidade na qual gestos se concluem a partir de sua própria urgência interna, e são desimpedidos por obstáculos que tumultuam o mundo físico. Isso, parece-me, é o que os românticos perceberam quando destacaram a música como algo que nos tira deste mundo e nos leva a uma realidade transcendental que, de outro modo, não encontraríamos.

Graças a esses dois aspectos que mencionei, ouvimos música como se fosse imbuída com uma intencionalidade, um "sobre-o-quê" próprio. É como se esta reagisse de seu modo particular a algo que não podemos saber ou observar, uma vez que isso está enterrado naquele espaço que não podemos entrar, audível, por assim dizer, em seu horizonte distante, mas ouvido somente pela música, e não por nós. Contudo, nos movemos com o movimento simpático da música e é isso, penso, que nos dá a impressão de que fomos colocados em contato, de alguma forma, com o transcendente. Sugiro que essa experiência é familiar do mundo da música de câmara e das obras instrumentais de Bach, bem como muito

da música sacra. A polifonia pura de Giovanni Pierluigi da Palestrina, os Responsórios clangorosos de Tomás Luis de Victoria (1548-1611), as *Sonatas e Partitas para Violino Solo* de Bach e a *Arte da Fuga* e as *Variações Goldberg* deste último; todas essas obras parecem mover-se em simpatia a alguma fonte além dos limites desse mundo, mas que encontra um eco no espaço sagrado da música.

É claro, o melhor que podemos concluir a partir disso é que a música nos ajuda a imaginar algum tipo de contato com o transcendente. Certamente, não oferece uma prova que tal contato seja possível. Talvez nossa fome pelo transcendente seja um aspecto primitivo sobre nós, que não corresponde a nada real. No entanto, não há nada a se dizer sobre isso, de modo algum. Decerto, o desejo de encontrar conforto no desconhecido está sempre conosco, afinal o que é conhecido é tão devastadoramente privado dele. Contudo, somos sempre levados em contradição pela busca desse desejo. Pense em São Paulo e a referência do *Livro de Orações* à "paz que vai além do entendimento" — isso já não é uma contradição, porque se realmente vai além do entendimento, como sabemos que é *paz*? Não haveria conforto em pensar nesse sentimento se não pensássemos que ele traz a paz e a reconciliação que buscamos. E o mesmo vale para o reino transcendental que vislumbramos no espaço sagrado da música. Sentimos que a música está nos colocando em contato com outro mundo, além do alcance de nosso conhecimento humano, o mesmo mundo que aparece nas epifanias referidas por Rudolf Otto em *O Sagrado*. Também, contudo, queremos que esse mundo seja bom conosco, que contenha consolo e justificação e nos alivie como se estivesse em seus braços. Qual seria o motivo, de outro modo? A música pode fazê-lo somente como o *Livro de Orações* faz, ajudando-nos a ver esse mundo inatingível em termos humanos — provendo-nos, como o *Heiliger Dankgesang* de Beethoven, com uma imagem de cura, como a *Sinfonia Turangalila* e a *Transfiguration de Notre*

Seigneur Jésus-Christ de Messiaen, com uma visão da dança do Cosmos, ou como a ária "Erbarme Dich" de Bach, como um ato supremo de penitência, ao qual somos arrastados e que nos consola com um sentido de que, se há perdão, então, ser-nos-á concedido em troca *disso*. Essas experiências transcendem nossa habilidade ordinária de articulá-las e o fazem graças à música. No entanto, dizer que alcançam o mundo transcendente para além do empírico é deturpar seu modo de funcionar.

Esse raciocínio me faz voltar, em conclusão, à ideia estética do transcendente. Os seres humanos encontram sentido em muitas coisas e tentam apresentar esse sentido em obras de arte. Entretanto, obras de arte também alteram e embelezam aquilo que comunicam — deixam o lindo mais lindo, o comovente mais comovente e o profundo mais profundo. Fazem-no levando o fenômeno empírico, por assim dizer, a seu limite, ao ponto no qual parecem libertar-se e lançar uma sombra no que há depois. Isso é o que Beethoven faz em "Namenlose Freude" e Bach em "Erbarme Dich". Não há uma realidade transcendental que se torna presente por essas expressões sublimes de emoção, mas antes estas conferem emoções empíricas com uma completude e pureza, que na vida cotidiana jamais poderiam alcançar. Nossos sentimentos são sempre confusos, contaminados por outras preocupações, por necessidades e distrações. Nunca na vida cotidiana podemos nos dar totalmente ao amor, alegria, perdão, pesar ou louvor. No entanto, essas emoções conjuram um mundo puro de simpatia, no qual existem em forma completa, imaculados de interesse egoísta, objetos de contemplação que trazem seu sentido inteiramente dentro de si. A música pode nos levar a esse mundo, apresentando-nos versões "transcendentes" de emoções que conhecemos somente em sua forma limitada e empírica. Ao dizê-lo, contudo, não estamos endossando a visão de que a música nos dá acesso ao transcendente. Pelo contrário, estamos dizendo que nos apresenta o *empírico*, o aqui e agora, ao mostrá-

lo em sua forma purificada e completa. E talvez isso seja o melhor que podemos pedir.

-
-
48. Ver SIEGEL, Linda. "Wackenroder's Musical Essays". In: "Phantasien über die Kunst". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol 30, p. 351-8, 1972. ←
49. Ver STONE-DAVIS, Férdia. "Music and Liminality: Becoming Sensitized". In: *Embracing Res-tlessness: Cultura Musicology*. ABELS, Birgit (ed.). Hildesheim: 2017. ←
50. LANGER, Susanne. *Feeling and Form*. Nova York: 1953. GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Oxford: 1969. ←
51. WITTGENSTEIN, L. *The Blue and Brown Books*. Oxford: 1958, p. 158f. COLLINGWOOD, R.G. *The Principles of Art*. Oxford: 1938, *Capítulo 6*. ←
52. Ver nota 5. (N. E.) ←
53. Eu desenvolvi esse argumento em *The Soul of the World*. Princeton: 2014. ←
54. Do hebraico: “ הניכש ”, termo que literalmente significa "assentamento", indicando conceitualmente a "habitação de Deus"; também usado, biblicamente, como a presença real, física, de Deus na história. Ver, por exemplo, Êxodo 40, 35, Gênesis 9, 27 e Salmos 37, 3. (N. E.) ←
55. OTTO, Rudolf. *Das Heilige* (1917) traduzido como *The Idea of the Holy*. Oxford: 1923. ←
56. Ver minha resenha de HAMILTON, Andy. *Aesthetics and Music*. Londres, 2007. Em *Mind*, vol. 117, julho de 2008. ←



- CAPÍTULO 5 -

TONALIDADE

J á se referiu a muitos fenômenos pela mesma palavra, "tonalidade", e é fácil, ao explorar esse tópico, perder-se em definições. Se pensarmos em "tonalidade" como o uso restrito da escala diatônica e a harmonia funcional, como no "repertório canônico" da música artística ocidental, é claro que tonalidade é apenas uma das formas possíveis de organização musical e uma que podemos muito bem ter abandonado. Se, contudo, assumirmos "tonalidade" como um termo que cobre toda a organização musical na qual uma certa classe de alturas tem o caráter de uma tônica, na qual oitavas são consideradas equivalentes e na qual outras alturas são arranjadas em uma escala definida de intervalos ao longo da oitava, torna-se menos claro que estejamos nos referindo a um aspecto acidental da música. Além do mais, mesmo se usarmos o termo no sentido estrito exemplificado pela tradição clássica ocidental e música popular ocidental, pode ser que estejamos nos referindo a uma prática que é, de alguma maneira, um *paradigma* de organização musical — uma prática que ilumina a natureza e o objetivo da organização musical em todas suas múltiplas formas.

Como um resultado das inovações musicais de Schoenberg e as polêmicas de críticos filosóficos como Adorno e Ernst Bloch (1885-1977), "tonalidade" passou a significar um ponto crucial na história musical, uma disputa na qual foi, em certo momento, necessário tomar

partido⁵⁷. Em seu livro *Filosofia da Nova Música*, publicado pela primeira vez em 1947, Adorno faz as seguintes alegações:

- a escala diatônica ordena alturas que poderiam ser ordenadas de outro modo e, ainda assim, serem usadas para produzirem música inteligível e apreciável;
- melodias podem ser construídas sem o uso de escalas e sem um modo ou uma tonalidade;
- as 12 notas da escala cromática podem ser usadas de tal modo que nenhuma delas emergja como tônica, ou seja, privilegiada de nenhum outro modo, sem sacrificar a experiência da ordem musical;
- harmonias não-tonais, construídas como simultaneidades, abolirão a distinção entre consonância e dissonância, abrindo o caminho a novas formas de sequência harmônica.

Essas alegações são, ao mesmo tempo, interessantes em si e convites para experiência. Também são a intrusão de um pensamento abstrato em um reino de conhecimento empírico, com isso desafiando uma sabedoria que foi lentamente adquirida por séculos e que não é, de modo algum, o produto de um único cérebro. O fato de que Adorno dá pouca, ou nenhuma, evidência a seu favor não tem importância, uma vez que são afirmações *filosóficas*, parte de uma tentativa *a priori* de fundamentar uma alternativa para a música existente. Para Adorno, elas prometiam a renovação da música, romper com uma tradição que se tornara banal e cheia de clichês, a esperança de um ponto novo de partida diante do declínio cultural. Esses pensamentos estavam unidos em uma filosofia que combinava o marxismo da Escola de Frankfurt, a denúncia da cultura popular e uma adulação intelectual de tudo que é recôndito, imprevisível e difícil de acompanhar. Adorno tinha o dom de mascarar seus pontos de vistas idiossincráticos como verdades

necessárias, revestindo especulações sem substância nas roupas de uma autoridade sacerdotal. Ele era o advogado de uma ortodoxia intimidadora. Ainda assim, os argumentos em si, tanto no livro de Adorno quanto nos artigos originais de Schoenberg⁵⁸ são pouco mais do que floreios retóricos que supõem o quê se destinam a provar. A única *prova* da posição de Adorno é a de que ainda não se materializou, isto é, a emergência de um cânone de obras-primas reconhecidas, compostas segundo seus princípios e aceitas no repertório. Tudo que recebemos de seus seguidores é uma reiteração do clichê de que a organização musical em nossa tradição é fundamentalmente arbitrária e pode ser refeita segundo outras regras — permutativas, aleatórias, seriais e assim por diante —, ao mesmo tempo, estimulando as percepções e interesses que emergiram ao longo de séculos na sala de concerto. Esse clichê comete o erro paradigmático da filosofia, que é argumentar *a priori* a favor de uma tese que pode ser confirmada ou refutada somente pela experiência.

De fato, não há nada arbitrário na escala diatônica ou no lugar da tônica em seu interior. Ao passo em que pode haver outras escalas, algumas soando estranhas para ouvidos ocidentais, em quase todo caso são tentativas de dividir a oitava, de prover pontos importantes de pausa e conclusão e preservar, em qualquer forma, as harmonias naturais oferecidas pela série harmônica. A escala diatônica é uma de um número de modos derivados da música eclesiástica medieval e sua história não é uma de invenção arbitrária, mas uma de descoberta gradual. Temperamento igual, o ciclo de quintas, a escala cromática, modulação, condução de vozes e harmonia triádica — são todas descobertas, representando em cada etapa um avanço adiante em um espaço tonal compartilhado. O resultado não é o produto de decisão ou projeto; é tão natural e imbuído em nossa experiência quanto a coluna e a trave em arquitetura, ou fritar e assar na cozinha. Se os compositores se "propõem a inovar", devem então reconhecer essa qualidade natural

e não a desafiar, mesmo ao se aventurarem em áreas onde as descobertas anteriores não oferecem guia óbvio. No entanto, o desafio da natureza tornou-se uma ortodoxia e quando instados a explicar e justificar esse desafio, os compositores com frequência se apoiam em alguma variante da filosofia de Adorno. Logo após a Segunda Guerra Mundial, muita música composta para a sala de concerto tendia à direção indicada pela obra *Gruppen* de Stockhausen — efeitos sonoros elaborados, organizados por sistemas arcanos de ritmo e altura, que nenhum ouvido normal pode juntar em música, mas que vem com notas programáticas intimidadoras, explicando porque isso não é interessante e porque, de qualquer modo, o ouvido normal é um impedimento para música criativa.

Qual, exatamente, deve ser a nossa atitude diante da disputa pela tonalidade, agora que a comoção inicial arrefeceu? Qualquer discussão filosófica deve começar com a distinção entre som e tom⁵⁹. De um ponto de vista material, a música é composta de sons, é uma *arte* de sons. Contudo, do ponto de vista estético, é nossa maneira de ouvir esses sons que é significativa, e eles não são ouvidos como sons. Não se ouve, isto é, como se ouvem ruídos, ou sons ambientes que nos cercam por todo lado, como fontes auditivas de informação. São ouvidos como tons, elementos em uma *Gestalt* ordenada, na qual movimento, tensão, relaxamento e conclusão são os princípios ordenadores. Mantêm nossa atenção por conta própria e não como veículos de informação sobre o mundo circundante e existem em um espaço próprio, que não tem conexão espacial com o espaço em que vivemos.

Vou ilustrar a distinção com um exemplo simples, a canção popular "Lovely Joan" (usada como o segundo sujeito na *Fantasy on Greensleaves*, de Vaughan Williams — exemplo 1). A notação aqui identifica sons definidos em uma sequência. Indiscutivelmente, não é isso que ouvimos quando ouvimos a melodia. Ouvimos algo que começa no tempo fraco,

ouvimos esse tempo fraco partir de um lugar e cair em outro e, instantaneamente, estamos conscientes de que os dois lugares são importantes um em relação ao outro. A melodia desenvolve-se como um movimento no espaço musical; há pontos de tensão, notadamente o Ré agudo no compasso 6 e pontos de relaxamento, notadamente o Ré grave no compasso 5. A melodia se move para uma conclusão, que é alcançada no compasso e meio de encerramento, quando a melodia se eleva para a sensível Dó e então cai uma sexta, eleva-se de novo e cai para o Dó abaixo antes de encerrar em Ré, que se ouviu o tempo todo como tônica.

Exemplo 1:



É demonstrado por uma simples observação que a melodia não é idêntica à sequência de sons na qual é ouvida. A frase de encerramento Y é acusticamente idêntica à frase X, que estabelece o Ré como tônica nos compassos 2 e 3. Contudo, é totalmente diferente musicalmente. Não se ouve X como uma conclusão de modo algum, mas como o ponto de partida da melodia no espaço musical. Em outras palavras, a sequência de sons ocorre duas vezes, embora a melodia não tenha repetições. Ouvimos a melodia *na* sequência de sons e isso é um ato de percepção por cima da percepção dos sons, exatamente como ver uma face em uma imagem é um ato de percepção superior a ver manchas coloridas. É por isso que a sequência sonora pode repetir-se, mesmo embora a melodia não o faça, exatamente como um conjunto de manchas coloridas pode se repetir em uma tela, mesmo embora uma instância seja vista como um ouvido e a outra como um nariz.

Quando se ouve uma altura como música, ouvem-se relações dinâmicas, um tom a conjurar o seu sucessor, criando um campo de força pelo qual se move a música, levado por essa via e por uma forma de gravidade. Deve-se notar que, no exemplo, lidamos com uma melodia modal, na qual a sensível, mais do que a dominante, tem a tarefa de dirigir a melodia para sua tônica final. Aspectos que são proeminentes na tonalidade diatônica de nossa tradição clássica já estão presentes nas linguagens modais que a precederam.

As relações dinâmicas a que me referi indicam em parte o que está em questão na disputa pela tonalidade, que surgiu como um resultado da reivindicação feita de forma diversa por Schoenberg, Adorno e Bloch, de que o idioma tonal e procedimentos tonais padrão "tornaram-se banais" e, em consequência, não podiam ser mais usados com sinceridade por um compositor que desejasse uma voz autêntica e moderna — uma voz verdadeiramente expressiva da vida interna, antes de ser meramente uma imitação de uma forma de vida que não está mais disponível⁶⁰. Essa disputa naturalmente coloca em questão se há outros modos de se organizar sequências de alturas que reproduziriam a distinção entre som e tom — que nos permitiriam ouvir o tipo de movimento, tensão, gravitação, chegada e partida que se destacam tão vividamente na simples canção popular descrita acima. Se não, então, não está claro que compositores modernos possam realmente fazer o que Adorno e outros insistiram que fizessem, que é rejeitar totalmente a tonalidade.

A distinção entre som e nota é um caso especial da distinção entre o objeto material e intencional de percepção. Sons são objetos no mundo físico, embora sejam objetos de um tipo específico, cuja natureza e identidade está ligada com o modo pelo qual são percebidos. Eles são, como eu vejo, "objetos secundários" em algo como o modo em que cores são qualidades secundárias⁶¹. Notas são o que ouvimos nos sons

quando os ouvimos como música. Têm aspectos que nenhum som pode ter — movimento, atração gravitacional, peso e posição em um espaço unidimensional. Exemplificam um tipo especial de organização — uma organização que ouvimos e que existe somente para quem pode ouvi-la. (Alguém pode ser um especialista em alturas e até mesmo dotado de ouvido absoluto, mas ainda assim "surdo para tom", visto que é incapaz de ouvir a organização musical. Sequências não parecem certas para tal pessoa, porque nunca parecem erradas).

A situação é, de modo útil, comparável com a da linguagem. Os sons dos quais se compõe a fala de Ângela podem ser tão audíveis a Maria quanto o são para Pedro; mas se Maria compreende a língua de Ângela e Pedro não, eles ouvem algo diferente. Maria ouve *na* declaração de Ângela o significado que ela está tentando apresentar; Pedro ouve apenas os sons. O significado reside nesses sons porque estão organizados gramaticalmente, mudando, assim, o modo como as palavras soam. Como apontei no *Capítulo 2*, o paralelo com a percepção musical é forte o bastante para motivar teorias gerativas da sintaxe musical no modelo da gramática gerativa de Chomsky⁶². A comparação nos ajuda a ver que a organização musical não é o resultado de escolhas arbitrárias e não pode ser refeita simplesmente segundo outras regras e outros propósitos, sem ameaçar sua condição de música.

No caso da língua, a organização da gramática está limitada pela necessidade de sentido. Uma frase gramatical deve fazer sentido para falantes nativos: a sintaxe está, portanto, constricta pela semântica, e isso significa que não depende de os falantes mudarem as regras. Condições semânticas não governam a "sintaxe" da música — então, ao menos, eu poderia argumentar — as regras da harmonia tonal e do contraponto não são convenções como as regras sintáticas do inglês, mas generalizações da experiência auditiva⁶³. Contudo, a organização que escutamos nos tons sugere expectativas profundamente implantadas no

ouvido musical. E a questão da tonalidade, como discuto aqui, é a questão em que medida essas expectativas podem ser ignoradas ou desafiadas enquanto se cria música.

Joga-se uma luz nessa questão pelo fenômeno da "nota errada". Você pode jamais ter ouvido a melodia de "Lovely Joan" antes, contudo, reconheceria que as coisas deram errado se soasse Fá sustenido no lugar de Fá natural no compasso 3, enquanto todo o resto permanecesse como está escrito. E então, novamente, se soar Fá sustenido e o resto do compasso for reescrito — como o mostrado no exemplo 2 — a nota errada é justificada, pelo menos, por enquanto. (A peça mudou do modo Ré dórico para Lá dórico). Tais experiências imediatas são vitais para a compreensão da música; compositores podem brincar com notas erradas desse modo, fazendo-as retrospectivamente certas com uma mudança de tonalidade, ou usando-as para um efeito, como as tríades na harpa que são usadas para sugerir o brilho na rosa no Ato 2 de *O Cavaleiro da Rosa* (1910) de Richard Strauss.

Exemplo 2:



Notas erradas implicam notas certas, e o que faz uma nota soar certa é seu papel na ordem intencional — a ordem que ouvimos *nos* sons quando os ouvimos como música. Essa ordem é em um sentido de criação do ouvinte. Como argumentei em capítulos anteriores, o objeto intencional da audição musical é organizado por metáforas que correspondem a nenhuma realidade material, contudo, essas metáforas e a ordem derivada delas são compartilhadas por todas as pessoas da música. É uma ordem que *nós* — o público musical — ouvimos quando escutamos esses sons como música. E embora, de qualquer modo, haja um número infinito de vias pelas quais uma linha melódica ou uma

sequência de acordes possam continuar sem parecerem erradas, o ideal em nossa tradição ocidental foi de um sentido ininterrupto de necessidade — cada grau melódico e harmônico seguindo logicamente de seu predecessor, contudo, com completa liberdade (aqui com um sentido de "consciência de necessidade", em outras palavras, o sentido revelado de um passo musical provê uma *razão* completa para o próximo, de modo de que cada passo é livre sem ser arbitrário).

A questão da tonalidade, portanto, é uma questão sem uma ordem intencional compartilhada. Música não é um tipo natural e nós não podemos chamar qualquer arranjo de sons de "música" sem atravessar limites conceituais firmes. Música, contudo, não é uma categoria arbitrária. Ela surgiu no curso de experiências compartilhadas que nos encorajaram a agrupar os objetos dessas experiências sob um único rótulo. E esses objetos tiveram aspectos salientes que capturaram nossa atenção e nos permitiram compartilhar, sem problemas, essa experiência de eventos musicais como começo, desenvolvimento, passeio pelo espaço musical e anseio de conclusão. Esses aspectos distintos incluem todos os elementos seguintes: tonalidades, escalas e a função especial ouvida em alguns graus da escala, especialmente tônica, dominante e subdominante; as distinções entre sons da escala e acidentes, entre escalas modais e diatônicas, entre maior e menor; cadências, modulações e progressões de acordes. Nem todos esses aspectos serão exemplificados por toda peça de música tonal; mas estão normalmente presentes. Na tradição central da música tonal ocidental, melodia e harmonia correm paralelamente e a música segue por passos não forçados de tonalidade em tonalidade, empregando procedimentos como o ciclo de quintas que parecem residir no coração da ordem tonal. E tudo isso ouvimos espontaneamente.

Contudo, problemas de definição e modos rivais de audição imbuem a ideia de tonalidade com uma vagueza. Considere o conceito crucial de

tonalidade. Tradicionalmente, identifica-se uma tonalidade pela tônica, em relação às outras notas da escala que são compreendidas com subservientes de um modo sistemático.

Assinala-se às tríades construídas em cada grau da escala certas "funções" — tanto inconscientemente, na audição do ouvinte experiente, e conscientemente, na escrita de críticos e musicólogos. Teóricos tentaram mostrar que essas "funções" são empregadas em um argumento musical, enquanto a música tonal move-se por "regiões" harmônicas distintas, partindo da tensão para a resolução e no caminho contrário⁶⁴. A teoria original de Georg Friedrich Bernhard Riemann (1826-1866) de harmonia funcional reconheceu três "funções" — as de tônica, dominante e subdominante — e defendeu que passagens podem ter uma função dominante mesmo sem conter tríades da dominante, com "dominantes secundárias" assumindo a função da dominante — embora exatamente o que essa "função" é jamais foi claramente definido.

As complexidades aqui são aparentemente infinitas, como podemos ver no exemplo. Na passagem citada (exemplo 3) da penúltima sonata de Schubert em Lá maior, harmonias convencionalmente pertencentes a Dó maior levam, aparentemente sem nenhuma violência, às harmonias associadas com a tonalidade distante de Si maior e de volta novamente. Contudo, ocorre uma mudança de tonalidade? Falando de modo teórico, pode-se de fato dizer que a tonalidade escorregou brevemente para o lado por um semitom. Não é, porém, como a passagem é ouvida. Seguidores de Heinrich Schenker (1868-1935) podem dizer que a peça permanece o tempo todo em Dó, uma vez que o verdadeiro centro tonal não mudou. E não é somente a teoria (nesse caso, uma teoria elaborada e disputada) que sugere tal descrição. É assim que se ouve a passagem: se a peça oferecesse uma cadência completa em um acorde de Si maior, ouviríamos não um encerramento, mas um desvio no argumento

musical, e esse permaneceria até a música rumar de volta para a tonalidade de Dó, ou na direção de uma modulação *real* e totalmente preparada para Si. No entanto, é justamente essa modulação que Schubert evita, visto que é precisamente a justaposição da tônica e da sensível de Dó que cria, ao longo dessa passagem, a profunda pungência dessa música.

Exemplo 3:



Tampouco essa ambiguidade pode ser realmente removida pelos modos padrão de notação de acordes. Embora o acorde no compasso 5 seja a tríade tônica em si maior, é também a tríade alterada da sétima de Dó maior, com terça e quinta aumentadas. Cada nota e tríade de cada escala pode ser, desse modo, anotado em qualquer tonalidade e não há modo de derivar das teorias e notações disponíveis uma afirmação definitiva da tonalidade na qual qualquer passagem está escrita. Estamos tentando capturar uma organização intencional em terminologia material, o que não pode ser feito⁶⁵. Mais adiante, na segunda parte deste livro, no *Capítulo 7*, eu examino o *Quartettsatz*, um exemplo espetacular da habilidade de Schubert mudar o centro tonal continuamente, embarcando nas viagens mais radicais, ao mesmo

tempo em que prepara um retorno completamente convincente para o que é só ocasionalmente apresentado como a tonalidade de origem.

Antes do rompimento decisivo de Schoenberg com tonalidade, os compositores experimentaram certos afastamentos da tradição diatônica, que foram, em geral, aceitos pelo público musical. O uso da escala de tons inteiros por Debussy e outros, a "politonalidade" de Ígor Fiódorovitch Stravinsky (1882-1971) na *Sagração da Primavera*, na qual o desenvolvimento musical ocorre em dois espaços adjacentes, a compressão de notas a mais em harmonias tradicionais, e até mesmo a adoção por Scriabin de acordes construídos em quartas, em lugar dos acordes construídos com terças da harmonia diatônica — todos esses procedimentos foram acomodados pelo público musical como extensões das práticas auditivas que já haviam aceitado. São afastamentos genuínos da tonalidade diatônica, mas não derrubam seus princípios organizacionais fundamentais; ao menos, posso argumentar a favor disso⁶⁶.

Quando Schoenberg rompeu com a tonalidade, ele não estava satisfeito com essas emendas e extensões locais às suas demandas bem conhecidas. Ele queria desenvolver uma forma rival de ordem musical, que duplicaria a relação de tom a tom que experienciamos em música tonal, enquanto tratava todos os tons como iguais, do ponto de vista estrutural — nenhum tom deveria emergir como tônica. Ele escreveu:

É evidente que o abandono da tonalidade pode ser contemplado somente caso se apresentem outros meios satisfatórios de coerência e articulação. Isso Se, em outras palavras, pudesse alguém escrever uma peça que não use as vantagens oferecidas pela tonalidade e, contudo, unifique todos os elementos, de modo que sua sucessão e relação sejam logicamente compreensíveis e que seja articulado como requer nossa capacidade mental, isto é, de modo que as partes

se desenvolvam clara e caracteristicamente com significado e função relacionados⁶⁷.

O princípio rival de unidade para Schoenberg deveria ser o "motivo" que "usado conscientemente [...] deve produzir unidade, relação, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência"⁶⁸. O motivo é a semente da qual tudo cresce e pode se prestar a outros tipos de organização do que os fornecidos pela tonalidade — especialmente a organização serial que se tornou, em tempo, a alternativa preferida por Schoenberg (para exemplos disso, ver o *Capítulo 1* deste livro, "Música e Melodia").

Embora Schoenberg esteja certamente correto em enfatizar a unidade com a qual estamos familiarizados na música erudita, esse não é o *único* efeito da tonalidade, nem o seu efeito mais importante, de fato. O efeito de unidade vem somente como consequência da jornada pelo espaço musical, ele mesmo tornado possível por uma organização melódica, harmônica e contrapontística e, geralmente, porque algo mais do que um motivo serve como guia. Ao desconsiderar tudo, exceto a unidade, descrita de modo abstrato, Schoenberg deixa a tarefa de substituir a tonalidade mais fácil do que é de verdade. Particularmente, permite que ele desconsidere o fato crucial de que a organização melódica e harmônica, na sintaxe de 12 tons, venha separada uma da outra, pois "a harmonia não está mais engrenada na melodia à qual ela está subjacente, a melodia, portanto, está fora de foco", como coloca muito bem Robin Holloway⁶⁹.

Para entendermos em qual lugar chegamos, portanto, depois de um século de experimentação vanguardista, precisamos explorar em que medida a organização que transforma sons em tons está ligada à tonalidade. Evidentemente, a tonalidade *diatônica* da música artística ocidental não é um quadro exclusivo e exaustivo de organização musical. Já está claro, há muito tempo, que escalas pentatônicas chegam

naturalmente ao ouvido humano e estão exemplificadas por música folclórica ao redor de todo o globo. Desde Debussy, Leoš Janáček (1854-1928), Giacomo Puccini (1858-1924) e Stravinsky, harmonias de tons inteiros e também melodias de tons inteiros arranjaram um espaço no centro da experiência musical, assim como a politonalidade, o uso de harmonias quartais e a escala octatônica. A última escala foi defendida por Rimsky-Korsakov (1844-1908) como uma maneira de favorecer harmonias diminutas sobre diatônicas, e tem sido ubíqua na música moderna, tanto no registro clássico (*Sinfonia dos Salmos* de Stravinsky) quanto no jazz (*Freedom Jazz Dance* de Herbie Hancock). Contudo, é importante começar do sistema diatônico, uma vez que ressalta aspectos que parecem estar conectados essencialmente à experiência auditiva. Eis alguns deles:

1. Encerramento. Música na tradição diatônica opera através de dois pontos, ponto e vírgulas e pontos finais, e o faz por duas razões óbvias. Primeiro, porque a própria escala tem um ponto de repouso (a tônica) conectado harmonicamente a outros pontos na escala que podem executar uma função similar; em segundo lugar, porque progressões harmônicas podem levar a acordes sem tensão, nos quais as vozes descansam como uma unidade estabelecida. Portanto, a música tonal admite ambas: cadências melódicas e harmônicas — sequências nas quais a tensão acumulada é libertada, bem como uma suspensão é resolvida pelo movimento para nota vizinha;
2. Limite musical. Elementos musicais na linguagem diatônica têm limites temporais, pois começam e terminam, e entre esses dois pontos estão em movimento contínuo. Isso é verdade mesmo se não há som a ser ouvido. Música tonal move-se por silêncios e está em vias de encerramento mesmo quando não há nada a se ouvir, como no tema da sinfonia *Heroica* (1803), em que o último movimento

consiste largamente em silêncios que se movem, contudo, através de vários encerramentos parciais antes de chegar a seu destino;

3. A topologia do espaço musical. Graças à equivalência de oitavas, o espaço unidimensional da música dobra-se sobre a oitava, retornando a seu ponto de partida a cada 12 semitons. Esse aspecto é fundamental para nosso entendimento de música, visto que cria uma espécie de treliça na qual melodias e harmonias são arranjadas e transpostas. Outros sistemas reconhecem a equivalência de oitavas, mas podem também evitar dar ênfase a ela, visto que cria uma harmonia natural que automaticamente invoca uma organização escalar. O espaço da música na tradição diatônica é, ao mesmo tempo, unidimensional e finito, arranjado dentro de uma única oitava que é multiplicada quantas vezes necessárias;
4. A distinção entre sujeito, tese ou tema e o que é construído sobre ele. Essa distinção, que tem sido fundamental para a arquitetura musical na tradição clássica, é difícil de se definir precisamente. Contudo, é instantaneamente reconhecível em peças compostas na linguagem tonal. Reconhecemos o retorno do tema, sua ocorrência em outros lugares e diversos aumentos, diminuições, ornamentações e variantes que o transformam em uma presença mutante na obra, uma personalidade que pode trocar de roupa e modos, mas permanece sempre o mesmo em essência. Música atonal pode ser abundante em células motivicas, que se repetem ou imitam umas às outras, mas temas são raros e melodias singulares (*turres*) mais ou menos inexistentes (ver a discussão no *Capítulo 1*);
5. A distinção entre harmonias e simultaneidades. Essa é, talvez, uma das marcas mais importantes da tonalidade. Tons que soam juntos raramente nos marcam como eventos simultâneos, mas distintos, e mais frequentemente como partes de um único evento complexo.

Esse aspecto da tonalidade diatônica é replicado em sistemas modais, pentatônicos, octatônicos e de escala inteira, mas ocorre apenas acidentalmente na música serial, que não pretende, em hipótese alguma, ser ouvido desse modo — a menos que o compositor esteja sub-repticiamente escrevendo um argumento tonal por cima da organização tonal, como o faz Berg no *Concerto para Violino* e em *Lulu*. Uma das fontes de dificuldade na música vanguardista de hoje é que simultaneidade prevalece sobre acordes, de modo que não há um reconhecimento instintivo pelo ouvido da audiência de que as diversas alturas de fato se relacionam entre si;

6. A fenomenologia específica do espaço diatônico. No espaço diatônico e, realmente, na maior parte do espaço musical derivado do diatônico — de escalas modais, pentatônicas e de tons inteiros — os tons parecem mover-se uns *para* os outros, a chamar o aparecimento do outro, pertencendo-se por meio de um tipo de magnetismo que faz de uma nota a introdução do outro e do outro uma sequência apropriada. Não quero dizer que há nisso um corpo de regras, que distingue certo e errado em progressões de notas — porque, se há esse corpo de regras, é o fato menos importante na questão. (Em contraste, gramática é o fato *mais* importante na questão de prescrever as sequências de música serial). Quero dizer que há um "pertencimento" fenomenológico que nos leva a distinguir espontaneamente certo de errado no que ouvimos.

Esses aspectos da música tonal não são subprodutos pouco importantes da sintaxe tonal. Eles são *aquilo* que ouvimos e também como *compreendemos* o que ouvimos — como criamos as uniões, os padrões e o fluxo pelo qual entramos na corrente musical e deixamo-la nossa. Eles são o que o ouvido requer e impõe nos sons quando se ouve tonalmente. A questão levantada por Schoenberg e Adorno é se esses aspectos, tão centrais para nossa cultura auditiva, podem ser

reproduzidos sem tonalidade, ou algum equivalente próximo. Um dos problemas que preocupava Adorno era que, como ele via, a linguagem tonal sobrevivia, em uma versão degenerada, em *jazz* e suas ramificações. A tonalidade, portanto, tornou-se irreparavelmente maculada pela "regressão da audição", pela qual Adorno quer falar do vício no pensamento musical de curto termo, junto com a fácil liberação de tensão em progressões de acordes banais e clichês melódicos⁷⁰. Essa "regressão da audição" era, para Adorno, a grande tentação enfrentada por nossa cultura musical. O ouvinte ordinário, desafiado pela vanguarda, era apresentado a uma alternativa, isto é, à música popular, que tinha aderido à tonalidade e se desenvolvido em direções que não tinham precedência na sala de concerto. O efeito disso era, segundo Adorno, associar tonalidade a certos "efeitos padronizados" e clichês musicais⁷¹. Ele repudiava as dissonâncias do *jazz* como meras "manchas de cor" e argüía que nos países industriais avançados a música *pop* é definida pela padronização, na qual "todo elemento é essencialmente substituível"⁷². Música *pop* é parte da "ideologia" da sociedade capitalista, uma profunda inverdade, mascarando a exploração na qual tais produtos comerciais são fundados. Desse modo, esperamos ligar as críticas da tonalidade e cultura popular à teoria marxista mais ampla de "falsa consciência" — as formas puramente ideológicas de pensamento com as quais o proletariado oprimido responde, ou nega, o fato de estar oprimido⁷³.

A acusação mais específica (feita em termos similares por Schoenberg) era de que a linguagem harmônica da tonalidade "tornou-se banal"⁷⁴. O que havia sido antes estimulante e empolgante degenerou-se em algo repetitivo e mecânico. Palavras como "clichê" e "*kitsch*" são usadas para denotar aquilo que um artista de verdade não pode mais fazer, não porque sempre resultam em fracasso, mas porque também carregam evidentemente as marcas de seu antigo sucesso e, portanto, são

alcançadas sem o custo verdadeiro envolvido em sua compreensão. Este é, claro, um dos fenômenos mais estranhos que gestos artísticos que foram usados diversas vezes com efeito legítimo, como dísticos rimados e cadências tonais, deveriam torna-se subitamente, quase do dia para a noite, impossíveis, muito embora não tenham mudado. O clichê da sétima diminuta, tão incansavelmente criticada por Schoenberg, Adorno e Bloch, tinha que ser retirada do repertório do compositor, mas quando a ouvimos em Mozart ou Beethoven, soa tão fresco quando soava para eles.

Esse argumento, detalhado de diversas maneiras, tanto por compositores quanto por críticos, conecta-se com a reivindicação fundamental do modernismo artístico de que o valor estético pertence à voz autêntica, compelida pela experiência vivida sinceramente. Música, como as outras artes, deve pertencer a seu tempo de criação, buscando formas e idiomas que capturem as percepções transformadas da audiência à qual se dirige. Se não há sucesso com isso, então o resultado não tem significado real, são um desvio do objetivo verdadeiro da arte, que é resgatar o que nós, humanos, somos ao darmos forma e sentido à nossa experiência presente. A vanguarda do século XX, portanto, teve o motivo mais valioso, que era, nas palavras que Eliot traduziu de Étienne Mallarmé (1842-1898), "purificar o dialeto da tribo". O objetivo era livrar-se das linguagens e procedimentos que tinham sido demasiadamente utilizados e que, portanto, não mais podiam ser usados com sinceridade. Além do mais, em vista da vanguarda, não se resgata um clichê simplesmente ao dar-lhe um novo contexto, como quando Messiaen encerra a *Sinfonia Turangalila* com uma tríade enfática de Fá sustenido maior. O que se necessita não é um novo contexto, como se permanecesse com os antigos efeitos grudados nele. É necessária uma nova ordem musical: uma sintaxe da qual novos efeitos podem crescer

organicamente, como a assumir seu significado tal qual fazem as palavras, de sua contribuição ao todo.

Portanto, os compositores procuraram por novas maneiras de organizar os sons, para libertá-los das ranhuras que os levavam à direção proibida. A técnica serialista de 12 tons era a resposta de Schoenberg a esse problema: um reordenamento *sistemático* do material musical básico de modo a impossibilitar os antigos clichês. Se uma tríade de Dó maior emergisse no curso de uma composição de 12 tons, seria, Schoenberg diria, não mais uma tríade de Dó maior, sendo ouvida agora como um grupo de três membros, cujo significado jaz em sua conexão com os outros 9 semitons em uma série ordenada.

A ideia encontrou muitos apoiadores. No entanto, se a música composta ao modo de Schoenberg ganhou seguimento, é pois, em grande parte, porque é ouvida em modos que têm pouco ou nada a ver com a maneira com a qual são compostas. Ouve-se, de regra, contra a sintaxe serial. Como Fred Lerdahl mostrou em um artigo importante, a gramática composicional da música serial é permutativa e permutações são difíceis de se agarrar pela orelha, empacando em repetições e prolongamentos ao invés disso⁷⁵. Trazemos para uma peça serial uma "gramática auditiva", moldada por expectativas tonais, e assim ouvimos a música contra a fibra composicional. Não é que a música serial soe especialmente severa ou discordante. É, antes, que a organizamos em nossa percepção como se esta se movesse por um espaço musical como a música tonal se move. Percebemos frases em termos de seu formato e ouvimos quando este é repetido ou transposto, como no exemplo do concerto para violino de Schoenberg no *Capítulo 1*. Ouvimos harmonias como aumentando ou diminuindo em tensão e, ocasionalmente, movendo-se para um encerramento. Escutamos temas que têm uma identidade e memorabilidade próprias. Ouvimos simultaneidade como acordes e seguimos a condução de vozes que leva um acorde para seu

sucessor. Quando nossas expectativas são frustradas, os sons parecem ter nenhuma relação musical entre si e a peça se desintegra.

Não há razão *a priori* para que uma nova forma de arte não deva surgir, envolvendo a criação e apreciação de sons organizados, sem referência ao modo costumeiro de se ouvir. Não há nada na gramática ou na natureza que nos preveniria de estender a palavra "música" a tal caso — música, como notei, não é de um "tipo natural". Contudo, a questão verdadeira para toda pessoa musical séria é se o som assim organizado é capaz de oferecer algo comparável com o que nos foi dado pela grande tradição de melodia e harmonia tonal e, se for o caso, como.

Compositores lutaram com essa questão ao longo do último século. Um exemplo notável é George Rochberg (1918-2005), o compositor norte-americano conhecido por suas tentativas de escrever quartetos de cordas no espírito, embora não exatamente no estilo, de Beethoven, e frequentemente usando citações dos mestres para, por assim dizer, fixar-se na tradição tonal. Rochberg foi educado como um modernista e compôs música serial por vinte ou mais anos, ensinando no departamento de música da Universidade da Pennsylvania e obedecendo a todas as limitações costumeiras da vanguarda, evitando melodias, progressões tonais e escrita de música para o ouvinte educado. Então, em 1964, seu filho adolescente morreu de um tumor cerebral. Necessitando urgentemente expressar sua dor, Rochberg achou que a linguagem serial seria completamente incapaz de servir a esse fim. Pareceu subitamente estéril, abstrato, intelectual no sentido negativo, como se tivesse sido deliberadamente limpa de toda referência ao sentimento humano.

Foi então que Rochberg se destinou a compor em uma linguagem tonal, modelando-se sobre os quartetos de Beethoven, porque eram o exemplo mais profundo que ele conhecia de uma música que exprime

emoção, ordena como somente a música pode ordenar e, ao fazê-lo, traz consolação ao sofredor. O resultado do retorno de Rochberg à tonalidade foi controverso. Pareceu uma mudança tão completa e, frequentemente, tão simplista em sua concepção de movimento melódico, que outros duvidaram que fosse realmente capaz de sustentar o peso da emoção que Rochberg queria colocar. A acusação é feita repetidamente, e não somente por dogmáticos do serialismo, de que a suposição de Rochberg quanto a tonalidade é um pastiche, a imitação da expressão musical antes de um evento real. É difícil saber como uma mudança assim, que repete a alegação fundamental de Adorno em favor da vanguarda, pode ser estabelecida ou refutada; mas nos resta o pensamento de que o caminho de volta à tonalidade está sendo bloqueado por aqueles mais capazes de tomarem-no.

Contra isso, contudo, deve-se insistir que é no ouvido do ouvinte, mais do que nas teorias do crítico, que a música existe. Dito isso, não somente existem limites intrínsecos à inovação musical, mas há requerimentos a serem satisfeitos, se um novo efeito deve ser ouvido como parte da música mais do que um evento simultâneo ou independente. O ruído do tráfego na rua fora da sala de concerto, da pessoa irritante tossindo nas passagens silenciosas, de uma porta batendo no fundo sala, não são parte da música e não podem, não importa o quão intrusivos eles possam ser, transformar uma peça medíocre em algo original. Sons que são ouvidos como ruído são ouvidos como intrusões, e não interessa que o compositor tenha instruído explicitamente os músicos a produzir esses sons — não é a *intenção* do compositor, mas a *atenção* do ouvinte que transforma esse som em música. E é isso que define o julgamento da tonalidade hoje.

A vanguarda experimental pressupõe uma audiência existente, de cuja paciência ela depende. *Jazz* e todas as muitas variedades que descendem dele — *rhythm and blues*, *rock*, *pop*, *hip-hop* até *EDM*, *house*, *techno*

e outras linguagens nas quais somente computadores se envolvem — estão todos buscando criar um público. Eles misturam harmonia diatônica e melodia pentatônica para alcançar esse objetivo. Aqui temos a prova viva de que, embora tenha sido posta de lado pela vanguarda da sala de concerto, tonalidade é o que o ouvido demanda. O resultado pode ser, às vezes, idiótico e banal, como Adorno disse que deveria ser. Contudo, a grande amplitude da tonalidade amistosa não pode ser ignorada.

A música *pop* ocorre constantemente como pano de fundo da vida moderna. É inescapável e forma uma espécie de acompanhamento *ostinato* às nossas atividades cotidianas, um pano de fundo palpitante do qual seus devotos podem depender para sua subsistência moral. Muitos de nossos espaços públicos são moldados por aquilo que Joseph Lanza chamou de "música de elevador"⁷⁶ e grandes números de jovens atravessam seus dias com fones de ouvido de seus iPhones escutando, com qualquer grau de atenção, suas canções favoritas⁷⁷. Surgiu um novo tipo de público, cujos ouvidos foram moldados por repetição, ritmo quadrado, progressões harmônicas familiares e o repertório de acordes de *jazz* e sequências de curto termo. Esse público está acostumado com música como um tipo de improviso em um quadro repetido, no qual desenvolvimento, do tipo familiar da tradição clássica, não é o que importa. Toda a música que esse vasto público encontra, seja ou não voluntariamente, é robustamente tonal. A grande questão para um compositor de música "clássica" — música dirigida para ser ouvida na sala de concerto — é como capturar a atenção dessa audiência e prover uma experiência musical, sem criar problemas com os censores modernistas que estão no fundo sussurrando "clichê", "pastiche" e "*kitsch*".

É, em parte, o surgimento dessa nova audiência que levou os compositores a suspeitarem de uma rejeição da tonalidade. Ao

introduzirem ruídos, alturas em organização serial, *cluster chords*, tessitura esticada e efeitos sonoros avançados em uma partitura que parece, para um jovem musical, ter nada em que realmente se fiar — nada para se "unir", seja rítmica ou melodicamente — é somente perder seu público. Em tais circunstâncias é compreensível que se tente reconquistar a tonalidade e usá-la de um modo novo, que vá capturar a atenção do jovem. A questão é: como fazer isso?

Uma abordagem foi associada aos minimalistas — particularmente com Philip Glass e Steve Reich. O ouvido do jovem de hoje foi criado em tríades e repetições rítmicas. A melodia tem sido rudimentar — frases de efeito, mas muito pouca acumulação e nenhum fechamento genuíno. Influenciado por isso, Glass compôs música que consiste quase inteiramente de repetição de acordes comuns, incessantes figuras rítmicas que usam as três notas consonantes da tríade — em resumo, o acompanhamento a uma canção que nunca vem. Muitos pensam que o resultado é exatamente a banalidade que Adorno havia predito. No entanto, há um público, visto que corresponde a certos ânimos — uma espécie de desen-gajamento distraído no qual o mundo e seus problemas acontecem somente à distância e em uma versão onírica, que exclui a possibilidade de intervenção.

Em John Adams, você encontra algo muito mais elaborado — o uso de todos os instrumentos, incluindo as cordas, em seu modo percussivo, em ritmos *ostinato* que tomam posse da orquestra e impelem-na de modo implacável avante, com pedaços de melodia entremeados de modo intrigante na esteira rolante (um exemplo impressionante é sua obra orquestral em três movimentos chamada, de modo irônico, *Harmonielehre*, expressamente respondendo à acusação de Adorno e Schoenberg de que "você não pode compor assim!"). Adams é um compositor altamente sofisticado, e sua música certamente capturou uma audiência, especialmente nos Estados Unidos da América. Teria

sido inconcebível sem o *rock* e a harmonia do *jazz*. E é inegavelmente séria, usando a orquestra de novas maneiras para desenvolver materiais simples em declarações longas. No entanto, seria música marca um caminho à frente para que outros possam seguir, ou seria, antes, um tipo de marca registrada musical que pode ser feita a pedidos, desde que seja feita por Adams? Ainda esperamos por uma resposta.

Se é verdade que a tonalidade decaiu para o *status* de um clichê, então, decorre que tonalidade não é — a despeito das tentativas de Lerdahl e Jackendoff de provar o contrário — o equivalente musical da gramática transformacional. A ordem sintática da língua inglesa e sua derivação das estruturas semânticas não podem decair no clichê, uma vez que provêm o meio abrangente no qual novidades e suas formas degeneradas surgem. Clichê é uma *estética*, não um defeito sintático — uma falha de estilo mais do que de gramática. Se Adorno está certo, devemos dizer algo similar sobre a tonalidade. Mesmo se houver regras de harmonia e contraponto e manuais para segui-los, não são convenções gramaticais como as regras de uma língua, mas generalizações, destilações da nossa percepção ao longo de séculos "do que funciona", o que "soa bem" ao ouvido educado na tradição tonal.

Além do mais, se tonalidade não é uma gramática, então as faltas que surgiram no uso da tonalidade não serão curadas ao inventar-se uma nova sintaxe musical. Essa nova sintaxe musical não será de fato uma sintaxe no senso linguístico, mas uma inovação estilística, que pode ser cristalizada em regras e regularidades mas, que não será mais um método certo contra o clichê do que uma nova moda no vestuário é um método certo contra a vulgaridade da antiga moda. Tudo vai depender da criatividade e do gosto com os quais a nova linguagem será usada — e o mesmo vale também para a antiga linguagem.

Portanto, não há garantia de que as faltas das quais a linguagem tonal é acusada serão evitadas — ou evitadas por muito tempo — ao se

adotar um conjunto rival de regras. Exatamente como a revolta contra a pintura figurativa logo produziu o clichê abstrato, cubista e fauvista — por certo, o *kitsch* abstrato, daqueles que decoram milhares de bares na orla mediterrânea — assim o fez a revolta contra a tonalidade, que produziu uma riqueza de clichês atonais — *clusters chords*, explosões de ritmos entrecortados nos metais, tessitura exagerada e uma busca constante por efeitos acústicos.

Como consequência, estamos testemunhando um retorno, se não à tonalidade, ao menos, às linguagens que recuperam, em um sentido alterado, alguns de seus efeitos principais. Nos quartetos de cordas de David Matthews, por exemplo, melodias diatônicas são sustentadas por progressões harmônicas nas quais a condução de vozes e o movimento rítmico adaptam formas e destinos do repertório clássico e romântico⁷⁸. James MacMillan, Sally Beamish, Judith Weir, Thomas Adès, Jonathan Bell no Reino Unido, John Corigliano, Michael Torke, David Del Tredici nos Estados Unidos da América: essas são apenas algumas das personalidades em um crescente movimento na direção de uma espécie de vanguarda tonal. Mesmo se sua música geralmente evita tonalidades e progressões harmônicas tradicionais, ela enfatiza a ordem melódica e harmonia conduzida por vozes sobre conjuntos de classes de alturas e simultaneidades. Enquanto isso, a linguagem da tonalidade tradicional sobrevive em partituras que, primeiramente, colocam Adorno à beira do limite, ao lutar para identificar os males da cultura de Hollywood — as partituras que enchem a ação dos filmes.

Trilha sonora é, de fato, uma ilustração perfeita das questões que discuti neste capítulo e retornarei a ela mais adiante (*Parte 2, Capítulo 13*). Sua recepção ambivalente pelo público cultivado da música é prova de que o debate prossegue inconclusivo e repetitivo, mas com julgamentos persuasivos emergindo em ambos os lados. A única conclusão que parece ser filosoficamente segura é que os efeitos padrão da tonalidade

tocam em algo profundo no ouvido musical. Como açúcar e álcool, arranjam com facilidade caminhos viciantes, oferecendo muito facilmente suas recompensas e escravizando aqueles que estão ligados a eles. De tempos em tempos, um curso de vinagre vanguardista pode ser requerido para curar o vício. No entanto, o ouvido musical, parece, tem uma habilidade natural de retornar a seus prazeres originais.

-
-
57. ADORNO, Theodor. *The Philosophy of Modern Music*, A. G. Mitchell e W.V Blomster (tr.). Nova York: 1973. BLOCH, Ernst. *Essays on the Philosophy of Music*, P. Palmer (tr.); D. Drew (intro.). Cambridge: 1985. ←
58. Muitos dos quais coligidos como *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, edição estendida a qual, editada por Leonard Stein, foi publicada em Londres, 1975. Uma coleção anterior e mais breve apareceu em 1951. ←
59. Eu detalhei essa distinção longamente em *The Aesthetics of Music*. Oxford: 1997, *Capítulo 2*. ←
60. As fontes cruciais são: SCHOENBERG, Arnold. *Harmonielehre*, 3a edição. Viena: 1922, p. 288-9. ADORNO, Theodor. *A filosofia da Música Moderna*, A. G. Mitchell e W. V. Bloomster (tr.). Nova York: 1973, p. 32-5. BLOCH, Ernst. *Essays on the Philosophy of Music*, P. Palmer (tr.); D. Drew (intro.). Cambridge: 1985, p. 97-100. ←
61. SCRUTON, Roger. "Sounds". In: *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*. Londres: 2009 (reimpressão 2016), Capítulo 2. ←
62. Ver, para o caso mais ambicioso: LERDAHL, Fred e JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: 1983. ←
63. *The Aesthetics of Music*, *Capítulo 7*. ←
64. A fonte fundamental aqui é RIEMANN, Hugo. *Harmony Simplified, or the Theory of the Tonal Functions of Chords*. Londres e Nova York: 1893. ←
65. Algumas tentativas de chegar a essa conclusão são sugeridas na obra seminal de: GUSTIN, Molly. *Tonality*. Nova York: 1969. E seu relato do exemplo de Schubert é particularmente ilustrativo ←
66. Ver *The Aesthetics of Music*, *Capítulo 9*. ←
67. *Style and Idea*. STEIN, Leonard (ed.); Leo Black (tr.). Londres: 1975, p. 279. ←
68. *The Fundamentals of Music Composition*. STRANG, G. (ed.). Londres: 1967, p. 8. ←
69. Ver "Strauss — Stravinsky — Schoenberg". In: *On Music: Essays and Diversions, 1963-2003*. Brinkworth: 2003, p. 153. ←
70. ADORNO, Theodor. "On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening". In: *The Essential Frankfurt School Reader*. Arato, A. e Gebhardt, E. (eds). Nova York: 1987. ←

71. Ver *The Philosophy of Modern Music*, p. 34. ←
72. *Introduction to the Sociology of Music*. ASHTON, E. B. (tr.). Nova York: 1976, p. 25-7. ←
73. *Ibid.*, p. 55. ←
74. SCHOENBERG, Arnold. *Harmonielehre*, 3ª edição. Viena: 1922, p. 288-9. ADORNO, Theodor. *The philosophy of Modern Music*, p. 34. Veja também: BLOCH. *Essays on the Philosophy of Music*, p. 98. ←
75. LERDAHL, Fred. "Cognitive Constraints on Compositional systems". In: *Generative Processes in Music*. SLOBODA, John A. (ed.) Oxford, 1988. ←
76. LANZA, Joseph. *Elevator Music*. Nova York: 1995. ←
77. Alguns dos efeitos psicológicos e sociais desse fenômeno foram explorados por Anahid Kassa-bian em *Ubiquitous Listening: Affect, Attention and Distributed Subjectivity*. Berkeley: 2015. ←
78. Eu dou um relato detalhado da música de David Matthews e seu modo específico de tratar a tonalidade na Parte 2, Capítulo 10, deste livro. ←



- CAPÍTULO 6 -

IDEALISMO ALEMÃO E A FILOSOFIA DA MÚSICA

O idealismo alemão começou com Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) e durou até Arthur Schopenhauer (1788-1860), com algumas repercussões na obra de Edmund Husserl (1859-1938) e seus seguidores. O grande momento da filosofia alemã coincidiu com o grande momento da música alemã. Quase não é surpreendente, portanto, que filósofos idealistas tenham dado atenção especial a essa forma de arte. Olhando retrospectivamente, há algo que podemos considerar como um avanço verdadeiro nesse encontro prolongado entre música e filosofia, e algo que podemos utilizar? Muitos pensaram que sim, principalmente pelo idealismo; como ele emergiu no período posterior a Kant, foi pródigo em reivindicações ao revelar o significado secreto das coisas e relacionar nossas impressões transientes com o infinito, o absoluto, o transcendental, o inefável ou algum outro objeto de devoção quase religiosa. Vamos encontrar declarações assim nos escritos de Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), Hegel e Arthur Schopenhauer; este último fez da música não somente um objeto primário da filosofia, mas um exemplo dela. Música, escreveu Schopenhauer, é uma filosofia

inconsciente, uma vez que na música a essência interna do mundo, que à vontade, é apresentada diretamente ao intelecto.

Minha visão particular é que o valor do idealismo alemão para a filosofia da música está não nessas declarações amplas, feitas em favor da música, da filosofia ou de ambas, mas em um argumento que começa com a dedução transcendental de Kant e cuja influência é sentida até nos tempos em que vivemos. O argumento não é sobre música, nem necessariamente aponta em uma direção que pode ser chamada de "idealista" — no sentido em que o termo é compreendido por Fichte, Schelling e Hegel. Começa de uma premissa específica, que Kant chamou de "a unidade transcendental da apercepção", tomando o termo "apercepção" de Leibniz via Christian Wolff (1679-1754). Toda investigação filosófica, afirma Kant, começa e termina no ponto de vista do sujeito. Se eu me pergunto o quê posso saber, o quê devo saber, ou o quê devo esperar, a questão é sobre o quê *eu* posso saber, etc., dados os limites da minha perspectiva. Não é uma questão sobre o que Deus pode saber, ou o que é conhecido de um ponto de vista que eu jamais poderei alcançar, ou o que não é cognoscível de qualquer ponto de vista. Para responder à questão, portanto, devo primeiro compreender minha própria perspectiva — o que significa compreender o que deve ser verdade para mim, se for para responder à questão filosófica.

Eu sei que sou um sujeito único e unificado de experiência. Este pensamento presente, esta dor, esta esperança e esta memória são aspectos de *uma* coisa e essa coisa sou eu. Eu sei disso sem motivo algum, sem ter que elaborar nenhum tipo de exame e, de fato, sem o uso de nenhum tipo de critério — isso, eu creio, é o que Kant quis dizer, nesse contexto, pelo termo "transcendental". A unidade do sujeito autoconsciente não é a conclusão de qualquer investigação, mas a pressuposição de toda investigação. A unidade de consciência

"transcende" todo argumento, visto que é a premissa sem a qual esse argumento sequer faz sentido.

Essa unidade transcendental contém também uma reivindicação de identidade através do tempo. Eu atribuo a mim estados mentais — memórias, esperanças, intenções e assim por diante, que vão do passado ao futuro e que me representam como duradouro pelo tempo. Como é possível e com que garantia eu afirmo minha identidade particular como uma verdade objetiva sobre o mundo?

Essas questões baseiam o argumento da "dedução transcendental" de Kant e este não é o lugar para discuti-las. Mais importante é a versão expandida do sujeito transcendental de Kant, quando ele desenvolve isso em sua teoria ética e também (embora isso não seja frequentemente percebido) em sua estética.

A questão fundamental da razão prática é dirigida a *mim* e pergunta: "O que *eu* devo fazer?". Posso responder a essa questão somente na pressuposição de que sou livre. Essa pressuposição tem um fundamento transcendental, visto que é a premissa de todo raciocínio prático e nunca sua conclusão. Liberdade Transcendental, como a unidade transcendental da apercepção, pertence à minha perspectiva no mundo. Não é uma perspectiva que possa ser adotada por um animal, visto que depende do uso da palavra "eu" — a habilidade de identificar-me na primeira pessoa, dar e aceitar motivos para acreditar no que acredito, fazer o que faço e sentir o que sinto.

Fichte e Hegel desenvolveram esses pensamentos para oferecer uma nova forma de *insight* sobre a condição humana. A consciência imediata que caracteriza a posição do sujeito é, argumenta Hegel, abstrata e indeterminada. Não envolve uma determinação concreta *daquilo* que o sujeito conhece e deseja. Se somos sujeitos puros, existindo em um vácuo metafísico, como imaginou René Descartes (1596-1650), jamais avançaríamos para o conhecimento, nem mesmo o conhecimento de

nós mesmos, e tampouco seríamos capazes de nos dirigirmos a um objetivo específico. Nossa consciência continuaria abstrata e vazia, uma consciência de nada. No entanto, como um sujeito transcendental, eu não estou meramente inerte na borda do meu mundo. Eu encontro outros no interior desse mundo. Eu sou eu para mim mesmo somente porque e na medida em que eu sou você para outra pessoa. Portanto, devo ser capaz do livre diálogo no qual assumo minha presença diante da sua presença. É isso que significa compreender o caso da primeira pessoa. E é porque eu compreendo o caso da primeira pessoa que tenho consciência imediata da minha condição. A posição que, para Kant, define a premissa da filosofia, e que é pressuposta em todo argumento, baseia-se em uma pressuposição — a pressuposição do outro, da pessoa diante da qual me testo em disputa e diálogo. O "eu" requer o "você" e os dois se encontram no mundo de objetos.

A sugestão é ilustrada por Hegel em uma série de parábolas que lidam com a "realização" do sujeito — sua *Entäußerung*, ou objetificação — no mundo de objetos. Algumas dessas parábolas (relato em chamadas de argumentos) são discutidas na literatura da ciência política, especialmente aquela do mestre e do escravo. Muitas delas oferecem verdades profundas sobre a condição humana e sobre a natureza social do *eu*. O que me interessa é a ideia a partir da qual começam: a ideia do sujeito. Esta ideia, parece-me, é o legado duradouro do idealismo alemão em todas suas formas. Ela é também a pista para uma filosofia da música. Após muito refletir, a minha visão é a de que devemos abandonar a doutrina idealista de que a substância derradeira do mundo é mental, espiritual ou de algum outro modo emancipada das constrações de espaço e tempo. Devemos, contudo, aderir à ideia escondida no interior dessa doutrina, que é a ideia do sujeito como o aspecto definidor da condição humana, e o aspecto ao qual se deve o mistério do mundo.

Kant argumenta de modo persuasivo em *Crítica da Razão Pura* que não podemos conhecer os sujeitos sob as categorias do entendimento — isto é, não podemos olhar para dentro de modo a identificar o eu como uma substância, um portador de propriedades e um participante em relações causais. Identificar um sujeito desse modo é identificá-lo como um *objeto*. O sujeito é um ponto de vista *sobre* o mundo de objetos e não um item *dentro* dele. (Novamente, isso é o que o termo "transcendental", neste uso, significa). Foi o erro de Descartes olhar o sujeito como um tipo específico de objeto e, portanto, atribuir-lhe uma natureza substancial e imortal própria.

Entretanto, mesmo se o sujeito não é uma coisa, não é nada também. Existir como um sujeito é existir de um modo diferente de objetos ordinários. É existir no limite do mundo, dirigindo-se à realidade de um ponto que está logo além do horizonte e que ninguém mais pode ocupar. Esta ideia foi lindamente elaborada por J. J. Valberg em seu livro *Dream Death and the Self*, e eu tentei dizer um pouco mais sobre isso tanto em *O Rosto de Deus*⁷⁹ e em *A Alma do Mundo*⁸⁰. Os pontos principais que desejo enfatizar são dois: primeiro, que cada um de nós relaciona-se com o mundo de uma perspectiva na qual nossos pensamentos e sentimentos têm um lugar especial e privilegiado. Tudo aquilo que é importante para nós está *presente* em pensamento, memória, percepção, sensação e desejo, ou pode ser invocado no presente sem nenhum esforço de investigação. Em segundo lugar, respondemos aos outros como se eles estivessem similarmente presentes a si mesmos, capazes de responder diretamente às nossas questões, capazes de dizer-nos, sem nenhuma investigação ulterior, o que pensam, sentem ou desejam. Portanto, podemos nos dirigir uns aos outros na segunda pessoa, eu para você. Quanto a esses dois fatos, eu afirmo, tudo aquilo considerado o mais importante na condição humana foi construído: responsabilidade, moral, lei, instituições, religião, amor e arte.

Há uma consequência de vital relevância para a filosofia da música. Eu chamo de "intencionalidade em alcance de atitudes interpessoais". Não é uma expressão elegante, por certo, como tampouco é pior, imagino, que "a unidade transcendental de apercepção". O que tenho em mente é o seguinte: em todas nossas respostas ao outro, seja se o amamos ou odiamos, afeição ou desafeição, concordância ou discordância, raiva ou desejo, olhamos *para dentro* do outro, em busca daquele horizonte inatingível do qual ele ou ela se dirige a nós. Somos animais nadando nas correntes de causalidade, que se relacionam uns com os outros em espaço e tempo. No encontro "Eu-Você" não nos vemos desse modo. Cada objeto humano é também um sujeito, dirigindo-se a nós em olhares, gestos e palavras do horizonte transcendental do "eu". Nossas respostas à outra pessoa dirigem-se para esse horizonte, indo além do corpo para o ser que ele encarna.

É esse aspecto de nossas respostas interpessoais que dá uma força tão convincente ao mito da alma, do "eu" verdadeiro, porém oculto, que é velado pela carne. E, por causa disso, nossas respostas interpessoais desenvolvem-se de uma certa maneira: vemos uns aos outros como envoltos, por assim dizer, em seu interior e exigimos a responsabilidade dos outros como se originassem *ex nihilo* de um centro unificado do "eu". Você pode dizer que, quando nos vemos desse modo, damos crédito a uma doutrina metafísica, talvez mesmo a um mito metafísico. Contudo, não é a doutrina cartesiana da substância da alma, nem é, obviamente, um mito. Além do mais, uma doutrina que está consagrada nas nossas respostas humanas básicas, que não pode ser eliminada sem comprometimento da relação Eu-Você na qual nosso entendimento de primeira pessoa depende, essa doutrina não pode ser rejeitada como um simples erro. Ela tem algo do *status* que Kant atribui à unidade original de consciência — o *status* de uma pressuposição de nosso pensamento, incluindo o pensamento que pode nos levar a jogar dúvidas nela. De

fato, segundo um entendimento da questão, a aderência a essa pressuposição e à ação que a ela se segue, é o que a liberdade transcendental de Kant realmente significa.

Assim sendo, por que esses pensamentos são relevantes para a filosofia da música? Kant tinha notoriamente pouco a dizer sobre música, a qual ele descreveu como um jogo agradável de sensações. Em Schelling, Hegel e Schopenhauer, contudo, encontramos um crescente reconhecimento de que a relação sujeito-objeto tem algo a ver com o poder da música, o poder que estava chegando novo ao centro da cultura com o culto a Beethoven, com o surgimento na Alemanha da musicologia acadêmica e com a teoria, que mais tarde dominaria o pensamento musical, de que a música "absoluta" — música sem um texto ou um assunto explícito — é o paradigma verdadeiro da arte. Para E. T. A. Hoffmann (ele mesmo fortemente influenciado por Schelling), a música de Beethoven desdobra um "mundo espiritual" no qual o sujeito é pego por um anseio infinito. Para Hegel, a música toma para si "a profundidade da vida interior da pessoa em si: é a arte da alma e é diretamente dirigida à alma". A tarefa principal da música, ele escreve, "consiste em fazer ressoar não o mundo objetivo em si, mas, pelo contrário, o modo no qual o âmago do ser é movido às profundezas de sua personalidade e alma consciente"⁸¹. Schopenhauer identifica esse "âmago do ser" com a vontade e viu a música como uma apresentação direta da vontade, o que para ele era a "coisa em si" atrás da aparência. Para ver o que tais filósofos estavam almejando, contudo, devemos colocar de lado os sistemas ambiciosos que dirigiram seus argumentos e olhar diretamente para os fenômenos.

A primeira onda de idealismo pós-kantiano tratou a relação sujeito-objeto como se marcasse uma espécie de divisão metafísica: objetos de um lado, sujeitos de outro. Em Fichte e Schelling há um tipo de mito da criação, segundo o qual o mundo dos objetos é levado a ser por uma

divisão primitiva do sujeito puro e integral. O sujeito se refaz como objeto e assim se põe em oposição a si mesmo em condição de alienação. (O "eu" conhece a si mesmo como "não-eu", para usar a linguagem de Fichte). Esse movimento na direção da divisão está contido na própria essência do real. E produz a separação do espírito de si mesmo, comparável ao que Santo Agostinho atribuiu ao pecado original. Em Schelling, a arte em geral, e a música em particular, está engajada na reparação da autoalienação primordial. O Absoluto se faz perceptível através da objetificação (*Entäusserung*⁸²) do sujeito. Em arte, contudo, e especialmente na música, o Absoluto é levado de volta para sua unidade primal de autoidentificação e autopercepção.

Embora a narrativa seja poética e sugestiva, acho impossível traduzi-la em qualquer coisa que se pareça remotamente com uma verdade literal. Contudo, creio que *há* uma verdade importante a ser vislumbrada, refratada e distorcida no espelho da filosofia idealista. Se entendida corretamente, a relação sujeito-objeto implica que abordamos o mundo de nossa experiência de duas maneiras bem diferentes. Aplicamos aos objetos os cânones de explicação científica, vendo-os como se estivessem contidos dentro de um nexos espaço-temporal e movendo-se segundo leis de causa e efeito. Diante de sujeitos exibimos nossa "intencionalidade de alcance" que vai sempre além do objeto, em busca do lugar de liberdade que jaz em seu limite. Há uma questão filosófica quanto a como as duas abordagens podem ser reconciliadas e como uma mesma coisa — o ser humano — pode ser objeto de ambas. Essa questão, contudo, não é específica da estética e requer uma resposta comum que não depende de nada que possamos dizer sobre música. O caso da música é interessante principalmente porque a música atrai a intencionalidade de alcance que dirigimos na direção do mundo das pessoas, mesmo embora não represente esse mundo, mas vive e move-se em um espaço próprio. Isso, à medida que posso

compreendê-lo, é o aspecto da música de que Hegel se ocupa em suas afirmações, longe de serem lúcidas, no curso de estética. O mesmo aspecto subjaz a teoria sobre a música de Schopenhauer — muito mais sistemática, embora, em última análise, insustentável — de que a música é a apresentação não-conceitual da vontade. É um aspecto, contudo, difícil de explicar em termos aceitáveis hoje.

É assim que vejo a questão. Eu apoio a visão, central nos últimos românticos alemães, de que música é uma arte abstrata (ou, como eles dizem, "absoluta")⁸³. É uma visão que deve ser afirmada de modo cauteloso. De um lado, a música, como considerada pelos filósofos idealistas, é tão somente parte de um fenômeno cultural mais amplo, que é, em certa medida, o produto de uma ordem social passageira e marcado de forma indelével por essa ordem. Os idealistas escreviam sobre a cultura auditiva que emergiu em tempos modernos, segundo a qual a sala de concertos começou a ser o ponto de encontro central, com a música de câmara compreendida com uma versão "íntima" e peculiarmente intensa de um evento músico mais amplo. A cultura auditiva demanda atenção concentrada no som puro, em um lugar destacado da vida comum e cercado pelo silêncio. O evento central, o concerto, tem um caráter que é melhor compreendido pela comparação com o ritual religioso: um foco coletivo em um evento que não é explicado, mas repetido. (Eu reflito em algumas das implicações dessa comparação no último capítulo de *The Aesthetics of Music*).

Enquanto podemos apenas conjecturar as origens da música na sociedade humana, é plausível sugerir que começou com a dança coletiva e o canto espontâneo, durante os quais toda a tribo se unia, e o músico, o rapsodo e o cantor solo vieram depois. Algumas pessoas tiraram muitas conclusões a partir desse pensamento, dando a opinião de que a sala de concerto é um fenômeno fugaz e prestes a ser substituído, e que a audição, em oposição à dança, a cantar junto ou a

ouvir em um iPod, é um episódio passageiro e pouco importante na história da música, um fenômeno que está peculiarmente associado à sociedade "burguesa" e, portanto, prestes a ser derrubado em qualquer ordem verdadeiramente revolucionária⁸⁴. Tais sugestões são exageradas, como podemos ver ao ler tratados antigos sobre música, pois todos fazem da audição um elemento central do fenômeno. No entanto, devemos sempre ter em mente que a ênfase no sentido intrínseco da música, como um objeto de atenção intrínseco, é um fenômeno histórico em si e não pode ser compreendido completamente de modo isolado da cultura que a produziu.

Em segundo lugar, devemos ter cuidado em tirar uma conclusão súbita e precipitada do fato de que essa música instrumental é um meio abstrato ou não-representativo. A arquitetura também assim o é, mas os idealistas não estavam inclinados a vê-la tendo essa relação especial com o sujeito da consciência, como atribuíam à música. A música, pelo que sabemos, é uma forma de arte não-representativa. Não é *isso* que permite a música colocar-nos em contato com a subjetividade, ou "o absoluto", ou o "infinito", para usar a linguagem de Schelling e Hoffmann. Uma forma de arte pode ser abstrata e, contudo, puramente decorativa, como a arte do tecelão de tapetes ou do rendeiro. Em comum entre Schelling, Hegel e Schopenhauer, contudo, é o pensamento de que música vai *além* da abstração, de alguma forma: ela contém mensagens que têm significados especiais, uma vez que não se expressam em conceitos e, talvez, sejam inexprimíveis em conceitos, já que tocam de algum modo em áreas da consciência que não podemos colocar em palavras, mas que têm um significado imenso em nossas vidas interpessoais.

Eu tiro das discussões idealistas duas ideias ulteriores a respeito de música, concernentes ao movimento musical e à consciência em primeira pessoa. Tanto Schelling quanto Hegel dão ênfase à relação

especial entre música e tempo. Obras musicais desenrolam-se no tempo, mas também contêm movimento, organizado pelo ritmo e melodia em episódios definidos. Mais — e essa é uma observação da qual Hegel se aproxima, mas jamais chega a fazê-la — movimento musical acontece em uma dimensão própria, na qual há lugares e relações que não têm realidade física. Eu argumento que nada *literalmente* se move em um espaço musical, contudo, de algum modo, a ideia de espaço não pode ser eliminada de nossa experiência da música. Estamos lidando com uma metáfora entrincheirada, mas não exatamente com uma metáfora de palavras, porque não estamos falando sobre como as pessoas descrevem a música: estamos falando sobre como elas *vivenciam* a música. É como se houvesse uma metáfora de espaço e movimento *imbuída em* nossa experiência e cognição da música. Essa metáfora não pode ser "traduzida de volta" e o que ela diz não pode ser dito na linguagem da física — por exemplo ao falar, no lugar de alturas e timbres, de sons em um espaço físico. Entretanto, o que ela descreve, o movimento musical, é uma presença real — e não somente para mim, mas para qualquer um com um ouvido musical.

Não deveríamos nos surpreender que os termos que usamos para a música colocam-na firmemente na arena da vida pessoal. Ela se move como *nós* nos movemos, com razões pelas quais o faz e um sentido de propósito (que pode, a qualquer momento, evaporar, como os propósitos das pessoas). Tem a aparência externa de vida interior, por assim dizer, e embora seja ouvida e não vista, é ouvida como se ouve a voz e compreendida como o rosto — como "visita e transcendência", para usar as palavras de Levinas⁸⁵. Contudo, diferentemente de nós, a música cria o espaço no qual se move. E esse espaço está ordenado por campos de força que parecem irradiar das notas que ocorrem neles.

Considere o acorde, talvez a mais misteriosa das entidades musicais. Nem toda coleção de notas produz um acorde — nem mesmo se são

notas da mesma tríade consoante (considere o "Hostias" do *Réquiem* de Hector Berlioz, na qual uma tríade de Si bemol menor nas flautas está separada por quatro oitavas do Si bemol nos trombones, que parece não estar junto com as flautas de modo algum, mesmo embora seja a raiz da tríade). Um acorde, seja consonante ou dissonante, preenche o espaço musical entre seus limites. E defronta outros objetos musicais desses limites. Você pode colocar mais notas dentro dele, mas ao fazê-lo você está deixando-o mais denso, não está ocupando o espaço que já não está ocupado. E aqui está outra peculiaridade do espaço musical: dois objetos podem estar no mesmo lugar ao mesmo tempo, como quando vozes contrapontuais coincidem brevemente na mesma altura, ou quando dois acordes são sobrepostos e cada um retém seu caráter gestáltico distinto, como na música politonal. Acordes têm relações distintas nos campos de força nos quais estão suspensos. Podem ser macios e desleixados, como acordes de décima-terceira no *jazz* — e isso independente da sua dissonância. Podem ser duros e compactos, como os acordes finais de uma sinfonia de Beethoven — e isso sem considerar sua consonância. Podem dar lugar a seus vizinhos, levar até eles ou afastar-se deles, ou podem destacar-se afiados e sem relação com os vizinhos.

O maior problema dos idealistas é eles terem se esforçado tão pouco para identificar obras de música e fenômenos musicais particulares, com o intuito de dizer *o que está acontecendo* nelas. Eles não confrontam diretamente a questão que me perturba, que é como compreendemos o espaço musical e *que* tipo de movimento ocorre nele. Hoffmann dá descrições completas de obras-primas de Beethoven e suas observações são, ao mesmo tempo, inspiradoras e informativas. No entanto, ele não engaja a questão filosófica, como podemos ouvir nas sequências de emoções as explosões de emoção que ele descreve tão bem. Schelling parece estar ciente da questão filosófica, mas ele não dá nenhum

exemplo concreto através do qual a compreendemos. Assim sendo, ele enfatiza que o tom (*Klang*) não é nem ruído, nem mero som, mas "a intuição da alma pelo corpo" (*die Anschauung der Seele des Körpers selbst*)⁸⁶ e que esse aspecto deriva do fato de que a música é organizada pelo princípio de sucessão temporal. Portanto, a música é a "arte que mais descarta a corporeidade ao representar o movimento *puro* como tal, abstraído do objeto e é trazido por asas invisíveis, quase espirituais"⁸⁷. Até então, contudo, tudo isso é metáfora. Quando se trata de construir a observação em um argumento filosófico, Schelling toma de Kant a teoria do tempo como a "forma do sentido interno" e joga esse conceito em sua observação concernente à natureza subjetiva do tom para produzir a seguinte receita:

[...] a forma necessária da música é a *sucessão*, visto que o tempo é geralmente uma forma da implantação (*Einbildung*) do infinito no finito, ao passo que é intuído como forma, abstraído do real. O princípio do tempo no sujeito é autoconsciência, que é a implantação da unidade de consciência na diversidade do ideal⁸⁸.

O mínimo que se pode dizer é que é difícil discordar de Schelling, porque é igualmente difícil de saber o que seria concordar com ele. E, sem colocar uma definição muito fina, eu diria que uma fraqueza geral dos filósofos idealistas é que eles não apresentam argumentos que podem ser abordados do exterior de seus próprios sistemas.

Contudo, a distinção sujeito/objeto pode ser colocada em um uso efetivo em uma forma mais moderna e, espero, mais lúcida. A intencionalidade de alcance que dirigimos ao mundo das pessoas não está limitada a esse mundo. Em um quadro religioso da mente, olhamos na realidade como um todo tal se fosse uma revelação de uma perspectiva em primeira pessoa: a perspectiva de Deus. Vemos as coisas, então, não em termos das leis de causa e efeito, mas antes nos termos

que usamos das pessoas quando cobramos responsabilidade por suas ações. Buscamos razões e objetivos, antes de causas e leis da natureza. Isso é algo além do animismo e algo aquém da teologia. No entanto, é um universal humano e está no coração de nossa experiência do sagrado e do numinoso. Se isso é uma experiência *verídica* é, claro, a grande questão que os teólogos têm de responder e não é questão para meu argumento aqui. A empreitada idealista, contudo, foi precisamente mostrar que essa intimação da razão no coração do mundo natural é de fato *verídica*. Fichte, Schelling e Hegel querem prover um substituto para a teologia na forma de uma filosofia que dá acesso ao ponto de vista de Deus — a perspectiva "absoluta" que também é a subjetividade do mundo.

Essa empreitada ambiciosa mostrou-se fútil e não é minha preocupação demoli-la. Ela direciona a uma aplicação mais frutífera da relação sujeito-objeto na compreensão da música. A cultura auditiva que formou o pano de fundo das especulações de Schelling e Hegel foi baseada na transformação enfatizada por Schelling de som (*Laut*) em tom (*Klang*). Esta é uma transformação no ouvido do ouvinte e acontece, eu acredito, quando adotamos uma postura "acusmática" em direção ao mundo sonoro, ouvindo sons não como eventos no espaço físico, mas como eventos que ocorrem em um espaço próprio, relacionados uns com os outros pelas forças que governam o movimento musical. O modo acusmático de ouvir traz consigo a intencionalidade de alcance de nossas atitudes interpessoais. Estamos ouvindo pelo sujeito além do objeto, o ponto de vista que ancora a razão, e não somente a causa, pelo que ouvimos. Em obras de arte representativas, como imagens e poemas, o sujeito é apresentado à imaginação como algo separado da obra — a mulher na imagem, o poeta que recita as palavras. Em uma obra de arte abstrata como a música, o sujeito não tem identidade em separado da obra. O sujeito que ouvimos e cuja voz é essa, jaz *nas* notas,

um ser desencarnado e incorpóreo que nos confronta de um horizonte que jaz no limite desses mesmos sons. E é isso o que nos move nas grandes obras da cultura auditiva: obras como os quartetos de Beethoven e Schubert, que nos dirigem de um ambiente que está inteiramente emancipado da realidade física.

Essa sugestão dá origem a outra, isto é, que através da música podemos de alguma forma única entrar em uma subjetividade que não é a nossa, de fato, e não é a de ninguém. Essa é a sugestão que encontramos em Schopenhauer e, em conclusão, vale a pena visitar seu relato sobre a metafísica da música. Schopenhauer foi o único pós-kantiano que considerou o problema da música e seu sentido como um caso de prova para sua filosofia e suas teorias tiveram um profundo impacto em Wagner, cuja leitura de Schopenhauer fomentou sua concepção de um drama que se desenvolvesse inteiramente por meio dos sentimentos do personagem. Esses sentimentos, insinuados pelas palavras, adquiriram sua realidade plena e elaboração em música. Desenvolvendo sob seu próprio momento intrínseco, a música guiaria o ouvinte por regiões que eram de qualquer modo inacessíveis, criando um drama de emoção interna enquadrado apenas pelos mais escassos gestos no palco — gestos que, por essa mesma razão, tornar-se-iam tão saturados de sentido a ponto de alcançar os limites de seu potencial expressivo.

Schopenhauer via a música como uma forma única de conhecimento, com um *status* entre as artes que era, ao mesmo tempo, exaltado e metafisicamente desafiador. Ao contrário da poesia ou pintura figurativa, a música não emprega um conceito e não apresenta uma narrativa de um mundo imaginário. Seu sentido está contido dentro de si, inseparável do ir e vir de linhas abstratas e harmonias. Contudo, ao ouvir uma grande obra de música, sentimos que estamos ganhando um entendimento nos mais profundos mistérios do ser — embora seja um

entendimento que viva na música, ainda desafia a tradução em palavras. A teoria de Schopenhauer oferece tanto uma explicação quanto justifica esse sentimento, enquanto exalta a música a uma posição metafísica com nenhuma correspondência com outra forma de arte. Música, Schopenhauer nos diz, "é a mais poderosa das artes e, portanto, atinge seus fins inteiramente de seus recursos próprios"⁸⁹.

Dito brevemente, a teoria de Schopenhauer fala-nos que música nos familiariza com a vontade, o que para ele é a "coisa-em-si" kantiana, a realidade indescritível por trás do véu da percepção humana, cujas operações conhecemos por nossa própria autoconsciência. A vontade não pode ser conhecida por meio de conceitos, uma vez que eles nos provêm somente com representações e jamais com a coisa-em-si. Nosso conhecimento interno da vontade é, portanto, não conceitual, um acesso direto e indizível à essência metafísica. Esse conhecimento não conceitual é oferecido também pela música. Ao contrário da pintura e da literatura, a música não é uma forma de representação, tampouco lida com ideias platônicas que são o estoque comum de todas as outras artes. A música exhibe a vontade diretamente. E isso explica seu poder, porque também atua diretamente na vontade, exaltando e alterando as paixões sem o intermediário do pensamento conceitual. Através da consonância e da dissonância, a música mostra, em forma objetiva, a vontade como satisfeita e obstruída; melodias oferecem a "cópia da origem de novos desejos e, então, de sua satisfação"⁹⁰, suspensão é um "análogo da satisfação da vontade que é aumentada pelo atraso"⁹¹ e assim sucessivamente. Ao mesmo tempo, porque a música é uma arte não conceitual, não provê os objetos de nossas paixões, mas antes mostra as operações internas da própria vontade, libertas da prisão das aparências. Na ópera e no canto, as palavras e a ação provêm o assunto da emoção, mas a emoção em si é gerada na música. E "na ópera, a música mostra sua natureza heterogênea e sua virtude intrinsecamente

superior através de sua completa indiferença a tudo de material nos incidentes"⁹².

Como está, a teoria de Schopenhauer é bem-sucedida em defender o poder expressivo da música somente ao ligá-la à sua concepção da vontade da "coisa-em-si". Além do mais, a teoria corre o risco de autocontradição. Schopenhauer nega que a música representa a vontade, mas ele também diz que a música, "apresenta", "exibe" ("*darstellt*") e até mesmo oferece uma cópia ("*Abbild*") da vontade — e o quê esses termos significam nunca é explicado. Aliás, se é realmente verdade que a vontade é a coisa-em-si atrás das aparências, então, nada se pode dizer a seu respeito. Todas as declarações significativas dizem respeito a representações e Ideias (as essências platônicas exemplificadas pelos entes individuais). A música pertence a um mundo de aparência e é, de fato, nada mais do que uma aparência, que existe somente para aqueles com ouvidos para ouvi-la. Portanto, é estritamente desprovido de sentido falar de uma analogia entre o movimento que ouvimos na música e o anseio da própria vontade.

Contudo, essas dificuldades filosóficas não afetam o cerne da verdade na teoria. Schopenhauer nos conta que a consciência não-conceitual de que temos nossos próprios estados mentais é realmente uma consciência da vontade; ele também nos conta que a vontade é objetivamente apresentada a nós sem conceitos na obra musical. Nessas duas declarações podemos "dividir por meio" da vontade, para usar a metáfora de Wittgenstein⁹³: referência à vontade é vício não garantido a uma teoria diferente e mais inteligível, que nos diz que no autoconhecimento nos familiarizamos com *aquilo mesmo* que ouvimos na música. Para colocar de outro modo: a música apresenta a consciência subjetiva em uma forma objetiva. Ao responder a música expressiva, adquirimos uma perspectiva de "primeira pessoa" em um estado mental

que não é o nosso — de fato, que existe sem possuir posse e objetificada, no mundo imaginário do movimento musical⁹⁴.

Assim compreendido, o argumento de Schopenhauer podia ser destacado de sua metafísica da vontade que, como todas as teorias metafísicas dos idealistas, está aberta à objeção fatal de que assume um ponto de vista no mundo que é estritamente impossível de se obter e que, de fato, Kant mostra ser inatingível na *Crítica da Razão Pura*. Ao combinar as duas linhas da investigação que eu segui, podemos apresentar uma teoria única, plausível e compreensível do entendimento musical para o qual todos os idealistas estavam trabalhando, impedidos por suas grosseiras ambições metafísicas, de um lado, e sua incompetência, de outro, mas defensáveis em outros termos além do que aqueles de que eles fizeram uso. Segundo essa teoria, sons tornam-se música quando são organizados de tal modo a convidar audição acusmática. Música é, então, ouvida como se *dirigisse* ao ouvinte, eu a você, e o ouvinte respondesse com atitudes de alcance que são a norma em relações interpessoais. Essas atitudes visam o horizonte subjetivo, a borda atrás do objeto musical. A música convida o ouvinte a adotar seu próprio ponto de vista subjetivo, por meio de uma forma de empatia que mostra o mundo em uma perspectiva que é de ninguém e, portanto, de todos. Tudo isso é verdade sobre a música, em parte porque é uma arte abstrata, não representativa, em parte porque faz uso de organização temporal em um espaço não-físico.

79. No Brasil encontramos a seguinte edição: SCRUTON, Roger. *O Rosto de Deus*. São Paulo: É realizações, 2015. (N. E.) ←

80. VALBERG, J. J. *Dream, Death and the Self*. Princeton: 2007. SCRUTON, Roger. *The Face of God*. Londres: 2012. SCRUTON, Roger. *The Soul of the World*. Princeton: 2014. No Brasil encontramos a seguinte edição: SCRUTON, Roger. *A Alma do Mundo*. 5ª Ed., São Paulo: Record, 2017. (N. E.) ←

81. HEGEL. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Knox (tr.). Oxford: 1975, vol. 2, p. 890. ←

82. Ver nota 44. (N. E.) ←
83. Para o surgimento do conceito de "música absoluta" no período do romantismo alemão, ver o estudo metuculoso de DAHLHAUS, Carl. *The Idea of Absolute Music*, Roger Lustig (tr.). Chicago: 1989. ←
84. Esse ataque capaz de fazer bocejar na "cultura burguesa da audição" pode ser encontrado em EISLER, Hanns. "Musik and Politik". In: *Schriften 1924-1948*. Leipzig: 1973. E foi discutido no Capítulo 1 de DAHLHAUS. *The Idea of Absolute Music*. Pode-se encontrar conteúdo semelhante em Ernst Block, que foi, talvez, o último idealista na filosofia da música, profundamente influenciado pela ideia hegeliana do sujeito. ←
85. LEVINAS, Emmanuel. *Humanism of the Other*, Nidra Poller (tr.). Chicago: 2003, p. 44. ←
86. *Schriften zur Philosophie der Kunst und zur Freiheitslehre* (1802/3), §76. ←
87. *Ibid.*, §83. ←
88. *Ibid.*, §77. ←
89. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, traduzido por E.F.J. Payne como *The World as Will and Representation*. Indian Hills: 1958, vol 2, p.448. ←
90. *Ibid.*, p. 455. ←
91. *Ibid.*, p. 456. ←
92. *Ibid.*, p. 449. ←
93. Ver *Investigações Filosóficas*, parte 1, seção 293. ←
94. Eu defendi essa visão com maior fôlego em *The Aesthetics of Music*, e pressuponho, para o propósito presente, um conhecimento intuitivo do que significa. ←



– PARTE II –

INVESTIGAÇÕES
CRÍTICAS



- CAPÍTULO 7 -

FRANZ SCHUBERT E O *QUARTETTSSATZ*

Schubert, que morreu aos 31 anos de idade em 1828, deixou cerca de mil composições, a vasta maioria marcada por seu gênio característico. Excetuando-se a ópera, ele distinguiu-se em todo gênero musical, escrevendo quartetos de cordas que ficam entre os melhores juntamente com os de Haydn e Mozart, sinfonias comparáveis às de Beethoven e obras para piano que pavimentaram o caminho para Robert Alexander Schumann (1810-1856) e Frédéric François Chopin (1810-1849). Seu *Quinteto para Cordas em Dó Maior* é talvez a mais bela peça de câmara jamais escrita, ao passo que suas seiscentas canções representam um fluxo de melodia desafetada sem comparação na história da música. Nenhum compositor nos é mais relevante. Vivemos em um mundo em correria. Corremos atrás de grandes prêmios e fugimos de grandes desastres. Nada à nossa volta fica parado; buscamos descanso, mas raramente o encontramos. Perdemos contato com o que realmente importa, que é o senso de *ser*. E é isso que Schubert tem em abundância. Ele é o poeta do lar e da perda do lar. Ele mostra cada nuance do amor e da acomodação e do pagamento desses por meio do pesar. Nada em suas canções é forjado ou artificial: tudo flui espontaneamente da situação invocada pelo poeta e, assim como a vida

em toda sua variedade ganha forma em suas melodias incomparáveis, também o é com a morte que está à espreita em suas harmonias mutantes, quase-modulações e formas assimétricas.

As maiores obras de Schubert foram escritas sob a sombra da morte, que está presente nelas como nas obras de nenhum outro compositor — exceto, talvez, Mahler. No primeiro movimento da *Sinfonia Inacabada*, por exemplo, ou a abertura do grande *Quarteto de Cordas em Sol Maior*, ele nos faz olhar para o vazio e de um modo que não é nem mórbido ou desesperador, mas estranhamente enriquecedor, alertando-nos para valorizar o momento, não a despeito de seu caráter transitório e sim por causa dele. Confrontado pela morte, Schubert pode lembrar-se da mais doce das alegrias, como no pungente último movimento da última sonata, ou no primeiro movimento do *Quinteto de Cordas em Dó Maior*. Sua visão é distinta, esclarecedora e assustadora; ainda assim, ele colhe amor e alegria do vazio que está prestes a engolfá-lo e o resultado é uma afirmação de vida como nenhuma outra música que possuímos.

A experiência da perda confere aos dois grandes ciclos de canções de Schubert (*Winterreise, Viagem de Inverno*, de 1827, e *Die schöne Müllerin, A Bela Moleira*, de 1823) seu caráter sagrado. Não se pode ouvir essas obras em qualquer estado de espírito. O espaço que definem é religioso, está sempre além das experiências evocadas nas canções individuais. Elas exemplificam a habilidade extraordinária de Schubert com palavras. Nenhum compositor de canções dominava um fluxo de melodia como Schubert, mas é uma melodia que parece surgir das palavras, tal o poema exalasse a si mesmo como música. Seja qual for o assunto em mãos — apaixonado, exultante, reverente, nostálgico, furioso, heroico, tenro, desesperado, religioso, erótico, toda a gama de sentimentos humanos — a melodia schubertiana captura-o como é de verdade, livre de sentimentalismo e exagero, com uma simplicidade e franqueza que nos alça a uma percepção diferente e mais pura.

Quando eu fui pela primeira vez introduzido à música de verdade, na adolescência, era comum identificar Bach, Mozart e Beethoven como os mestres indiscutíveis. Schubert era algumas vezes mencionado, junto a Haydn, Mendel-ssohn, Schumann e Brahms, como pertencendo a um segundo escalão. No entanto, seria considerada uma heresia colocar Schubert ao lado dos três grandes. Desde então, passei a ver Schubert como um igual a Mozart na melodia, a Beethoven na forma musical e a Bach na pura destreza musical. Sua habilidade em combinar ordem melódica e harmônica em um único movimento e conferir a este uma forma impecável está aparente desde suas primeiras obras. Sua versão do lamento de Margarida de *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), já exhibe a perfeição formal que seria a marca registrada de suas canções posteriores. Essa obra de prima consumada, que Schubert compôs quando tinha somente 17 anos, com o inesquecível acompanhamento da roda da roca e a melodia contínua que leva a um clímax dissonante quando Margarida lembra-se do beijo de seu sedutor, não somente ilustra o domínio que Schubert tinha do gesto dramático. O movimento harmônico traz ritmo, drama e narrativa consigo a uma única conclusão, como se todos os três estivessem contidos em uma sequência de acordes, esperando para serem alongados nessa teia de aranha que é a melodia.

A habilidade de Schubert em reter uma linha melódica ininterrupta enquanto troca o centro tonal de compasso em compasso não é um golpe de um musicista, mas um sinal de seu controle completo do material musical. Evidentemente, ele toma liberdades. Ele não obedece às regras da forma sonata; ele vaga por regiões estranhas. Ele pode ser obsessivamente repetitivo. Troca rapidamente entre maior e menor, como no começo do *Quarteto em Sol Maior*. Ele mesmo pode escrever um movimento inteiro na tonalidade errada, como no *Quartettsatz* em Dó menor (um movimento dentre as suas muitas obras inacabadas) que

marcha para Lá bemol maior e se sustenta por ali ou no entorno, rejeitando o lugar mais frio de onde veio. Nada disso é trapaça, contudo, há sempre um propósito nas inovações de Schubert, que sempre aumentam o poder dramático e a intensidade emocional do todo.

Se eu tivesse de identificar a emoção distinta que permeia a música de Schubert, diria que é um amor trágico, porém de reconciliação; um amor não apenas pelas pessoas em suas diversas qualidades, mas também pela música e, especialmente, um amor pela música que lhe fora trazida por sua musa. Ninguém compôs variações como Schubert — variações em suas próprias melodias, nas quais ele dá espaço para o espanto de sua descoberta e coloca-as à luz para distinguir em seu interior todas as camadas sobrepostas de significado. A maior parte do público musical está familiar com as variações em *A Truta*, que estão contidas no quinteto que recebe seu nome, e também com as variações incomparáveis em *A Morte e a Donzela*, no quarteto de cordas epônimo. Poucos conhecem as variações em "Sei mir gegrüßt" contidas na tardia *Fantasia em Dó Maior para Violino e Piano* — uma meditação prolongada e pungente em uma das melodias mais afetuosas de Schubert. Talvez seja nessa obra que Schubert revele mais diretamente a fonte de sua inspiração, que é sua habilidade de imaginar na música a amante ausente que jamais apareceu na realidade. Quando penso no lamento e na morte de Schubert, eu mesmo nunca cesso de lamentar que ele não tenha atingido a idade de Mozart⁹⁵, penso no amor pelo qual ele ansiava e jamais obteve e admiro-me ainda mais com o legado musical que contém uma consolação maior por nossa solidão do que qualquer outra criação humana.

É esse anseio pelo amor que instrui o admirável *Quartettsatz*, ou movimento para quarteto de cordas, o movimento de abertura de um quarteto de cordas que ele jamais completou e que jamais foi tocado em sua vida. Ele o escreveu em 1820, durante um período de transição e

antes que tivesse atingido o estilo concentrado e trágico de suas últimas peças de câmara. Contudo, à sua maneira, é uma das obras mais pungentes e emotivas para o meio e, de modo algum, deixa no ouvinte a impressão de ser provisória ou estar incompleta. Também está entremeada por uma estranha ambiguidade que infecta a forma, a tonalidade e os ânimos da peça. É um movimento em forma-sonata, sem um primeiro sujeito apropriado, começando e terminando em Dó menor, mas pela maior parte ocorre em Lá bemol maior ou no seu entorno, seguro por pinças geladas em ambos os fins, porém sempre radiante e solar quando a única melodia de verdade ressoa. A ambiguidade é aumentada pelo motivo de abertura, que escorrega em volta da escala cromática sempre que aparece, ainda que sem fundamento, como uma ponte de passagem sem ligar a nada.

Schubert começou a escrever quartetos de cordas cedo na vida e é responsável por duas ou três das grandes obras-primas do gênero, bem como o fantástico *Quinteto de Cordas em Dó Maior*. Como todas as suas obras mais maduras, o *Quartett-satz* é supremamente lírico, sem ser jamais melosa, com sua melodia principal presa em um ambiente sombrio e lastimável como uma joia brilhante em um anel de ferro. Essa é a alma que Schubert constantemente mostra: a efusão de amor e vida em meio à apreensão. E valorizamos suas maiores obras com tanto apreço por um motivo: todas elas são, de modos diferentes, triunfos do amor sobre a morte. Em todas brilham a afirmação clara e desafetada advinda do coração das trevas. E a *Quartettsatz* não é uma exceção.

Como na maior parte da obra de Schubert, somos convidados a fazer escolhas. Música é um reino de liberdade. Podemos escolher ouvir como tema o que é, na verdade, uma introdução, ou ouvir como uma figura de acompanhamento o que é, na verdade, o motivo principal e assim em diante. Desde o começo, Schubert nos apresenta um material que podemos ouvir de maneiras radicalmente contrastantes: seja como tema

ou introdução; seja como uma afirmação clara do propósito do movimento, ou como um prelúdio do qual o sujeito emergirá quando propriamente preparado. E no desenrolar do movimento, essa ambiguidade se tornará ainda mais profundamente imbuída em sua estrutura.

A peça abre-se com uma figura em *tremolo* na tonalidade de Dó menor, que se move cromaticamente, primeiro para baixo para sol e, então, pula para o alto para incluir todas as notas da escala cromática, exceto a mais refratária à Dó, isto é, Ré bemol. Portanto, é isso o que você pode esperar: uma escala cromática usada para afirmar a tonalidade de Dó menor, tensionada pelos *tremolos* que produzem a sensação de apreensão, típica de Schubert, e evitando o Ré bemol que deixaria tudo ambíguo. Entretanto, a passagem termina nesse mesmo Ré bemol — e não somente a nota: o acorde de Ré bemol maior, mantido no controle de Dó menor somente porque arranjado sobre um Fá no baixo. Para resumir tudo, Schubert nos dá dois compassos nos quais o primeiro violino não faz nada além de descer num arpejo do acorde de Ré bemol maior — marcando em nós como se a tonalidade principal fosse Ré bemol e não Dó (exemplo 1).

Exemplo 1

The musical score for Example 1 is presented in two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The first measure of the top staff features a tremolo of eighth notes, starting on G4 and moving chromatically up to Bb4. The second measure of the top staff shows a chromatic scale of eighth notes, starting on Bb4 and moving up to G5. The bottom staff has a similar tremolo in the first measure, starting on F3 and moving chromatically up to Bb3. The second measure of the bottom staff is a whole note chord of Bb4 and F3. Dynamic markings include *ff* in the first measure of both staves, *fp* in the second measure of the top staff, and *pp* in the second measure of the bottom staff.

Descrevi o efeito em termos bastante técnicos, mas não há necessidade das technicalidades para ouvir o que está acontecendo. É como se um espírito tivesse surgido das nuvens turbulentas e subitamente irrompido na luz — as nuvens formavam a tonalidade de

Dó menor e o espírito, finalmente liberto, estando na negação de Dó menor, isto é, Ré bemol maior (maior nega menor e Ré bemol, afastado por um semitom, nega Dó).

O violino pousa desse acorde claro de volta na escuridão, em si natural e na tonalidade de Dó menor. Por 12 compassos o movimento permanece nessa tonalidade, usando o tema, isto é, a passagem em *tremolo*, e movendo-se sempre cromaticamente até novamente o primeiro violino cair em Ré bemol e levar os outros instrumentos em uma suave modulação para Lá bemol maior, a dominante de Ré bemol. Então, começa o primeiro real tema da obra, uma melodia linda, serena, que foi totalmente liberta da escuridão na qual a obra começou (exemplo 2).

Exemplo 2:



Schubert era um mestre de mudanças súbitas do centro tonal e a entrada dessa melodia ilustra o modo natural com o qual ele se move de lugar em lugar na escala. Contudo, a melodia também reforça a experiência de ambiguidade. É o primeiro tema, ou o segundo tomado movimento? Entra como um primeiro tema, limpando o ar depois de todo o prelúdio cromático. Desde quando, porém, um movimento em Dó menor teve um primeiro tema em Lá bemol maior? Se é o segundo tema, deveria estar na dominante dessa tonalidade, o que significa que deveria ser em Sol. Contudo, está a um semitom de distância de Sol, em Lá bemol, que é a dominante de Ré bemol maior. Assim sendo, se lermos de volta a passagem de abertura, assumindo que isso é o segundo tema, essa passagem de abertura deveria ser em Ré bemol maior. Não era, claro, mas essa melodia em Lá bemol está nos lembrando que,

escondido dentro da nuvem de Dó menor da primeira passagem, estava preso um espírito em Ré bemol maior, que irrompeu brevemente num arpejo vivificante e foi, então, recapturado ao cair no chão. Portanto, sim, a primeira passagem era realmente uma introdução e essa melodia em Lá bemol é o tema para qual se estava preparando o caminho⁹⁶.

A melodia é repetida uma oitava acima e ocupa a seção mais longa da exposição, concluindo finalmente, depois de algumas elaborações caracteristicamente schubertianas, no acorde de Lá bemol menor e um retorno do *tremolo*. A nuvem retorna, com escalas que soam aterrorizantes no primeiro violino, pressionando na tonalidade de Lá bemol menor, até mudar habilidosamente para uma passagem que é (mais ou menos) em Sol, embora novamente com forte ênfase na nota (Lá bemol) afastada por um semitom. Esta ponte cromática finalmente se estabelece em Sol maior e entra uma nova melodia que levanta todas as questões apresentadas pelo tema anterior. Seria esse o segundo tema (exemplo 3)? A tonalidade de Sol maior sugeriria que sim, contudo, o que dizer do tema em Lá bemol: era somente uma ideia de passagem, sem significado, ainda que seja o tema de que os ouvintes se lembram e cantam ao saírem da sala de concerto?

Exemplo 3:



Deve-se notar acerca dessa melodia em Sol maior o modo com que o conflito de semitons — entre Sol e Lá bemol e entre Dó e Ré bemol — agora penetrou na estrutura inteira da peça. Tornou-se parte do argumento musical, por assim dizer. Ao longo da melodia, a viola e o violoncelo seguem murmurando em semitons adjacentes, criando um

caminho cromático escorregadio no qual a melodia mal pode ganhar espaço. Portanto, a despeito de seu delineamento claro e charme sincero, o tema não se firma diante de nós e logo dá caminho a uma passagem cromática remanescente da abertura, passando por Dó menor para Lá bemol antes de se estabelecer em Sol maior para trazer a exposição para uma conclusão. Os violinos e a viola ascendem como aves acima de semitons murmurantes no violoncelo, a melodia aqui lembra a versão de Schubert do poema de Goethe "Ganymede", no qual o poeta se compara ao rapaz capturado por Zeus, voando para o alto nas garras da águia.

A exposição apresentou-nos quatro ideias: um motivo em *tremolo* em Dó menor, uma melodia sorridente em Lá bemol maior e outra, algo mais precária, em Sol, e atravessando toda essa disputa cromática entre tonalidades associadas à Dó e tonalidades associadas a Ré bemol, tocadas de todos os modos nas várias linhas melódicas. O sentimento básico é de algo sereno e vivificante preso em nuvens de apreensão, das quais se liberta brevemente apenas para ser aprisionado outra vez, e mais uma vez liberto ascendendo em direção ao céu no desfecho, antes de mergulhar de volta ao começo, conforme a exposição se repete.

Ao mergulhar pela segunda vez na seção do desenvolvimento, a música repousa em Lá bemol, e retoma uma frase que primeiro apareceu como uma elaboração da melodia original em Lá bemol — a melodia que podia ser o primeiro tema ou segundo tema, dependendo de como você ouviu o que a precedera. Essa frase é desenvolvida por um tempo sobre os murmúrios, agora familiares, do violoncelo até o Ré bemol maior aparecer mais uma vez das brumas, como um motivo elevado em quintas abertas, que é prontamente respondido por um acorde cerrado de sétima da dominante (exemplo 4). Este acorde é usado de tal maneira, que o violoncelo pode escorregar por volta de Dó e Ré bemol por quatro compassos, a fim de capturarmos o sentido.

Schubert está nos dizendo que esse movimento é em Ré bemol maior e as garras geladas de Dó menor são algo do qual agora estamos libertos.

Exemplo 4:



O material até agora apresentado é desenvolvido de diversas maneiras, Schubert usa todas as suas habilidades em modulação para trazer a exposição para um fim na sua tonalidade apropriada. Exceto que a tonalidade é totalmente inapropriada. Presumindo que o *tremolo* em Dó menor com o qual começamos era o primeiro tema, devemos voltar ao motivo e à tonalidade principal. No entanto, não voltamos a esse motivo, nem voltamos à tonalidade principal. Schubert encerra o desenvolvimento em Ré. Portanto, depois de quatro compassos de uma hesitação estranha com o violino solo, Schubert introduz a recapitulação em Si bemol maior, não com o *tremolo* do primeiro tema (se aquele jamais foi o primeiro tema!), mas com a melodia ensolarada que primeiro apareceu em Lá bemol e que soou então como um primeiro sujeito.

Tudo procede como antes, com o tema bem-humorado movendo-se para mi bemol e caindo no fim para Mi bemol menor. Deste ponto em diante, a recapitulação move-se na direção de Dó à medida que a exposição se moveu para Sol, de modo que, ao voar para o alto no fim, apresenta-nos com um quieto acorde de Dó maior vindo do alto dos céus. Os violoncelos prosseguem murmurando por dois compassos, pois esse tipo de fuga para o êxtase é somente temporária, da qual ao final, seremos sempre removidos. O primeiro motivo retorna, dando-nos novamente as notas da escala cromática juntadas em *tremolo* em volta de Dó menor, sumindo em um *crescendo* e alcançando o que deveria ser,

pelas regras da harmonia clássica, o acorde no segundo grau da escala: Ré. Mas não! Há uma nota errada; o que devia ser Ré é Ré bemol e o acorde é o de Ré bemol maior, aparecendo pela última vez, desafiador, quase desesperado para ser imediatamente percutido na cabeça por uma cadência perfeita em Dó menor (exemplo 5).

Exemplo 5:



Eu não penso que você pode ter muitas dúvidas sobre o significado dessa peça. Não está contando uma história; está mostrando uma posição diante do mundo e mostrando-a ao usar uma forma — aquela da forma-sonata do primeiro movimento — de algum modo contra si mesma. Tudo sobre esse movimento é "forma-sonatístico", mas ainda assim nada obedece completamente às regras. Viola-as exatamente do modo que os sentimentos violam os hábitos nos quais os aprisionamos. O material melódico é emblemático da alegria e da ternura, que se recusam a ser capturadas pelo pesar e apreensão que as circundam, mesmo embora o pesar e a apreensão sejam dele próprio. A música mostra, pela sinceridade e completude de sua lógica cromática, como medos e pesares podem ser superados. Aprendemos a vivenciá-los como a moldura e não como a imagem. É como se Ré bemol plantado no coração dessa música se expandisse para rechear o centro, deixando Dó menor como se estivesse pendurado nas bordas, contendo tudo, mas não tendo parte no drama. E é assim que devemos viver, ousadamente requisitando alegria e afeição, enquanto cientes da moldura trágica na qual todas as emoções são colocadas.

95. Mozart morreu aos 35 anos de idade. (N.E.) ↔

96. Na questão que se a passagem em lá bemol maior está realmente nesta tonalidade, ver a discussão na parte 1, *Capítulo 5*. ↔



- CAPÍTULO 8 -

RAMEAU, O MUSICISTA

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) foi famoso em sua época como um *virtuose* do teclado, e suas composições para o cravo estão entre as mais pitorescas do repertório, ainda que raramente alcançassem o refinamento emocional e a poesia que encontramos nas *Ordres* de François Couperin (1668-1733). Vinte e cinco anos mais jovem do que Couperin, Rameau pertencia a uma geração que estava começando a se emancipar da *lingua franca*⁹⁷ musical do barroco. Harmonias que apareceram nas obras de Bach e Couperin como subprodutos do contraponto erudito estavam começando a serem vistas de outro modo, como acordes — objetos musicais que têm um significado e uma potência intrínseca e que podem capturar vozes do ar à sua volta, por assim dizer. Embora Rameau hoje seja conhecido e admirado como um compositor de ópera, sua carreira operística começou tarde em sua vida, quando ele já tinha começado a pensar de um modo completamente novo sobre a natureza da harmonia tonal. Seu *Tratado de Harmonia*, publicado em 1722, onze anos antes do seu debute operístico, aos 50 anos de idade, com *Hippolyte et Aricie*, foi lido com entusiasmo e com uma dose de assombro por seus contemporâneos, precisamente porque escreveu sobre acordes e seus usos e derivou da teoria de contraponto somente a noção de que o baixo deve mover-se por intervalos melódicos, assim apoiando a estrutura construída por cima dele. É notável, nessa

conexão, que a música para teclado de Rameau frequentemente inclui sequências estendidas de acordes quebrados, explorando cada aspecto de uma única harmonia antes de prosseguir.

O *Tratado de Harmonia* não é uma leitura fácil. Rameau teve de inventar um novo vocabulário e adaptar a antiga linguagem do baixo figurado para exprimir pensamentos que os musicólogos hoje exprimiriam de outro modo, conhecendo os acordes pelo nome, por assim dizer, no lugar de uma linguagem musical que não é mais falada. E é exatamente uma questão controversa a maneira como devemos exprimir as teorias de Rameau. Aqui estão alguns dos pontos principais que ele traz para nossa atenção, pelo menos como eu os leio:

1. Todas as consonâncias perfeitas são compostas de dois intervalos: uma terça menor e uma terça maior, cercadas no interior de uma quinta. Se a terça menor está abaixo, o resultado é o que chamaríamos de uma tríade menor, se está acima, o resultado é uma tríade maior. A tríade maior é composta do quarto, do quinto e do sexto harmônico de uma nota soada duas oitavas abaixo. Essa nota é a fundamental da tríade, e também a tônica da tonalidade e a "raiz" do acorde;
2. Todos os outros acordes com um claro papel gramatical são igualmente construídos de terças, mas todos são, em alguma medida, dissonantes;
3. Compreender harmonia é primeiramente questão de compreender o papel desses acordes dissonantes, que têm um caráter permanente e uma função reconhecível. Rameau destaca com atenção especial os acordes de sétima, nona e décima-primeira e a sétima diminuta. Um específico acorde de sétima — o acorde seis-cinco na subdominante — tem um significado especial para Rameau, e ele frequentemente faz uso dele para preparar cadências em suas óperas. Na tonalidade menor, o acorde com a

sexta maior é isomórfico⁹⁸ do famoso "acorde Tristão" de Wagner. É um acorde quintessencialmente dramático e é assim que Rameau o utiliza;

4. Muitos acordes dissonantes têm uma raiz presente ou implícita — a nota que, tocada no baixo, ancora-os e determina as vias nas quais podem resolver em harmonias consoantes. À medida em que posso ver, Rameau não define a natureza ou papel da "raiz" de um acorde. Ele escreve como se acordes dissonantes fossem, contudo, enraizados no baixo de uma forma semelhante à que as tríades são enraizadas. Isso é claramente verdadeiro quanto à sétima de dominante e outros acordes de sétima construídos do mesmo modo, colocando-se mais terças à tríade. Na maioria dos casos há uma nota que, quando soada no baixo, produz a máxima estabilidade e também se move melodicamente para a raiz de outro acorde que resolve a dissonância. Algumas dissonâncias, contudo, não têm raízes, com a sétima diminuta e a tríade aumentada, ou são ambíguas, como o acorde seis-cinco que pode repousar em qualquer uma das raízes;
5. Todo movimento harmônico envolve traçar as relações entre as raízes enquanto se faz um caminho na direção de uma cadência. Cadências são de vários tipos: perfeitas, imperfeitas, completas e interrompidas, etc.

A música tonal foi adiante na sequência de Beethoven. Acordes diatônicos com notas "alteradas" ocorrem frequentemente em Wagner, enquanto Scriabin construiu dissonâncias altamente coloridas com o acúmulo de quartas no lugar de terças. Ainda assim, pode-se dizer de modo plausível que Rameau descreveu a topologia do espaço tonal como ele seria explorado no século que se seguiu. Embora seja errado sugerir que ele antecipou o que Schoenberg chamou de "emancipação da dissonância", não há dúvidas de que seu tratamento da dissonância

foi revolucionário em sua época. Ele via a dissonância como uma propriedade de acordes individuais, mais do que um subproduto do contraponto (como em suspensão). Acordes, para Rameau, colocam seu tempero em compassos inteiros, nos quais eles podem ser mantidos constantes durante mudanças na linha melódica. É claro que em suas óperas as regras do contraponto têm bem menos importância do que as relações gramaticais entre as harmonias. Rameau não vê problemas em permitir quintas paralelas ocasionais e oitavas nas vozes, e sua harmonia baseada em acordes têm um ímpeto e uma convicção que lhe permitem passar por cima de sutilezas contrapontísticas e ir direto ao ponto. Olhe a "Air en Rondeau" nº 28 na partitura de *Hippolyte et Aricie* (exemplo 1). O segundo acorde aqui é uma quarta aumentada pura de Dó e Fá sustenido, com o Fá sustenido dobrado no baixo, levando a uma dissonância construída em terças sobre o Sol que pode ser descrita como uma tríade aumentada em Sol com a sétima maior, ou igualmente como uma tríade de Si maior sobre um Sol dissonante no baixo. Você pode dizer que o acorde é um tipo de apojatura que se submete à resolução no acorde de Mi menor que segue, exceto que o acorde de Mi menor não se segue — há um Si uníssono que separa a dissonância de sua resolução, enfatizando o caráter independente das terças empilhadas. Incidentalmente, mais baixo na mesma página, no compasso 381 (exemplo 2), você encontra uma das quintas paralelas inconscientes de Rameau.

Exemplo 1:



Exemplo 2:



Igualmente importante é o livre recitativo com a linha vocal melismática sobre um baixo cifrado, que é um grande passo na direção do drama musical como o conhecemos. *Hippolyte et Aricie* chocou grande parte da audiência em sua primeira apresentação, e o número do segundo trio dos fados, subsequentemente famoso, foi interrompido porque os músicos o acharam difícil demais para executar. Esse trio mostra o impacto do pensamento coral de Rameau no seu ponto mais radical, com uma figura rítmica de acompanhamento pulando sobre duas oitavas e permanecendo por compassos inteiros em um acorde — frequentemente, uma sétima diminuta ou um acorde seis-cinco, a um ponto descendo cromaticamente pelas tonalidades menores de Fá sustenido menor a Ré menor e chegando a uma pausa dramática numa sétima diminuta. Essa passagem extraordinária, antecipando o Mozart de *Don Giovanni*, ilustra o modo pelo qual a linguagem harmônica de Rameau permite a máxima liberdade de efeito.

Soma-se a esses gestos ousados o fato de a ópera não ter diálogo falado e ser musicalmente contínua — episódios de recitativo, ária, conjunto, coro e dança estão todos entremeados para formar uma tessitura musical contínua. Isso confere à *Hippolyte et Aricie* uma unidade que é tanto musical quanto dramática. O enredo — baseado na *Fedra* de Racine (1639-1699) — envolve o coro diretamente na ação e as danças, quando ocorrem, não são diversões, e sim essenciais à narrativa. Isso se tornou uma regra nas óperas de Rameau: o povo dança no palco não como distração do drama, mas como parte fundamental dele. A dança não é um comentário na história, ela o contém. *Anacréon* é uma ilustração destacada disso e é, de fato, um exemplo primoroso de uma forma

artística que Rameau fez sua: a ópera-balé, ou (como ele descreveu esse exemplo específico) o *ballet héroïque*. Seu libretista, Louis de Cahusac (1706-1759), havia escrito um livro sobre dança, comparando as práticas antiga e moderna e, claramente queria que seu texto fosse tanto dançado quanto cantado.

O lugar de Rameau na história da ópera hoje em dia está garantido. Não tem mais relevância para nós a crítica de seus contemporâneos, muitos dos quais preferiam as convenções de Jean-Baptiste de Lully (1632-1687), com o diálogo falado, as danças características, o coro comentando a ação e outras irrelevâncias que interrompiam o fluxo dramático. Rameau tentou uma síntese de música e drama que foi um modelo para compositores futuros, e agora o percebemos como o precursor do verdadeiro caminho para a ópera — caminho este seguido não somente por Mozart, mas também por Verdi e Wagner, cada um à sua maneira. Suas descobertas harmônicas ajudaram Rameau a mover-se nessa direção, as mesmas que o permitiram livrar-se das demandas do contraponto e adicionar cor e efeito para carregar o peso do drama. Sua música era capaz de gerar ação por seu ímpeto próprio, reunindo o coro, o balé e os personagens principais em um único movimento musical.

A controvérsia com os lullistas não foi a única na qual ele se envolveu. Em termos históricos, a chamada "*querelle des bouffons*" [controvérsia dos bobos] foi a desavença mais importante, ocorrida publicamente e sobre a natureza da ópera, que estava ligada a outros e mais amplos debates acerca da *Encyclopédia* de Denis Diderot (1713-1784) e Jean le Rond d'Alembert (1717-1783). É importante revisitar esse episódio, visto que ele ilustra uma das forças, e também as fraquezas, de Rameau como musicista. A *querelle* era entre duas facções que estavam competindo por espaços nos teatros de Paris. De um lado, havia aqueles que favoreciam a tradição francesa, exemplificada por Lully e Rameau, da *tragédie en*

*musique*⁹⁹. Do outro lado estavam aqueles que defendiam a *opera buffa*¹⁰⁰ italiana, que estava começando a ganhar seguidores na França.

A disputa com a *opera buffa* continuava um outro e mais duradouro conflito entre a *opera seria*¹⁰¹ italiana, levada a seu ápice por Georg Friedrich Händel (1685-1759), e os estilos operísticos da corte francesa. A *opera seria* surgiu do contraponto barroco e dependia da ária como o meio principal de expressão. A ação seria levada adiante pelo recitativo e, quando a situação das personagens era clara o bastante para permiti-lo, dariam um passo à frente com uma longa ária, geralmente em formato A-B-A, expondo seus sentimentos com uma duração que, embora frequentemente empolgante musicalmente, era dramaticamente absurda — não menos por causa da seção *da capo*, que fazia cada emoção parecer uma espécie de paranoia. Rameau, em contraste, fez uso de árias e conjuntos para levar a ação adiante, mais do que comentar sobre ela (este fato é particularmente verdadeiro quanto à maneira com que usava o coro).

A *tragédie en musique* nasceu do teatro clássico francês, que foi, por sua vez, profundamente influenciado pela tragédia grega — como este gênero era entendido pelos acadêmicos da França do século XVII. Desde o começo, estava unida à busca por unidade artística e integridade formal e evitava a subordinação do enredo a momentos de excesso autobiográfico, como os que ocorriam nas árias estendidas da *opera seria*. A *querelle des bouffons* deu um novo ímpeto ao conflito entre Itália e França. Os novos enredos cômicos, dos quais *La Serva Padrona* de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) era o mais marcante, davam papéis proeminentes a gente comum, viam sem disfarces o conflito de classes e os modos pomposos da aristocracia, e dirigiam-se aos sentimentos que podiam, a qualquer momento, virar rebelião em forma política.

A ópera francesa empregava antigos dramas engessados envolvendo deuses, milagres e paixões heroicas. Era uma forma de arte fundamentada nas convenções e na solidez da corte francesa, uma que falava da permanência de reis e das hierarquias mantidas por eles. Além disso, a *opera buffa* italiana estava menos preocupada com a dança e a exibição formal do que com o movimento seguinte e sentimento individual e, portanto, colocava grande ênfase na melodia. Apresentava uma imagem totalmente diferente da vida humana e tinha um objetivo diferente daquele obtido pelas danças formais de Rameau. A *querelle* tomou uma forma ainda mais radical com Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), que entrou do lado dos italianos, criticando os franceses por sacrificarem a invenção melódica à complexidade harmônica. Em sua *Lettre Sur la Musique Française* de 1753 Rousseau foi além, argumentando que não havia uma música francesa e que a própria natureza da língua francesa envenenava as fontes da melodia e encorajava uma arte artificial, obediente somente às regras da harmonia.

Sucede que Diderot havia encomendado a Rousseau a escrita de artigos sobre música para a *Encyclopédia* e Rameau tinha se queixado desses textos e sobre a aparente ignorância de seu autor. Isso levou Rousseau a dedicar uma especial condenação a Rameau, embora, ao mesmo tempo, ele tenha aproveitado o *Tratado* de Rameau, mais tarde, ao escrever seu *Dictionnaire de Musique*. Tudo que hoje admiramos em Rameau — a clareza dramática, a clara enunciação do texto, o poder dos efeitos orquestrais e o argumento musical integral — foi denunciado por Rousseau como o oposto da música. Para provar seu argumento, Rousseau compôs uma breve ópera, *Le Devin du village*, no estilo italiano. Esta obra, não obstante suas harmonias arrastadas e sua linha vocal quadrada, teve um sucesso extraordinário na sala de ópera. Rousseau também apresentou um novo esquema de notação musical, descartando

a representação gráfica do movimento musical e identificando numericamente notas e quantidades (o fato de que a antiga notação faz a apresentação da harmonia e de vozes simultâneas, de forma tão clara e imediata, era parte do que motivou Rousseau a atacá-la).

Há algo admirável na confrontação temerária de Rousseau com a tradição musical e também em sua habilidade de decorar suas objeções filosóficas com obras de música. No entanto, um exame mais detido revela que sua contribuição ao debate não é somente negativa, mas também relacionada à negação — determinada a encontrar a corrupção na cultura musical circundante, precisamente porque é uma prática estabelecida e um reservatório de conhecimento social. Nosso sistema de notação desenvolveu-se lado a lado com a harmonia e o contraponto. E da mesma maneira que uma pessoa não poderia ter descoberto a linguagem, ninguém jamais poderia ter descoberto o conhecimento acerca do ouvido e do coração humanos contidos nessas práticas. Quando Rameau veio a escrever seu tratado de harmonia, ele não estava inventando regras ou registrando as convenções de um jogo. Ele estava tentando sumarizar um corpo de conhecimento implícito, que está em todas as nossas cabeças, como ouvintes e intérpretes, mas que não tem princípios não tem definições, não tem um sistema *a priori*. O que Rameau fez em seu tratado foi oferecer uma tradição de conhecimento implícito como um catálogo *a posteriori* de princípios explícitos. Seu tratado foi um momento na "tomada de consciência" da música, no qual o acorde foi finalmente compreendido como um objeto musical independente, rico em implicações que podiam ser detalhadas tanto musical quanto dramaticamente.

O sistema de notação de Rousseau é inútil para qualquer músico que deva ler à primeira vista diversos sistemas e não oferece uma visão lúcida da sequência harmônica ou da condução de vozes. Corresponde à antiga notação apenas ao representar melodias em uníssono. Essa

objeção foi feita por Rameau e no livro 7 das *Confissões*, Rousseau admite o problema. Na época da notação, porém, Rousseau não foi detido nem pelos argumentos de Rameau, nem reconheceu o peso das alegações. Ao contrário, ele se voltou contra Rameau e tudo que o compositor defendia. Ele começou a atacar harmonia e contraponto como marcas de corrupção e a louvar a melodia em uníssono como a voz pura da natureza.

Os ataques de Rousseau foram seguidos pela extraordinária sátira de Diderot *O Sobrinho de Rameau*, na qual a *querelle des bouffons* está ligada às preocupações mais amplas do Iluminismo e, mais aprofundadamente, à tentativa do retorno ao sentimento natural e à clareza intelectual que, para Diderot, representavam a verdadeira emancipação da humanidade. A sátira de Diderot foi traduzida para o alemão por Goethe e só foi publicada em 1805, não tendo nenhuma influência direta nos acontecimentos. É indicativa, contudo, do quanto Rameau se tornara, durante a segunda metade do século XVIII, um representante de uma antiga forma artística que estava sendo marginalizada pela moda e, até mesmo, condenada completamente pelos polemistas intelectuais da época. Isso não significa que Rameau tenha sofrido qualquer perda de *status* em vida. Na época de sua morte ele havia sido designado compositor do rei e foi recebido na nobreza como um cavaleiro da Ordem de São Michel. Após a sua morte, contudo, ele saiu rapidamente de moda com o domínio do estilo italiano, representado por Niccolò Piccinni (1728-1800) e Christoph Willibald Gluck (1714-1787) no cenário da ópera de Paris. Os balés e as óperas de Rameau ficaram basicamente sem ser executados até o movimento de reavivamento que começou nos anos 1890, e que contou com Debussy e Joseph Maurice Ravel (1875-1937) entre seus membros.

O que devemos pensar da *oeuvre* operística de Rameau hoje? Embora ele seja frequentemente celebrado por sua ousadia harmônica, deve-se

dizer, olhando retrospectivamente, que há poucas harmonias em Rameau que não se encontram — é claro, com um uso diferente — em Couperin, ou Bach. O que Rameau conseguiu, foi a emancipação de efeitos harmônicos do contraponto, de modo que ele fez uso pleno das orquestras de que ele dispunha e introduziu alguns dos gestos melodramáticos que seriam trabalhados para a sala de concerto por Johann Wenzel Anton Stamitz (1717-1757) e outros da escola de Mannheim. Seus contemporâneos admiravam sua música para o balé e as danças nas óperas eram executadas com um sentido especial de coreografia — pode-se ouvir os pés dos dançarinos na música, que se movem em simpatia com o drama, de um modo que teve poucos paralelos subsequentes. E, tão logo se aceita as convenções do teatro clássico francês — com deuses nos quais ninguém acredita em situações forjadas das quais ninguém poderia possivelmente escapar e que, contudo, terminam felizmente com ninfas e pastores dançando graciosamente, sem nenhuma consciência da água fria que Diderot e Rousseau estavam prestes a jogar neles —, tão logo você pode apreciar Rameau como um compositor que avançou bastante na causa do drama musical em uma época em que era ameaçado pelas convenções mortas e as árias pesadas da escola da *opera seria*.

Rameau tinha harmonia, ritmo e drama. Mas, e quanto à melodia? Eu penso que é significativo que poucas pessoas musicais tenham na cabeça uma boa música (*tune*) de Rameau, exceto, talvez, do *Tambourin*, que está contido no livro de 1724 de peças para teclado. Sua música é melodiosa, sim; é um prazer cantar e os coros levam-te junto em simpatia. No entanto — quando comparado com Pergolesi, por exemplo, ou com Handel, que o precederam, e com Gluck, que veio depois — devemos, com certeza, dizer que Rameau raramente nos apresentou com uma melodia de coração aberto, ou mesmo completamente memorável. Suas óperas trabalham de outro modo, por

uma espécie de declamação melismática, impelida adiante por ritmos fortes e a ocasional tensão harmônica, e com muito pouco descanso no caminho, a menos que seja na forma de uma dança. A própria descrição que ele fez delas, de *ballets héroïques*, captura sua essência musical real, como música para o corpo humano e todos seus predicados dramáticos.

-
-
97. *Lingua Franca*, ou língua franca, é uma língua de contato ou de relação desenvolvida por meio do contato de falantes de diferentes línguas para tratarem de negócios ou outros assuntos de intensa interação social entre esses falantes diversos. No Brasil, falava-se a "língua geral" entre os séculos XVII e XIX, por exemplo. (N.E.) ↔
98. Contém os mesmos intervalos, mas é escrito de maneira diferente, apresentando um contexto tonal diferente. (N.E.) ↔
99. *Tragédie en musique*, ou *tragédie lyrique* [tragédia musical ou tragédia lírica], é um gênero musical francês marcadamente dos séculos XVII e XVIII, criado por Jean-Baptiste Lully, com o intuito de contrapor a ópera italiana. Diferente desta, que continha três atos e o canto era valorizado acima do texto, da dança, etc., a *tragédie* tinha a seguinte estrutura: abertura, prólogo, cinco atos e ária conclusiva. (N.E.) ↔
100. *Opera buffa* [ópera-bufa] é a ópera cômica italiana, surgida no início do século XVIII com inspiração na *Commedia dell'arte* com seus personagens fixos, buscava trabalhar temas do cotidiano e engraçados, com figurinos, cenários e orquestra simples e curtas encenações em dialetos locais e palavrado simples e claro. (N.E.) ↔
101. *Opera seria* [ópera-séria] predominou na Europa por boa parte do século XVIII, as narrativas, geralmente, heroicas e moralistas eram apresentadas em três atos e não havia balé. (N.E.) ↔



- CAPÍTULO 9 -

O CANTO FÚNEBRE DE BRITTEN

Historiadores europeus de música são muito desconfiados de compositores ingleses modernos e desaprovam o poderoso sentimento nacional que inspirou tantos deles e a clara lógica tonal de sua música, sinal de um profundo desejo de permanecer em contato com o povo. Obras como os concertos para violino e viola de *Sir William Turner Walton* (1902-1983), os concertos para piano de *Alan Rawsthorne* (1905-1971), ou o dramaticamente insípido, mas musicalmente radiante, *O Casamento de Verão* de *Michael Kemp Tippett* (1905-1998), hão de despertar arroubos de anglofobia do outro lado do canal, onde essas obras-primas melodiosas foram rejeitadas para as margens da história musical. Segundo a ortodoxia hegeliana, o progresso musical continua em uma linha reta de Bach a Stockhausen e além — e caminhos provincianos pela terra de *Sir John Betjeman* (1906-1984) são becos sem saída, de onde os visitantes jamais saem para a luz da história real.

Há, contudo, um compositor que não pode ser dispensado desse modo, e cuja reputação continua a crescer tanto em seu país natal quanto ao redor do mundo — *Benjamin Britten*. *Peter Grimes* foi apresentado pela primeira vez em 1945 — muito depois de a morte da tonalidade ter se transformado em um lugar-comum pela crítica — e suas melodias memoráveis e cantáveis são uma refutação triunfante à ortodoxia dominante. Britten continuou a crescer posteriormente,

mostrando uma capacidade notável de desenvolver-se tanto estilística quanto criticamente diante das rápidas mudanças do panorama musical do pós-guerra. Era realmente um modernismo em evolução, e não apenas ajustes de sistemas intelectuais; era um crescimento orgânico de uma linguagem à sua sucessora, assumindo o serialismo dodecafônico (*The Turn of the Screw*) e a heterofonia oriental (*Curlew River*), capaz igualmente da dissonância estridente (*Sinfonia para Violoncelo*), do desejo desolado (*Death in Venice*) e de uma melodia lastimosa (*War Requiem*). Nem tudo o que Britten escreveu é grande e, para muitas pessoas, o erotismo subjacente tem uma qualidade indigesta, para não dizer adolescente, que trava a transcendência espiritual real à qual o compositor visava. Ainda assim, Britten é um modelo do verdadeiro desenvolvimento musical em oposição ao desenvolvimento falso imposto ao mundo pela intelectualização de Schoenberg e untado da exuberância hegeliana por Adorno.

Três obras de Britten mostram claramente que a tonalidade não necessita nem da terapia radical de Schoenberg, nem é realmente capaz de se beneficiar dela. Essas obras são: *Serenata para Tenor, Trompa e Cordas*, op. 31, *The Turn of the Screw* e *Curlew River*, a primeira das *Parábolas de Igreja*. A *Serenata*, começada em 1943 foi, como *Peter Grimes*, uma resposta à Segunda Guerra Mundial. Britten era um pacifista e tinha partido com Sir Peter Neville Luard Pears (1910-1986) para os Estados Unidos da América no começo da guerra. Como Auden (1907-1973), que havia feito o mesmo, sentia tanto a culpa diante de seu país quanto um amor profundo e investigativo por sua cultura. A *Serenata*, que utiliza textos de alguns dos maiores poetas ingleses — John Keats (1795-1821), Alfred Tennyson (1809-1892), William Blake (1757-1827) —, é também parte de uma relação duradoura e ambivalente com a Igreja inglesa, tanto em suas formas modernas quanto medievais. A Inglaterra, para Britten, era uma terra encantada, consagrada por um cristianismo monástico e os

ritos e festivais da religião nacional. Na sua viagem de navio, em 1942, que o traria de volta, ele compôs a *Ceremony of Carols*, musicando poemas medievais de Natal para vozes infantis. E continuou a compor música para ambientes eclesiásticos e uso litúrgico até o fim da sua vida. Ele foi, como se pode dizer, um "agnóstico cristão", alguém que acreditava nas histórias, cerimônias e rituais cristãos como expressões de aspectos profundos da condição humana, e não acreditava na verdade das doutrinas que possam ter dado suporte a elas. Pode-se dizer, razoavelmente, que a maioria de suas composições, após o retorno ao seu país em 1942, foram contribuições para a reconsagração da Inglaterra: orações intransitivas oferecidas por um piedoso semi-crente.

A *Serenata* canta a noite em todos seus aspectos e, no prólogo e epílogo, usa somente os harmônicos naturais da trompa solo, evocando as "trompas de Elfland soando fracamente" do poema de Tennyson que Britten música no corpo da obra, com um efeito tão poderoso. É difícil imaginar comentários musicais mais pungentes do que aqueles que ele dá à "Rosa Doente" de Blake e ao sublime soneto ao sono de Keats. Nessa breve nota, contudo, eu foco na composição do "Lamento do Corpo Desperto" para o qual Britten arranja uma melodia memorável e nos leva de volta ao mundo de *Piers Plowman* (século XIV) e os autos *Everyman* (século XV). Aqui está o lamento:

Nesta noite, nesta noite;
Cada e todas as noites;
Fogo, terra e velas;
E Cristo tem tua alma.

Quando de lá passar;
Cada e todas as noites;
Finalmente chegarás à charneca;
E Cristo tem tua alma.

Se deste alguma vez meias e sapatos;
Cada e todas as noites;
Senta-te e coloca-as;
E Cristo tem tua alma.

Se não deste nenhuma meia ou sapato;
Cada e todas as noites;
Os espinhos hão de espetar até o osso;
E Cristo tem tua alma.

Quanto tu passares da charneca;
Cada e todas as noites;
Chegarás por fim à ponte do medo;
E Cristo tem tua alma.

Da ponte do medo quando passares;
Cada e todas as noites;
Chegarás finalmente ao Purgatório;
E Cristo tem tua alma.

Se jamais deste carne ou bebida;
Cada e todas as noites;
O fogo jamais te fará requeimar;
E Cristo tem tua alma.

Se nunca tiveres dado carne ou bebida;
Cada e todas as noites;
O fogo há de queimar-te até o osso;
E Cristo tem tua alma.

Nesta noite, nesta noite;
Cada e todas as noites;
Fogo, terra e a luz de velas;
E Cristo tem tua alma¹⁰².

A charneca refere-se a Whinny-muir, cujo "whinny" é um termo do dialeto de Yorkshire para "tojo espinhoso". O poema é um canto de Yorkshire do século VI, coligido por John Aubrey (1626-1697) em 1686. ("Lyke", do título inglês = "Leiche" em alemão, significa um cadáver). Partes desse poema foram musicadas por outros compositores, especialmente Stravinsky (*Cantata on Old English Texts*, de 1952) e a banda de música *folk* Pentangle. Aqui está a música (exemplo 1): A melodia usa uma escala interessante, essencialmente Sol menor, no qual se colocou por cima o modo hipofrígio usado em certos cantochões medievais. (Super-tônica bemolizada, quinta bemolizada e — embora Britten não faça uso disso — sétima bemolizada). É uma melodia pequena, mas assombrosa, e prova do dom de Britten como um antropólogo musical, capaz de capturar o significado de outros lugares, outras épocas e outros pontos de vista — um dom tão poderosamente manifesto em *Curlew River*, *Les Illuminations*, *The Prince of the Pagodas* e muitas composições baseadas em canções populares francesas e inglesas.

Exemplo 1:

This ae nighte, this ae nighte, E - ver - y nighte and alle,
Fire and fleet and can-dle - lighte, And Christe re - ceive thy saule.....

A melodia é repetida nove vezes, nunca acompanhada em Sol menor, mas sempre em uma tonalidade conflituosa, com um contramotivo apressado no modo dórico (exemplo 2). O acompanhamento é colocado

logo antes do último *glissando* para o Sol agudo, um *glissando* que confere uma atmosfera obsessiva e encantatória à voz. Os contrabaixos e os violoncelos começam o acompanhamento calmamente em Mi bemol menor e, a cada verso subsequente, elevam o centro tonal, primeiro a uma superimposição de Fá e Sol, depois para Si bemol e então Ré murmurando, tremendo, correndo agitados diante do grito de alerta. Contudo, a melodia se recusa a modificar, soando seu clarinete, imperturbada pela confusão cada vez maior abaixo dela.

Exemplo 2:

And Christe re-ceive thy saule When thou from hence a-

ppp marc.

A trompa fica em silêncio até a sexta volta da melodia, quando chega na "ponte do medo" em um violento Mi menor, acomodando-se em um Sol constantemente repetido, como para forçar a melodia para fora de sua tonalidade estranha, antes de ceder, derrotada, em um Dó sustenido baixo e, finalmente, expirar, *pianissimo*, um semitom abaixo. Esse ataque empolgante, tendo falhado em expulsar a melodia de seu trono elevado de julgamento, apenas confirma o decreto que nenhuma agitação humana pode mudar. A música tem o caráter de um afresco medieval, com Cristo majestosamente acima dos corpos que se contorcem no fosso abaixo. Na última fala de "Cristo tem tua alma" os contrabaixos desmoronam no Mi bemol menor de onde começaram e o canto continua, *senza retardando*, como se fosse continuar para sempre.

A politonalidade deu origem a algumas das maiores obras da música do século XX, incluindo *A Sagração da Primavera* de Stravinsky e o primeiro concerto para violino de Karol Maciej Korwin-Szymanowski (1882-1937). Entretanto, o politonalismo de Britten tem uma

originalidade e uma força que são únicas. A melodia contra a qual as diversas tonalidades desafiam sua força, sem sucesso, e que continua a alçar-se além do horizonte de nossa atenção, não está em tonalidade alguma. Sua escala peculiar de oito notas é como um desafio lançado contra as escalas de sete notas que, uma a uma, competem com ela, e seu triunfo sobre suas diversas tentativas tem uma espécie de qualidade metafísica, como se a tonalidade modal abrisse uma porta para um mundo além, onde decretos eternos extinguem nossas agitações transitórias. Testemunhamos aqui o modo único no qual a imaginação poética de Britten está totalmente integrada ao processo composicional. O lamento não é uma obra de teoria, tampouco é somente um exercício em harmonia politonal. É a realização musical de um enquadramento mental específico, associado com o passado medieval da Inglaterra e que também se reflete na autoconsciência de uma pessoa extremamente moderna, que deseja conectar-se com o passado e fazer dele parte de uma visão renovada de seu país.

102. No original:

*This ae nighte, this ae nighte,
Every nighte and alle,
Fire and fleet and candle-lighte,
And Christe receive thy saule.*

*When thou from hence away art past,
Every nighte and alle,
To Whinny-muir thou com'st at last;
And Christe receive thy saule.*

*If ever thou gavest hosen and shoon,
Every nighte and alle,
Sit thee down and put them on;
And Christe receive thy saule.*

If hos'n and shoon thou ne'er gav'st nane,

*Every nighte and alle,
The whinnes sall prick thee to the bare bane;
And Christe receive thy saule.*

*From Whinny-muir when thou mayst pass,
Every nighte and alle,
To Brig o' Dread thou com'st at last;
And Christe receive thy saule. ↩*



- CAPÍTULO 10 -

DAVID MATTHEWS

Durante o século XX os compositores ingleses emergiram como uma geração diferente, inspirados por sentimentos profundos por sua pátria e sua paisagem e também por uma certa distância cultivada e filosófica do mundo moderno. Como seus contemporâneos continentais, eles experimentaram com politonalismo, heterofonia, harmonia atonal e formas e rimos tomados de empréstimo de outros lugares e outros tempos. No entanto — ao menos, até recentemente — compositores ingleses modernos mantiveram-se afastados do repúdio à sequência melódica e harmônica. O serialismo tem-lhes pouco apelo e, para maior parte, a música séria inglesa em nosso tempo mostrou uma consciência aguda da distinção entre a arte da música e as habilidades do engenheiro de som. Mais propriamente, os compositores ingleses continuam a aspirar à melodia — ou, em qualquer medida, ao melodioso — e à música que segue adiante em um caminho que também pode ser perseguido pelos ouvintes e ao qual estes podem responder com simpatia.

A tentativa de unir harmonia modernista com um pensamento melódico robusto está exemplificada nas sinfonias de Vaughan Williams, o *Concerto para Duas Orquestras de Cordas*, e a *Fantasia Concertante sobre um Tema de Corelli* de Tippett, as primeiras óperas de Britten, os concertos líricos de Walton, para não falar daquelas obras quase esquecidas de

Arnold Bax (1883-1953), Havergal Brian (1876-1972), George Lloyd (1913-1998) e Edmund Rubbra (1901-1986) que foram dirigidos a um tipo de público que agora praticamente desapareceu de nossas salas de concerto. O desejo de combinar modernismo e melodia continuou, até meus dias, como uma parte da "inglesidade" da música inglesa. Em Robert Simpson (1921-1997) e Malcolm Arnold (1921-2006) pudemos ver uma tentativa determinada de reter a sinfonia romântica como um paradigma de forma musical.

Compositores britânicos da geração do pós-guerra foram fortemente influenciados pelo tipo de pensamento melódico que encontramos na obra tardia de Britten (*Curllew River*, por exemplo, o terceiro quarteto de cordas e o *War Requiem*) e no memorável concerto triplo e *Rose Lake* de um Tippett envelhecido. Nos concertos para orquestra de Robin Holloway, nas óperas de Oliver Knussen (1952-2018), Thomas Adès e Judith Weir, nos concertos e sinfonias dos irmãos Matthews e em muitas outras obras de compositores dessa geração, encontramos o que podemos chamar de "emancipação da consonância" e uma inspiração melodiosa, que têm sido uma experiência refrescante para o amante da música. A música britânica de nossa época oferece uma nova prova de que a música tem uma gramática intrínseca e que esta não tem nada a ver com algoritmos permutativos, e sim com a conquista do espaço musical pela condução de vozes e sucessão harmônica.

Ninguém exemplifica melhor essa corrente de artesanato musical do que David Matthews, que não é somente um dos mais prolíficos compositores desta geração, mas talvez aquele que levou adiante, com a maior convicção, as tradições da música britânica (e, especialmente, inglesa) moderna. O débito de Matthews a Britten e Tippett é evidente não somente pela sua música, mas também por suas resenhas críticas brilhantes sobre ambos os compositores, a quem conheceu, admirava e (no caso de Britten) auxiliou durante seus últimos anos. Contudo, —

como esses dois grandes homens e como tantos grandes escritores e artistas modernos na tradição inglesa — Matthews é um homem de cultura universal, cujo amor pela especificidade inglesa vai de mãos dadas com um profundo respeito pela música alemã e austríaca, pela literatura de Grécia e Roma, pela arte do Renascimento e pela sensibilidade artística e filosófica da Europa Central — não somente a Europa Central de Mahler (1860-1911), Béla Viktor János Bartók (1881-1945) e Leoš Janáček (1854-1928), mas também a de Franz Kafka (1883-1924) e Stefan Zweig (1881-1942), de Václav Havel (1936-2011) e Milan Kundera.

Sua admiração sem limites por Mahler mostra-se por toda sua música, não menos nos acúmulos meditativos de melodia, como o que abre a *Segunda Sinfonia* (1976-1979) e dura pelo movimento todo, ou aquele do último movimento da *Sexta Sinfonia* (2003-2007) — um *adagio* de proporções mahlerianas no qual, vozes atrás de vozes, são convocadas da orquestra para tecer sua contribuição à atmosfera elegíaca. Este movimento é, de fato, um conjunto de variações no hino "Down Ampney" ("Come Down o Love Divine") de Vaughan Williams, e opera através de muitos gritos de dor até uma *coda* serena, na qual a linda melodia de Vaughan Williams aparece como um fio de luz sob nuvens escuras no fim do dia. Essa é talvez a mais inglesa das muitas obras inglesas que Matthews produziu e é também um tributo admirável a um compositor que foi, por décadas, visto com desdém pelo *establishment* musical, precisamente por causa da ideia de Inglaterra que o inspirava.

Como no caso de outros compositores ingleses, a paisagem foi de fundamental importância a Matthews, que explicou sua influência no seu pensamento e experiência musical em *Landscape into Sound*, baseado em sua Peter Fuller Memorial Lecture de 1991. Entretanto, as paisagens evocadas em suas obras são de muitos tipos diferentes e inspiradas por

muitas associações diferentes. Aquela que desencadeou a poderosa *Chaconne* para orquestra é o campo de batalha de Tow-ton, cena do conflito mais horrendo da Guerra dos Rosas, no qual vinte e oito mil homens morreram (para não falar nos cavalos). No prefácio para a partitura, Matthews cita a evocação de Geoffrey Hill (1932-2016) de um campo depois da batalha que:

[...] emite seu som próprio;
Que é como nada na terra, mas é terra.

"Um campo de batalha medieval, como Towton", Matthews escreve:

[...] há muito foi suavizado na pacífica paisagem inglesa, o tipo de paisagem celebrado por nossos maiores pintores e, na música, por Elgar, Vaughan Williams e Tippett. Se a tradição pastoral não pode mais ser sustentada em sua inocência, talvez outra possa substituí-la uma que reconcilie nosso senso romantizado do passado pitoresco com os fatos brutais da história.

A última frase captura uma corrente vital no pensamento de Matthews, tanto como um inglês moderno quanto como um compositor moderno: a busca por uma reconciliação sem disfarces entre o romântico e o real e por uma experiência de paisagem que não será uma forma de ilusão autocentrada, mas uma resposta objetiva ao mundo como ele é. Um jeito de atingir esse efeito é concentrar no que é imediato, sem significado humano específico, uma questão de atmosfera e sugestão distante. Assim sendo, o concerto para violoncelo intitulado *Concerto In Azzurro* evoca um azul impregnado, uma síntese de mar e céu, inspirado por uma visita à ilha de Lundy, no Canal de Bristol, como também ligando a raiz árabe da palavra "azul" (*azure*) a lugares onde as

cores são mais fortes e mais esmaltadas do que jamais serão na Inglaterra.

Matthews pode estar certo sobre nossa tradição pastoral, que "não mais pode ser mantida em sua inocência". Ele é capaz de escrever música de paisagem que tem uma inocência própria, como a breve peça para orquestra de câmara *From Sea to Sky*, que tem algo da expansividade alegre de Tippett em seu concerto duplo, que foi inspirado por caminhadas matinais na praia em Deal. Deve-se dizer aqui que a referência à paisagem não é usada para invocar sentimentos de um tipo nacionalista. Seu país natal é apenas um dos muitos lugares que são visitados nas partituras de Matthews, que são as respostas líricas de um andarilho que nunca está completamente em casa, mas sempre ressoando a novos lugares sob novos céus. Ele é possivelmente o único compositor a ter incluído o tango como o *scherzo* de um movimento de uma sinfonia — e ele vai junto com brio latino, até tropeçar em acordes ritmicamente contrários nas madeiras, espalhados como vidro quebrado na pista de dança. Ele incluiu sinos de vaca mahlerianos e marimbas stevereichescas em suas partituras e se inspirou amplamente na geografia e história da Europa. Suas composições baseadas em Safo (*A Congress of Passions*) têm forte influência da música folclórica cretense. E ele também foi profundamente afetado pela paisagem da Austrália, com o lento despertar de seus contornos evocado por seu amigo Peter Sculthorpe (1929-2014), cuja música tem para mim o caráter de alguém que lentamente abre uma cortina de palco sobre outra cortina pesada. A peça para orquestra *Aubaú* de Matthews, ao contrário, abre a cortina para uma paisagem viva, cheia dos estranhos cantos de pássaros da Austrália, que questiona a presença desse andarilho do Hemisfério Norte mas, não obstante, borbulha de vida.

Talvez o aspecto mais marcante da vida intelectual do pós-guerra em nosso país tenha sido seu catolicismo. A geração dos entreguerras caiu

no feitiço de Eliot, Ezra Weston Loomis Pound (1885-1972) e Wyndham Lewis (1882-1957) e a geração do pós-guerra foi educada por professores de escola e universidade saturados pela visão eliotiana da cultura europeia. Dante Alighieri (1265-1321) e Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) eram nossos heróis, enquanto considerávamos Tennyson e Robert Browning (1812-1889) como relíquias vitorianas, cujas obras não tínhamos tempo de ler por causa da urgência de nosso comprometimento moderno. Fomos introduzidos à censura crítica de F. R. Leavis (1895-1978) sob cuja luz nos contorcíamos sem jamais escapar de seu clarão; líamos Rainer Maria von Rilke (1875-1926) nas edições de Leishman e trechos dos existencialistas coligidos por Walter Kaufmann (1921-1980). A descoberta empolgada de Stravinsky, Bartók e a Segunda Escola de Viena, a preocupação pela tonalidade e o que ainda era permitido, o encontro assombrado com Rilke, Kafka, Mahler e a alma da Europa Central, o anseio de experiências fora dos limites de nossa educação anglicana e, ao mesmo tempo, a impressionante mensagem dos *Quatro Quartetos*, que nos contava que essas experiências não estavam fora de nossos limites, mas podiam ser misturadas com a herança espiritual da Inglaterra — todas essas experiências foram compartilhadas por nossa geração e tiveram uma influência duradoura. Os *Quatro Quartetos* uniram a corrente subterrânea da cristandade anglicana com a busca interrogativa de uma arte modernista purificada, que buscava a redenção no momento imediato, observado, internalizado e expresso sem mentiras. Como o título declara, Eliot tinha em mente o grande exemplo de Beethoven, cujos últimos quartetos apresentam questões religiosas respondidas através de uma disciplina estética e uma redenção alcançada pelo duro caminho da verdade artística.

Para as pessoas da minha geração, nenhum meio musical foi mais importante e pessoalmente desafiador do que o quarteto de cordas.

Todas as crises da arte do século XX chegavam ao auge no quarteto, cujas quatro vozes musicais imitam as quatro vozes do coro e podem ser usadas com clareza exemplar para estabelecerem as sucessões harmônicas da tradição tonal. As maiores obras de câmara no estilo clássico são quartetos — não somente as de Haydn, Mozart e Beethoven, mas as obras-primas comparáveis de Schubert e os sucessos, não tão comparáveis, de Schumann, Dvořák (1841-1904) e Brahms. Há algo na clareza de tom e resposta à vida e emoção do intérprete que dá aos instrumentos de cordas uma autoridade especial quando se trata de explorar formas abstratas. No quarteto de cordas, a tonalidade é colocada em questão e todos seus procedimentos são colocados sob um microscópio auditivo. Ao mesmo tempo, os instrumentos conversam uns com os outros no mesmo patamar, trocando os pensamentos e sentimentos mais íntimos, como membros de uma família que farão as pazes depois de toda briga. De forma não surpreendente, portanto, os primeiros modernistas usaram o quarteto de cordas para explorar novas regiões tonais e para desafiar o repertório romântico da sala de concerto. Os quartetos de Debussy e Ravel levam-nos a um novo mundo sonoro, assim como os de Alexander von Zemlinsky (1871-1942) e Schoenberg. Para nós, garotos de escola ingleses nos anos 1950 e 1960, foram os quartetos de Bartók que nos golpearam mais violentamente no estômago, como se fossem nossas entranhas que estivessem sendo puxadas pela crina do cavalo.

David Matthews não foi uma exceção. Não somente o quarteto de cordas figura em sua produção criativa como um meio favorito, ele também usou o meio para explorar sua própria arte e as possibilidades que hoje estão abertas a um compositor. A moldura criada pelas quatro vozes convida ao tratamento tonal, contudo, a enorme possibilidade de entonações disponíveis para os músicos de cordas estimula o experimento no mundo da cor, timbre e as sonoridades superiores das

cordas, tão naturais e harmônicas. Além do mais, a tradição que começou com Mozart e Haydn consagrou o quarteto de cordas como o ponto crucial no qual sequências musicais, modulações e relações tonais são exploradas. Em todos seus quartetos, Matthews ocupou-se de um exercício de autoexploração, tentando novas formas de pensamento tonal e visando uma espécie de continuidade e coesão interna que caracterizam os clássicos no meio. Seu quarteto mais longo, o de número 12, é uma tentativa consciente de um Beethoven tardio, espalhada por sete movimentos, cada um pontuado por aventuras em território adjacente. O quarteto contém introduções, cadências, dois minuetos, uma serenata, um tango, todo um o grupo colocado em movimento por um magnífico prelúdio e fuga e levado a cabo com algo como a combinação de Beethoven de seriedade meditativa em alternância com explosões de alegria sincera. De vez em quando, embora sobrecarregado de maravilhamento em seu próprio mundo, o quarteto ascende a um canto do pássaro do estilo de Messiaen, as aves mesmas nomeadas na partitura como no *Catalogue d'Oiseaux* (1956-1958) e os quatro movimentos esforçando-se em escapar de suas sonoridades naturais para o ar claro acima da música.

Quando éramos garotos de escola, gurus entusiasmados nos contaram que as sinfonias estavam mortas, que o quarteto de cordas terminou com Bartók, que a tonalidade estava exaurida e que o melodioso é próprio de ouvintes medíocres, filisteus e, de qualquer modo, não mais disponível. Também nos contaram (queira, ou não, com a ênfase venenosa de Adorno) que música popular é uma imitação comercial de música, uma espécie de algodão-doce à venda em lugares turísticos de qualidade duvidosa, cujo som é repulsivo para o ouvido educado. Matthews portou-se como uma rocha diante dessa maré de preconceito. Sua sensibilidade musical fora formada pela sinfonia e pelo quarteto de cordas e ele pensava e sentia-se dentro dos limites que eles definiram.

Portanto, ele comporia sinfonias e quartetos de corda, trabalhando para que fossem executados. Ele gostava da música *pop* que soava em sua juventude e via nos Beatles um exemplo de algo melodioso e harmônico do qual havia tudo a se aprender. Em suas obras sinfônicas não ouvimos muito *pop*, mas recebemos uma riqueza incomum de ideias melódicas, unidas por progressões harmônicas coerentes e colocadas nas grandes estruturas aprendidas com Bruckner e Mahler.

O problema real para o compositor tonal em nossa época é como respeitar os princípios de organização tonal sem escrever uma música que seja banal ou de pequeno fôlego. É verdade que existe uma sensibilidade romântica tardia ou, mais precisamente, pós-romântica expressa na obra de Matthews e isso a torna muito pessoal em seu impacto. Contudo, o tratamento de elementos musicais — de harmonia e melodia, mais especificamente — é rigoroso e objetivo, de modo que cada um de seus movimentos tende a uma conclusão que já está implícita no material original. Esse aspecto estabelece uma conexão com Sibelius, o grande compositor considerado, por Adorno, como a voz desprezível da reação quando se necessitava uma mudança revolucionária.

Em sua escrita orquestral, Matthews deriva de um banco de dados extraído de todo o repertório do século XX. Por certo que alguns efeitos têm um apelo particular para ele. Ele é especialmente atraído pelo uso de acordes calmos em cordas *divisi*, nos quais as alturas ficam presas juntas como os dedos entrelaçados de mãos em oração — um efeito usado com perfeição por Elgar, no movimento lento da *Segunda Sinfonia*, e constantemente reaparecendo nas sinfonias, concertos e poemas sinfônicos de Matthews (a marca 45 de *A Vision and a Journey*, de 1996, é um exemplo, com violinos divididos em doze, violas em quatro, violoncelos em dois e contrabaixos tocando uma quinta aberta sustentada — fundação para uma torre encantada de terças e segundas

que toca o céu em seus arremates góticos. Um exemplo parecido ocorre nas páginas finais de seu concerto para violoncelo, *Concerto In Azzurro*).

As harmonias de Matthews são, na maioria, adaptadas do repertório tonal como são suas escalas. De fato, geralmente há um centro tonal identificável e, às vezes, como em *A Vision and a Journey* e no *Quarteto de Cordas Número 12*, uma tonalidade dominante (em ambos os casos Ré maior/menor, embora muito de *A Vision and a Journey* seja em Mi maior). No entanto, raramente a música traz uma armadura de clave e, mesmo quando repousa em uma tríade tônica firme, há geralmente uma nota estranha exprimida em algum lugar, como no fim de *A Vision and a Journey*, em que um Dó, um Mi e um Si retiram o ânimo da tríade de Ré maior, ou ao final das *Vespers*, em que um acorde triunfante de Si maior, repetido frequentemente, é incapaz de se livrar do só sustenido que de algum modo ficou preso dentro. Seu estilo de tratar a harmonia tonal é reminescente do *jazz* e também da "condensação" recomendada e praticada por Janáček. Como este, a condensação, quando introduzida corretamente, fornece uma estrutura tonal, ao mesmo tempo, proibindo os encerramentos cheios de clichês da harmonia do repertório padrão.

A tonalidade não é uma questão de efeitos e tampouco somente de gramática. Em primeiro lugar é uma questão de forma — um modo de desenvolver ideias através de um argumento musical de grande escala. Para Matthews, ideias musicais têm consequências e o trabalho do compositor é o de detalhar essas consequências. Sua escrita sinfônica traz a influência de Bruckner, com longos parágrafos mantidos juntos por linhas contínuas no baixo. Entretanto, como os mestres barrocos, ele jamais perde de vista a conexão com a dança, introduzindo formas de dançar sempre que pareçam apropriadas e sempre permitindo elementos rítmicos destacarem-se do fluxo.

Os Quatro Quartetos deixaram um tipo de "caminho cognitivo" no pensamento de Matthews. (É dos Quatro Quartetos de que ele tirou o

título do angustiante poema sinfônico *In the Dark Time*.) Ao longo das muitas discussões que tive com ele, Matthews frequentemente articulou uma visão da vida moderna com espaço para o sagrado e para a ideia de redenção, mas despojada dos compromissos metafísicos da crença religiosa tradicional. Ao buscar essa visão ele compôs duas memoráveis peças religiosas: a *Vespers*, acima mencionada, para coro e orquestra, musicando poemas de Rilke, entre outros, e articulando do modo mais comovente os sentimentos de uma pessoa pós-religiosa; e *The Music of Dawn*, um poema sinfônico inspirado pela pintura mística de mesmo título de Cecil Collins (1908-1989).

Collins era o pintor favorito de Peter Fuller (1947-1990), um amigo próximo de Matthews que morreu em um acidente de automóvel em 1990. Segundo a visão de Fuller, Collins tipificou a tradição esquecida do simbolismo figurativo na pintura inglesa, iniciada com David Garshen Bomberg (1890-1957), Graham Sutherland (1903-1980), Ivon Hitchens (1893-1979) e o Grupo de Londres¹⁰³, Miles Richmond (1922-2008) e Cecil Collins. Essa tradição está, em relação à alma inglesa na pintura, do mesmo modo que compositores como David Matthews estão para a alma inglesa na música. Matthews foi atraído a Fuller em parte porque ambos rejeitavam o culto à dessacralização e superficialidade que surgia por meio das escolas de artes e o que levou ao desastre moral e estético da "jovem arte britânica" nos dias de hoje. Embora nenhum dos dois pudesse ser descrito como um crente, eles estavam unidos em seu respeito pelos objetos sagrados e em sua crença de que é o dever da arte moderna resgatar o sentido de sagrado das ruínas da religião formal. O encantamento melódico sustentado de *The Music of Dawn* oferece algo da intensa experiência religiosa que encontramos em Collins — não é uma experiência que possa ficar contida dentro da doutrina de qualquer fé, mas um tipo de

maravilhamento diante da criação e da consciência que faz com que este maravilhamento seja possível.

Em um artigo altamente inspirador, Matthews reflete sobre esse tipo de senso intransitivo do sagrado por meio do estudo do quadro *O Suplício de Mársias*, de Ticiano Vecellio (1490-1576), hoje no Museu Nacional em Kroměříž¹⁰⁴. Ele põe a questão de como esta pintura, representação de um assunto tão horrendo e inimaginável em outros contextos, alcança uma atmosfera de tamanha serenidade. O suplício, ele sugere, é representado como um ato amoroso e a composição está imbuída de calma, como se todo conflito tivesse sido superado e reconciliado. A selvageria de Mársias está sendo disciplinada e domada em um ritual sacrificial que também é uma purificação.

A pintura deve ser vista, segundo Matthews, como uma alternativa renascentista à crucificação. O cristianismo sugere que o homem está desamparado até colocar sua confiança em Deus, mas Ticiano está insistindo que o homem pode ser resgatado ao aprender a partir de seus erros. Portanto, essa imagem tem mais a dizer a nós, agora, do que a crucificação, mesmo que esta e aquela estejam se comunicando no mesmo nível, mostrando a verdade da vida no momento do sacrifício. O cristianismo, Matthews afirma, não pode sobreviver no mundo moderno, visto que suas ideias de expiação e redenção pela fé não têm mais lugar. No entanto, nesta imagem encontramos o equivalente humanista, e é por isso que pessoas modernas são tão poderosamente atraídas por ela.

Matthews argumenta que Ticiano mostra-nos mais o processo de *transformação* do que o de *ser* — o processo de modificação e aquisição de sabedoria, um assunto que é ignorado pela arte contemporânea, que esqueceu que seres humanos vêm ao mundo para se aperfeiçoarem. Em grande parte da arte moderna, e especificamente da música moderna, há uma tendência a rejeitar a transformação e a retornar a uma ideia de

ser pré-renascentista como algo fixo e irredimível. Entretanto, em toda grande arte posterior ao Renascimento é a transformação que é enfatizada, e o ser é visto como algo a ser *alcançado* através da transformação. *Stasis* [êxtase] vem através da *dunamis* [poder, força], como nos últimos quartetos de Beethoven (e especialmente o em Mi bemol). O *Quarteto para Cordas em Dó Sustenido Menor*, diz Matthews, é o único que começa em *stasis* e move-se para a *dunamis*. E esse mesmo quarteto se compara a *O Suplício de Mársias* como um dos feitos mais soberbos de nossa civilização. Veja e escute os dois juntos e você vai compreender o que está faltando em tanta música contemporânea, isto é, a dança, aquilo que habitava os dedos envelhecidos de Ticiano, o mesmo que habita o movimento do quarteto de Beethoven.

A pintura de Ticiano inspirou Matthews a escrever uma de suas composições mais originais, *The Flaying of Marsyas* para oboé e quarteto de cordas, na qual a disputa entre as flautas de pã e a lira, representadas pelo oboé e o violino, é gradualmente domada, reconciliada e absorvida na textura do quarteto de cordas. Essa peça não é, de modo algum, acadêmica ou "erudita", ainda que tenha toda essa reflexão filosófica nela. Pelo contrário, mostra uma reflexão retrabalhada como emoção e tem uma espontaneidade que é completamente musical. Exemplifica o que penso ser o aspecto mais importante da persona artística de Matthews, que está imediata e totalmente engajada com tudo que está diante de si, seja uma pintura, uma paisagem, uma ideia ou um drama.

A música de Matthews tem muitas passagens dissonantes e raivosas, mas elas nunca triunfam e são sempre superadas por algum tipo de perdão distante. Inclusive na *Chaconne*, que marcou uma transição em seu estilo e que contém algumas das suas dissonâncias mais sobrepostas, o baixo contínuo impõe uma ordem que doma a música a seu ritmo, de modo que essa obra, que começa com os gritos alucinantes na tessitura superior dos contrabaixos, introduzindo gritos assustados da orquestra,

assenta-se ao final em uma ruminção serena no tema do baixo contínuo, com cordas suaves em seu registro natural, acompanhadas de harpa e celesta. O efeito é claramente reminescente do "Ewig" [para sempre] longamente exposto que encerra *A Canção da Terra*.

Esse é um ponto apropriado para se concluir. O "Ewig" de Mahler resume os sentimentos religiosos de um artista para quem a fonte do significado é a terra e sua beleza, e que encontra redenção não esperando algo além desse mundo, mas ao reconciliá-lo a fim de deixá-lo, e para sempre. Na visão de Mahler, a redenção vem pela beleza, mas a percepção de beleza não é somente um fato estético, existindo em momentos passageiros de deleite. É uma posição da pessoa inteira e molda a vida inteira — tem expressão moral e política e é melhor explicada, para aqueles que não a conhecem, pela habilidade de abençoar e ser abençoado pelas coisas deste mundo. Essa é certamente a condição à qual toda música contemporânea devia aspirar.

103. O Grupo de Londres era uma associação de artistas ingleses para contrapor o conservadorismo da Royal Academy. Fundado em 1913, sua primeira exposição foi um ano depois, marcando a diversidade artística entre seus membros. Entre estes figuravam: Walter Sickert, Harold Gilman, Lucien Pissarro, Charles Ginner, Spencer Gore, entre outros. ←

104. MATTHEWS, David. "The Flaying of Marsyas", *Salisbury Review*, vol. 12, no. 3, p. 12-14, março de 1994. ←



– CAPÍTULO 11 –

REFLEXÕES SOBRE *MORTES EM* *VENEZA*

Em um livro recente, Philip Kitcher utiliza *Morte em Veneza* de Thomas Mann (1875-1955) como o ponto de partida para uma longa meditação acerca da natureza da arte e da consolação que ela traz¹⁰⁵. Ele se move da história de Mann às obras que foram inspiradas por ela — a ópera de Benjamin Britten e o filme de Visconti (1971) — e para a música (o *adagietto* da *Sinfonia Número 5* de Mahler, de 1902) que Visconti usou como trilha sonora. Contudo, o argumento tem uma amplitude bem maior, explorando o significado tanto da arte quanto da vida e também a questão filosófica de como *nós* — você e eu — devemos compreender o objetivo e o sucesso dessas obras melancólicas que tentam olhar em retrospectiva para a vida de seu limite final unilateral. O que elas nos dão, o que elas nos ajudam a compreender e por que são tão preciosas?

Que elas são preciosas Kitcher não duvida e suas descrições frequentemente lindas — principalmente da sublime *A Canção da Terra* de Mahler — deixam o leitor sem qualquer dúvida de que ele está escrevendo sobre assuntos que têm um valor supremo para ele.

Kitcher concebe Mann e Mahler (e, presumo, Britten e Visconti) como uma resposta ao desafio apresentado por Schopenhauer e

Friedrich Nietzsche (1844-1900), que ele expressa nas seguintes palavras:

A finitude humana erode o valor do que somos e fazemos: nossos esforços são inúteis, nossos sucessos incompletos. Devemos reconhecer a futilidade de nossas ações (abnegar a vontade), ou encontrar o caminho para transcender o curso da humanidade comum (em algum ato de autoafirmação). Diante desse desafio, a *coda* de Mann e a *A Despedida* de Mahler foram percebidas como *demonstrações* da possibilidade de valor na conexão com algo que permanece além do "eu" individual. A novela e a *Canção* evocam um complexo sintético no qual leitores e ouvintes podem absorver suas experiências e integrá-las com o apoio do valor humano finito¹⁰⁶.

Por "complexo sintético", Kitcher entende uma conexão com o esquema maior das coisas forjadas pela arte. Uma obra como *A Canção da Terra* mostra indivíduos não como solitários, nem presos em suas vidas particulares, mas como pessoas conectadas à natureza e aos seus ciclos, aos outros que os amam ou que terão, em algum momento, de reviver suas experiências, suas esperanças, seus amores e seus temores. Esse complexo sintético é uma espécie de resposta àquele que, apesar de plenamente consciente da finitude e fragmentação da vida, busca por seu significado: uma resposta que é o presente especial da arte, visto que apenas na arte a conexão entre o indivíduo e o contexto mais amplo é *mostrada* mais do que descrita. A arte nos familiariza com uma *experiência* de síntese, e isso tem um valor especial para nós uma vez que contamina a nossa maneira de experimentar a contingência e incompletude em tudo aquilo que sentimos e fazemos.

Usei aqui minhas próprias palavras em uma tentativa de sumarizar o argumento final de Kitcher. A questão com que ele lida é, na realidade, duas: a primeira é concernente ao valor da vida e a segunda ao valor da

arte. Aqui é como ele coloca a questão, em seu relato persuasivo de *A Canção da Terra*:

[...] a resposta oferecida pela *A Despedida* está enraizada em aspectos familiares e elementares de nossas vidas. Aquele que vive para pegar ou largar, já viveu e amou, suas alegrias e sucessos são passageiros, sua vida terá um efeito por um tempo, suas ações são perceptíveis no mundo duradouro, infinitamente renovado do qual ele parte, mas, como as ondulações causadas por uma pedra lançada em um lago, o impacto irá eventualmente, talvez mesmo bem logo, diminuir a nada. As conexões, transitórias que sejam, são reais, não servem para serem explicadas ou imbuídas em conjecturas sobre a animação de tudo. *A questão filosófica pergunta se essas conexões são o bastante. A cantora de Mahler afirma que são — ou, para ser mais preciso, podem ser, pois a finitude não é um obstáculo ao valor — e o poder da resposta está em comover os ouvintes a uma afirmação correspondente*¹⁰⁷.

Há uma verdade nessa descrição do último movimento de *A Canção da Terra*. No entanto, estaria ela sugerindo uma resposta para as duas questões de Kitcher — sobre o valor da vida e o valor da arte? Duvido, pelos seguintes motivos. Primeiro, a questão sobre o valor da vida é uma que está intimamente ligada com a perspectiva em primeira pessoa. É uma questão sobre o valor de ser *eu, aqui, agora*. Busco o pensamento, a experiência, que me permitirá a afirmação suprema, um "sim" que também será uma aceitação da contingência, do sofrimento, da finitude. É certamente isso que Mahler está oferecendo com o "ewig" repetido nove vezes, esvaecendo com as tríades brilhantes sobre as quais segundas e sextas jazem tremeluzentes e sem resolução. Por que o conhecimento de que minha vida emite essas marolas minguentes permite uma afirmação, se a vida não pode ser afirmada em si, tampouco como uma vida que é minha? Certamente a busca pelo "sim" que afirma minha

vida é como a busca por uma bênção, um presente conferido a mim por um terceiro, que traz reconciliação e paz. E isso lembra um elemento que falta do relato de Kitcher: o paralelo à religião. O que Mahler está evocando é corretamente descrito como a "paz que ultrapassa o entendimento"¹⁰⁸.

Em segundo lugar, não penso que podemos levar em conta o valor da arte ao modo de Kitcher. É verdade, evidentemente, que obras de arte sintetizam coisas e, fazem conexões por meio da metáfora, alusão, simbolismo e justaposição, o que cria o senso de uma ordem oculta, na qual as contingências superficiais e contradições de existência são resolvidas. Isso não explica, contudo, a contribuição peculiar da *arte* para a busca pelo valor da vida. Essas conexões podem ser feitas, talvez com mais afinco, pela filosofia — de fato, Kitcher começa a fazê-las na passagem que citei. Por que precisamos da *arte* para fazê-las e qual o caráter especial que a arte adiciona àquilo que ela une?

Kitcher está ciente desse problema. Ao longo do livro ele luta com isso, sabendo que obtemos algo de uma grande obra como *Morte em Veneza*, ou *A Canção da Terra*, que vem a nós por meio da experiência estética. Ele faz alusão a esse fato na passagem por último citada, escrevendo que a música de Mahler nos move a uma "afirmação correspondente". Entretanto, por que e como ela nos comove? E por que precisamos da arte para nos comovermos dessa forma? Em uma passagem posterior ele muda levemente a ênfase, argumentando que a *coda* à história de Mann e *A Despedida* são usadas para "mostrar a possibilidade de valor em conexão com algo que permanece além do 'eu' individual"¹⁰⁹ — e a ênfase em mostrar (em oposição a contar) parece conectar com um aspecto distintivo da experiência estética. Por que é tão importante *mostrar* a possibilidade de valor e como se faz isso exatamente?

Não quero de modo algum dispensar o tratamento fino e humano dos exemplos de Kitcher. As questões que levanto, porém, sugerem uma certa lacuna em seu argumento, uma que se conecta à sua posição filosófica mais ampla. Kitcher não acredita que religião irá satisfazer quem duvida do valor da vida. Como o nosso "fazer parte" de "um Grande Plano para o Universo" pode dar significado para o que fazemos?¹¹⁰, ele pergunta. Qualquer que seja a nossa resposta a essa questão retórica, é certamente relevante para o ponto de que, normalmente, a religião não é somente uma questão de acreditar na existência de um plano divino. Em se tratando da religião cristã, mais propriamente, há outros aspectos que têm a mesma importância para o devoto e que têm pouco, ou nada, a ver com doutrinas metafísicas mais abrangentes. Religiões consistem em rituais comunitários, processos de purificação, confissão, expiação e perdão. Pessoas chegam ao altar com o fardo e a consciência do pecado e recebem o sacramento que as alivia. Em momentos de oração e veneração, elas ficam assombradas diante da simplicidade absoluta do ser e se sentem renovadas por isso. Elas buscam redenção e encontram-na no momento do sacrifício — talvez, como no cristianismo, no sacrifício do próprio deus.

Eu não digo que nada disso é racional ou que provê uma resposta teórica às duas questões que perturbam Kitcher. Contudo, a religião, descrita desse modo, é uma *experiência* de valor da vida. Confere uma beatitude serena, uma bênção que compensa por todos os caminhos nos quais o adorador afastou-se do caminho da justiça. Não é esse o arquétipo do qual derivam as obras de arte, quando nos apresentam o espetáculo do sofrimento e nos convidam a compartilhá-lo na imaginação, para entrar no círculo do pesar, já ocupado, e mover-se "em compasso, feito um dançarino"?

Se pensarmos em religião desse modo, podemos ver com uma clareza um pouco maior que há *experiências* do valor ou sentido da vida que não

são somente narrativas sobre um "grande plano", ou tentativas de conectar nossas vidas a um universo mais amplo por algum "complexo sintético". É certamente uma experiência tal como a invocada por Mahler no fim de *A Canção da Terra*. Kitcher cita um comentário interessante de Benjamin Britten em relação a esse final:

Tem a beleza da solidão e da dor, de força e liberdade. A beleza do desapontamento e do amor nunca satisfeito. A cruel beleza da natureza e a eterna beleza da monotonia [...]. Não há nada de mórbido quanto a isso [...] uma serenidade literalmente sobrenatural. Não posso entendê-la — passa por mim feito maré — e isso de nada importa também, porque prossegue para sempre, mesmo se nunca mais for executado aquele acorde final impresso na atmosfera¹¹¹.

Kitcher endossa completamente a resposta arrebatada de Britten, salvo pela única palavra que busca explicar: o termo "sobrenatural". Britten descreve algo que é, seguramente, familiar a todos nós, tenhamos ou não qualquer crença teológica com a qual embelezá-lo, isto é, a visão fornida *neste* mundo de uma luz brilhando de um lugar além. O momento dentro e fora do tempo, que Eliot descreve nos *Quatro Quartetos* e que os japoneses tentam capturar inteiramente, sem o auxílio da doutrina religiosa, na forma do haicai, é prometido tanto pela arte quanto pela religião. E é o que cada um pode adicionar, a seu modo especial, à contingência e finitude da vida: o sentido de que o momento apenas pode "redimir o tempo".

Podemos compreender isso? Aqui vão alguns pensamentos, partindo da discussão do Kitcher. Wagner, cuja morte em Veneza ocorreu pouco depois de sua grande viagem espiritual em *Parsifal*, argumentou que, uma vez que a religião perde sua base doutrinal, resta à arte capturar sua essência em símbolos. A essência da religião, ele acreditava, não está

contida em verdades sobre Deus, porque não há nenhuma que possamos conhecer; está contida em verdades sobre nós. Estas verdades devem ser colocadas à mostra em forma simbólica para serem compreendidas. Duas verdades em particular ocuparam Wagner em suas obras tardias: a verdade de que encontramos realização em momentos, sentimentos e experiências que têm uma aura sagrada, e a verdade que, quando somos agraciados com esses momentos, não somente afirmamos a vida, afirmamos a morte também como uma forma inseparável dela. Experimentar a vida como algo com sentido é ser fiel a esses momentos, quando nos confrontamos com o que está diante de nós como algo sagrado e necessário, que justifica a si mesmo. Em tais momentos, como alguém pode dizer, "chegamos em casa para nós mesmos".

Esses momentos formam o coração da religião em nossa tradição. São a experiência de beatitude, a sensação de um olhar sereno que encontramos e que afirma nosso ser. São o que os judeus chamam de *shekhinah* [habitação] e os cristãos de "presença real", o dom que é apresentado no altar de quem vem *in nomine Domini* [em nome do Senhor]. Despoje as doutrinas teológicas e o que resta é a experiência do sagrado, do momento resgatado da contingência e apresentado como completo em si mesmo, sua própria realização.

A experiência estética, como foi apreciada e embelezada por nossa sensibilidade pós-romântica, está adjacente à experiência do sagrado. Surge quando somos confrontados com algum aspecto sensório do mundo e afirmamos esse aspecto como intrinsecamente valioso. Pensamos que esse objeto diante de nós não é só um instrumento, um meio para atingir nossos interesses, mas um fim em si. Tem a qualidade que Kant lindamente resumiu como "conformidades a fins sem fim". Vendo que desse modo podemos isolá-lo como um símbolo, como algo que une e funde muitos pensamentos e sentimentos que de algum modo

pertencem a ele. Essa fusão (que é a que Kitcher se refere, creio, como um "complexo sintético") tem sentido para nós porque transfere o valor intrínseco do objeto estético para as emoções que são por ele inspiradas. Somos consolados por isso porque é uma espécie de retorno ao lar. Esse momento, "impresso na atmosfera", como Britten coloca, é sua própria justificativa. Não devemos olhar além para a prova de que a vida é valiosa, uma vez que é nisso que consiste o valor da vida.

Estou com dificuldades de desenvolver a ideia, eu sei, mas a conexão que estou tentando fazer entre o momento religioso e estético pode ser entendido de outro modo por meio do problema da tragédia. Desde Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) os filósofos tiveram problemas com a experiência do trágico, pensando o que é que recebemos do espetáculo da morte e do sofrimento e por que o efeito é de mais serenidade do que calamidade. Parece inteiramente razoável sugerir que a experiência da tragédia envolve a aceitação da morte e uma afirmação da vida *por meio* da aceitação da morte. E também é razoável sugerir que essa experiência estética tem muito em comum com a experiência religiosa, uma vez que a vítima, que também é redentora, é sacrificada no altar e seu sangue é compartilhado entre os adoradores. René Girard (1923-2015) fez dessa experiência religiosa primária o assunto de muitas de suas explorações imaginativas da ideia do sagrado e, mesmo se ao fim de suas explorações, algo do mistério permanece, é razoável sugerir que a experiência da tragédia contém um resíduo daquele momento primordial de veneração coletiva, quando a vítima de nossa agressão volta-se para nós com uma bênção.

Kitcher chama a atenção para outro aspecto da justificação estética de nossas vidas em muitos lugares, e um que não é, segundo meu ponto de vista, suficientemente percebido. O sentido de significado é oferecido por uma grande obra de arte como parte de um processo. Algo é colocado diante de nós e gradualmente trabalhado, de modo que o fim é

vivenciado como a conclusão e resolução de algo. É por isso que a *coda* da história de Mann e *A Despedida* de Mahler nos tocam tão profundamente. Elas são a *resposta* ao que as precede, a resolução de um *problema* dado. Movemo-nos em simpatia, tanto compartilhando a afirmação que essas obras exprimem como para sentir que essa afirmação é uma necessidade contida dentro da própria experiência de perda. Esse, certamente, é o lugar em que jaz o valor da arte. Somente na experiência estética podemos ser levados dessa maneira, a sentir de dentro que nossas perdas também são ganhos e que a vida em seu aspecto trágico é também sua própria consolação. Afastamo-nos da obra de arte com a sensação de que algo foi resolvido por ela e que a resolução foi conferida a nós como um tesouro duradouro. Por certo é desse modo que ouvimos aqueles grandes combates com a morte nos últimos quartetos de Schubert, ou a passagem da solidão para o louvor nos últimos quartetos de Beethoven.

O estudo de Kitcher é um relato fascinante e laborioso de algumas das maiores obras de arte produzidas em tempos modernos e um raro exemplo de um filósofo analítico de sucesso utilizando seus poderes argumentativos para os aspectos mais elusivos da vida interior. As questões com as quais o livro lida são da maior importância para a estética e, mesmo se as respostas não são completamente satisfatórias, são uma contribuição verdadeira para a clareza e em uma área na qual esta clareza é raramente encontrada.

105. KITSCHER, Philip. *Deaths in Venice: The Cases of Gustav von Aschenbach*. Nova York: 2013. ←

106. *Ibid.*, p. 185-186. ←

107. *Ibid.*, p. 171 (itálicos no original). ←

108. Cf. *Filpenses*, 4, 7. (N.E.) ←

109. *Ibid.*, p.186. ←

110. *Ibid.*, p. 170. ←

111. *Ibid.*, p. 165. ←



- CAPÍTULO 12 -

PIERRE BOULEZ

De *mortuis nil nisi bonum*: dos mortos, nada além de bem. Você pode levar isso longe demais, reinventar alguém que era um manipulador faminto por poder, que só permitiria que falassem por ele seus partidários, muitos dos quais deveriam suas carreiras ao terem-no promovido. Como dizem os franceses, *on a ras le bol* [estamos fartos] de Pierre Boulez, cuja morte em janeiro de 2016 provocou tamanha inundação de prosa idólatra, que os cétricos entre nós começaram a se questionar se a cultura francesa não está tão morta quanto seus críticos dizem e se esse compositor menor e empreendedor intelectual pode ser louvado como seu maior produto recente. Contudo, ninguém nos canais oficiais de crítica cultural espalhou uma semente de dúvida.

Pierre Boulez tem três feitos ligados a seu nome: primeiro, suas composições, que foram apresentadas ao mundo como uma sequência do serialismo de Anton Webern (1883-1945) e o lugar "onde devemos chegar" em nossa evolução cultural; em segundo, sua presença na cultura francesa, desviando subsídios governamentais de qualquer coisa que parecesse apoiar o gosto musical comum para o laboratório acústico vanguardista; em terceiro lugar, sua obra como regente, para quem clareza e precisão estavam à frente, em termos de importância, quanto ao sentimento. Sua presença dominante na vida musical francesa é uma

prova de que, uma vez que os críticos foram silenciados, o líder autodesignado será aceito pelo valor que ele dá a si mesmo. Ao condenar todos os competidores como "inúteis" e sugerindo uma revelação, um "sistema", que autorizou seus feitos como o musical *Zeitgeist*, Boulez foi capaz de subjugar quaisquer protestos tímidos que pudessem se voltar contra sua incansável autopromoção. Seus discípulos e acólitos elogiaram incansavelmente o seu charme e, é claro que, uma vez que o período inicial de beligerância terminou e seus oponentes foram despachados para a lixeira da história, Boulez tornou-se um ocupante sorridente e benevolente de seu trono construído por si mesmo. No entanto, ele regeu deste trono um território fértil ou sua soberania foi uma ilusão custosa?

A manipulação da máquina de subsídio francesa feita por Boulez foi explorada e exposta por Benoît Duteurtre em um livro publicado em 1995, *Requiem Pour une Avant-garde*. Duteurtre conta a história da firme tomada dos canais da comunicação musical e cultural por Boulez e sua facção, as novas redes de poder instaladas na sequência de maio de 1968, a vilificação dos oponentes, a anatematização da música tonal e seus últimos rebentos em Messiaen, Duruflé (1902-1989) e Dutilleul (1916-2013) e o *coup d'état* [golpe de estado] cultural que foi a fundação do IRCAM. Este instituto, criado por e para Pierre Boulez a pedido do presidente Georges Jean Raymond Pompidou (1911-1974)¹¹², em 1970, revela em seu nome — Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique [Instituto de Pesquisa e Coordenação Acústica/Musical] — que não se distingue entre som e música, e ambos são vistos como assuntos de "investigação". Mantido por fundos governamentais no porão de seu equivalente arquitetônico, o Centre Pompidou, o IRCAM tem se devotado a "efeitos sonoros" criados pelos eleitos da vanguarda, cujos produtos são, principalmente, para cunhar uma expressão, "*plink selon plonk*"¹¹³. Absorvendo uma proporção

substancial de um orçamento que podia ter sido usado para sustentar as orquestras provinciais da França, o IRCAM produziu uma corrente de obras sem valor de sobrevivência. A despeito de todos os esforços de Boulez, o público musical ainda acredita, e com razão, que o teste de uma obra de música é como ela soa, não como é teorizada.

De tempos em tempos, Boulez compunha música que passava por esse teste. Ele tinha um ouvido competente e ninguém pode duvidar que cada nota em cada partitura foi intensamente pensada — mas *pensada* e pensada como *som*. A arte de Boulez era mais acústica do que musical, com efeitos meticulosos e sonoridades produzidas de maneiras pouco usuais, segundo teorias arcanas que estão inscritas no lado oculto de notas na manga. Ele se jogou na sala de concerto como um jovem para acoessar as últimas tentativas de composição tonal, repudiando todos que não eram serialistas e apresentando sua obra seminal *Le Marteau Sans Maître* em 1955, mostrando a direção para onde o serialismo deveria ir.

A instrumentação dessa obra — voz contralto, flauta, violão, vibrafone, viola e percussão — reflete a obsessão do compositor por timbre e sonoridade, usadas aqui para impedir que simultaneidades coalesçam em acordes. Com o tempo musical mudando a cada compasso — 2/4 aqui, um 5/16 lá e assim por diante — e ornamentos colocados em todos os sistemas, a partitura parece-se com um palimpsesto de um livro de receitas de um alquimista e a recusa do compositor em descrever a organização serial, insistindo que é óbvio e aparente para o ouvido, resultaram em uma grande quantidade de literatura erudita. A grande maioria dos escritores dessa literatura presumem que *Le Marteau* é uma obra-prima e o ponto de virada da música do pós-guerra, porque assim o declarou Boulez — não em tantas palavras, pois ele era muito modesto para isso, mas ele conseguia apontar, sem nada dizer, sobre sua perfeição evidente.

Em um contundente artigo, o compositor e musicólogo norte-americano Fred Lerdahl contou-nos o motivo de toda essa confusão¹¹⁴. A inabilidade dos críticos discernirem a organização, serial ou não, de *Le Marteau*, diz Lerdahl, é o resultado direto do fato de que o ouvido é organizado por outra gramática do que aquela aqui usada (de modo ostensivo, ao menos) pelo compositor. Aqui está o que o *Wikipedia* tem a dizer sobre esse episódio:

Apesar de ter sido publicada em 1954 e 1957, analistas foram incapazes de explicar os métodos composicionais de Boulez até Lev Koblyakov em 1977. Isso é sobretudo devido ao fato de que Boulez acreditava em controle estrito temperado com "indisciplina local", ou antes, a liberdade de escolher elementos pequenos e individuais enquanto ainda aderiria a uma estrutura geral compatível com princípios serialistas. Boulez decide mudar notas individuais baseado em som ou harmonia, escolhendo abandonar aderência à estrutura ditada pelo serialismo estrito, fazendo a organização serial detalhada da peça difícil para o ouvinte discernir.

O artigo do *Wikipedia* decide encerrar a discussão aqui, com uma referência ao artigo de Lerdahl. Contudo, ele perde o argumento principal.

Como Lerdahl argumenta, o serialismo constrói a música como um conjunto de permutações. O ouvido musical busca prolongamentos, sequências e variações, não permutações, que são inerentemente difíceis de captar. Assim sendo, a música (incluindo aquela da nossa tradição clássica) consiste em eventos que crescem organicamente um do outro, sobre uma medida repetida e segundo sequências harmônicas reconhecíveis. O "ir adiante" das linhas melódicas pelo espaço musical é a verdadeira origem de unidade musical e do poder dramático da música séria. E é esse "ir adiante" que é a primeira casualidade quando

as permutações assumem. Junte a isso o "plink selon plonk" do laboratório acústico e o resultado é arbitrário, algo a ser decifrado ao invés de algo a ser absorvido e apreciado em uma conversação.

Você pode testar isso com muita facilidade ao comparar uma das muitas obras-primas modernistas que Boulez condenou por meio da rivalidade da composição do próprio grande homem. Desde o princípio, em *Le Marteau*, até os intermináveis volteios instrumentais de *Pli selon Pli*, Boulez nos dá uma música que tem pouca, ou nenhuma, propulsão de um momento para o outro. A experiência musical fundamental — não somente para nossa tradição clássica, mas para toda música que é cantada, tocada ou dançada, desde o começo dos tempos — é a da causalidade virtual, por meio da qual um momento parece produzir o seguinte a partir de sua própria dinâmica interna. Toda invenção rítmica, melódica e harmônica depende dessa experiência primária e está ausente — deliberadamente ausente — em grande parte da música de Boulez.

Dizer isso não é demonstrar um apego às antigas formas de tonalidade, seja ou não "burguês" ou "reacionário". É fazer uma observação ontológica, isto é, dizer o que a música *é* essencialmente. Portanto, tomar uma peça tão aventureira em suas sonoridades como Boulez, na qual a tonalidade tradicional é marginalizada, mas, contudo, adere ao princípio da causalidade virtual no espaço musical — por exemplo, o concerto para violino de Dutilleux, ou o seu poderoso movimento em chacona da primeira sinfonia. Imediatamente estamos em outro mundo, um mundo que conhecemos, que se move *com* os sons que ouvimos e ouvindo-os não meramente como sons, mas como movimentos em um espaço mapeado em nossas emoções. Eu tenho de usar metáforas para descrever essa experiência — por razões que deixo claro em *The Aesthetics of Music*. São metáforas que todos

compreendemos instintivamente, visto que envolvem *o fenômeno da música em si*.

Há uma razão para referir-me a Dutilleux — além do fato de que o centésimo aniversário de seu nascimento coincidiu com a morte de Boulez. Ele era, a seu jeito, tão aventureiro quanto Boulez, com o mesmo desejo de levar a música adiante para o mundo moderno, usando como base os sucessos anteriores e tomando como inspiração as grandes obras da música, da pintura e da poesia francesa do começo do mundo moderno. Nos anos 1960 e 1970 ele foi repudiado por Boulez e seu séquito como um compositor "burguês", caluniado como um "colaborador nazista" (na verdade, ele foi ativo na resistência) e excluído dos privilégios da verdadeira vanguarda. Sua música, no entanto, ao contrário da de Boulez, tem um lugar cativo em programas de concerto e fala para o ouvinte musical comum com uma ênfase que é, ao mesmo tempo, nova e (com um certo esforço justificado) compreensível.

Se olharmos em perspectiva à presença de Boulez na cultura francesa, durante os anos por volta de 1968, quando ele era o *Gauleiter* [líder provincial nazista] da vanguarda, devemos certamente compreendê-lo como o instigador de uma falsa concepção de música — não somente do lugar da música na alta cultura e na civilização, que é nossa maior posse espiritual, mas da natureza da música em si. Ele deliberadamente e, em minha visão, incompreensivelmente desfez a distinção a entre nota musical e som acústico, matematizou e cientificou uma prática que tem sentido somente se for vista como uma arte criativa e justificou todo tipo de pretensão intelectual, desde que fosse *intelectual* e somente enquanto pudesse ser vista como a última tentativa de *épater le bourgeois* [chocar a burguesia].

Claro que ele era um músico de verdade também. Em se tratando da música de verdade, ele tinha um sentido instintivo de como deveria ser executada, de modo a revelar todas as correntes de pensamento contidas

nela. Como regente ele foi um exemplo que muitos desejaram seguir — e com razão. Mesmo assim, sua personalidade se mostrou. Sua versão meticulosa do ciclo de *O Anel do Nibelungo* de Wagner mostra um regente que aprecia em termos de pensamento aquilo que somente pode ser compreendido em termos de emoção. E essa versão será sempre apreciada como um monumento ao nosso tempo, uma espécie de vingança contra Wagner, que é também, quando comparada com a produção *marxizante* de Chéreau, uma vingança contra a Alemanha. Vendo Boulez dessa forma, acredito que podemos colocá-lo em seu tamanho de verdade e podemos começar a apreciar seu verdadeiro significado histórico como um subproduto de uma guerra desastrosa.

112. Primeiro Ministro francês de 1962 a 1968, e depois 19º Presidente da França, de 1969 a 1974. (N. E.) ←

113. Novamente Scruton faz um trocadilho com a célebre peça *Pli selon Pli* [*Dobra Sobre Dobra*] de Pierre Boulez. (N.T.) ←

114. "Cognitive Constraints in Compositional Systems". In: *Generative Processes in Music*. SLOBADA, John A. (ed.). Oxford: 1988. ←



- CAPÍTULO 13 -

TRILHA SONORA

Há um tipo de ouvinte que se familiariza primeiro com a orquestra sinfônica por meio das trilhas sonoras. E muitos desses tais ouvintes querem ouvir a música novamente — voluntariamente indo a concertos dedicados a essas partituras cuja função original era compensar a falta de diálogo e que foram ouvidas em versões fragmentadas que iam e vinham no drama apresentado.

Portanto, qual é o *status* da trilha sonora entre as artes musicais e como ela deve ser julgada? Frequentemente se ouve a expressão "trilha sonora" usada de modo pejorativo. "É só trilha sonora", diz-se a respeito de alguma nova peça sinfônica, o que sugere uma busca exagerada de efeito ao custo da estrutura, de atmosfera ao custo da forma musical. Talvez aqueles que criticam a música dessa maneira estejam apegados a um conceito paroquiano e antiquado de audição em sala de concertos. Talvez a trilha sonora seja o caminho que leva à gramática tonal e à arquitetura polifônica, que hoje são raramente ouvidas em obras da vanguarda musical. Talvez a trilha sonora seja o único refúgio seguro para o ouvido musical comum, em uma paisagem sonora destruída por ásperas explosões orquestrais e efeitos sonoros pós-modernos fastidiosos.

Uma coisa é certa: aquilo que faz mais sucesso em trilha sonora hoje exibe um nível extraordinário de competência. Melodia, harmonia, condução de vozes e orquestração são tão profissionais quanto se pode

ser. As partituras de *Harry Potter* de John Williams e a música evocativa de Howard Shore para *O Senhor dos Anéis* exibem um domínio de sequências harmônicas, organização polifônica e efeito orquestral que deveriam ser motivo de inveja para muitos compositores da sala de concerto. Algumas das habilidades empregadas por tais compositores podem ser aprendidas e há escolas dispostas a ensiná-las. No entanto, há também, em compositores como Williams e Shore, efeitos originais, passagens assombradas na melodia, ou quase melodia, e um sentido pós-mahleriano do quanto pode ser colocado sem sacrificar a clareza polifônica — tudo isso são marcas de um musicista de verdade.

Ao mesmo tempo, quando as passagens favoritas são extraídas de seu contexto original e apresentadas na sala de concerto, quase invariavelmente parece que algo está faltando. A melodia que parecia tão adequada e comovente na tela parece banal, ou mesmo falsa, na sala de concerto — testemunhe as melodias dadas à fuga de Hedwig por Williams, tão brilhantemente orquestradas que você percebe seu vazio somente quando os ouvidos se voltam inteiramente sobre elas. É quando se ouve esse tipo de música a frio, afastada do drama e apresentada como algo completo em si, que você começa a simpatizar com esses censores que advogam a vanguarda e dizem "não, você não pode compor assim".

Esse tipo de crítico há de nos dizer que a gramática do acorde tonal, mesmo se tocada aqui e ali com o cromatismo wagneriano e a dissonância mahleriana ocasional, nas palavras de Schoenberg, "tornou-se banal". Não foi sempre banal, mas quando usada sem o material melódico novo e a narrativa musical engenhosa dos grandes mestres não é mais arte de verdade e sim "pastiche"¹¹⁵. Não é somente em música, claro, que ouvimos esse tipo de crítica. A acusação de "pastiche" é usada *ad nauseam* para impedir que arquitetos tentem construir de forma tradicional. Contudo, há uma autoridade especial na área da crítica

musical graças às polêmicas de Schoenberg e Adorno. Além do mais, a acusação frequentemente parece funcionar no caso de trilhas sonoras. Ainda que tecnicamente bem-feita, frequentemente elas parecem carecer do cerne de inspiração sincera, aquele tema sincero de parar o coração e o desenvolvimento inspirado que desenvolve o potencial do tema.

Adorno, que foi o primeiro a lançar um ataque amplo às partituras de sucesso de Hollywood, viu a trilha sonora como o último produto degradado do vício instilado por Wagner: o vício de colocar o efeito na frente da causa. A trilha sonora, segundo ele descreve, usava procedimentos padrões e sequências prontas para impingir uma aura musical a qualquer coisa que estivesse sendo apresentada na tela. Seu propósito como um todo era acrescentar emoção onde ela estava faltando, exaltar drama vazio com mensagens facilmente decifráveis quanto ao que a audiência devia sentir a qualquer momento. Como Nietzsche colocava a questão, em seu ataque sem limites a Wagner: *espressivo* a todo custo.

Adorno também via a trilha sonora de outro modo: como parte do ataque capitalista contra a alta cultura. Toda a música, todas as formas de entretenimento pelas quais ele se viu cercado em seu exílio na Califórnia, eram os produtos da indústria cultural capitalista, cujo propósito, na visão de Adorno, era reduzir arte a uma mercadoria e fornecer, no lugar da livre expressão e da consciência crítica, os "fetiches" que escondem a realidade atrás de um véu de ilusões. O fetiche musical não requer o trabalho pesado do julgamento estético, nenhuma exploração dolorosa do valor e significado de nossos estados mentais. Somente libera-nos em um banho quente de sentimento que, por ser irreal, não custa nada. Ficamos satisfeitos em estarmos profundamente comovidos, como uma resposta aos clímaxes *kitches* de violinos em crescendo. Adorno nos diz, porém, que não estamos

comovidos de modo algum, exceto pela imagem de nós mesmos estarmos comovidos.

Essas críticas profundas, expressas em uma linguagem espessa — que foi a contribuição mais duradoura de Adorno para o repertório marxista — não são persuasivas a todos. Sugerem, contudo, que os adjetivos e frases frequentemente usados para rejeitar ou marginalizar as trilhas sonoras — brega, sentimental, falsa, *kitsch*, exagerada — identificam uma falha estética real e perceptível. E pode-se imaginar que a falha vem da tentativa de arrebanhar pessoas na direção de uma emoção coletiva, de neutralizar suas capacidades críticas ao dizer "venha cá, participe, deixe as lágrimas rolarem".

Ou isso é somente o esnobismo da vanguarda, um tipo de elitismo musical que pertence a uma época da qual nos recuperamos, agora que nossas distrações inocentes, uma vez rejeitadas como "cultura de massas", podem ser apreciadas pelo que são, isto é, divertidas? Duas observações são aqui pertinentes. A primeira é que apenas *uma parte* da trilha sonora está em conformidade com o estilo "*blockbuster*". Ou seja, é somente narrativa épica, com heróis, batalhas, a guerra subjacente entre bem e mal e (na versão adulta) o salvamento da mulher desejável por homens corajosos que podem invocar o som orquestral inteiro, geralmente amplificado, hoje em dia, por coros sem palavras. Aqui é inegável que há um repertório de clichês que compositores de trilha sonora não hesitam em usar e cuja natureza do próprio clichê fica mais visível na sala de concerto do que ao longo de uma batalha heroica entre o bem (= bonito) e o mal (= feio) na tela. O coro sem palavras é um deles, cantando seu chamado ancestral para o sacrifício sobre cordas agitadas e acordes sustentados nos metais, enquanto soldados heroicos do bem corajosamente resistem às forças do mal, montados em monstros digitais que podem ser mortos por nada menos do que uma queda de energia.

Devemos nos lembrar, portanto, de todos os filmes que usaram recursos musicais modestos — não para compensar a natureza esquemática do enredo, mas para realçar uma atmosfera que se origina no drama. A assustadora partitura modernista de Bernard Herrmann (1911-1975) para *Psicose* de Sir Alfred Joseph Hitchcock (1899-1980) é um exemplo em questão. O drama de Hitchcock de modo algum depende da música, mas se deve haver música para uma história tão terrível, é essa: escassa, gelada, colocando os nervos no limite como uma serra de diamante cortando aço. Ou, para pegar um exemplo menos extremado, a suave tristeza da partitura de Erik Nordgren (1913-1992) para *Morangos Silvestres* de Ernst Ingmar Bergman (1918-2007) — um violino solo acima de uma pequena orquestra de câmara, jamais incômoda, mas sempre pegando os fios de remorso e solidão, à medida que a vida do velho professor se desvenda, como para se revelar um pouco mais.

A segunda observação pertinente é que partituras de trilha sonora parecem não sobreviver por muito tempo fora do contexto criado pelo roteiro original. Inspiram um público, é claro, que a associa a um filme ou a uma história específica. Certamente, nem sempre isso é verdade. Há trilhas sonoras que sobreviveram por causa de seu valor musical intrínseco — *Tenente Kijé* de Prokofiev (1891-1953), bem como seu grande oratório no tema de *Alexander Nevsky*; a música de Walton para *Henry V*; e (um exemplo particularmente esclarecedor) a *Sinfonia Antártica* (1942-1952) de Vaughan Williams. Essas músicas sobrevivem como obras musicais independentes, compostas segundo princípios que não dependem da ação que originalmente as acompanham.

Trilhas sonoras podem ser frutuosamente comparadas ao balé. A maior parte das partituras para balé está, hoje em dia, destacada de sua primeira coreografia. Há algumas, claro, que estão indelevelmente associadas à ideia poética original — *O Lago dos Cisnes*, *O Pássaro de Fogo*,

*Daphnis e Chloé*¹¹⁶ — mas muitos sobreviveram em meio as diversas mudanças na coreografia e no *libretto*. *A Sagração da Primavera* talvez seja o exemplo mais famoso. A partitura de Stravinsky é um triunfo de ordem rítmica, melódica e harmônica que ganhou seu lugar no coração do público musical, ainda que não tivesse interesse no balé como uma forma de arte, ou nas tentativas particulares, de Vatslav Fomitch Nijinski (1889-1950) em diante, de prover um modo de dançar essa partitura.

Por que partituras de trilhas sonoras e de balé são tão diferentes nesse sentido? Por que partituras para balé têm uma vida tão longa e vívida na sala de concerto, alcançando um *status* — especialmente na Era Moderna — equivalente às maiores composições puramente orquestrais que mudaram o curso da música? Eis uma possibilidade: enquanto dançarinos dançam *ao* som da música, a trilha sonora *segue* a ação na tela. No balé é a partitura que estabelece o ritmo, governa a ação e normalmente controla a ordem geral e o movimento da obra. No filme a partitura é subserviente à ação, existe somente porque acrescenta o que a ação deixa de fora e, portanto, sobrevive somente como um tipo de imagem posterior, a memória de algo que esvaneceu do horizonte da percepção.

Esses pensamentos, por certo, não justificam o uso de "trilha sonora" como um termo pejorativo. Talvez devêssemos ser gratos a John Williams e Howard Shore por mostrar-nos que tal tipo de música ainda pode ser criado — que ainda podemos usar a linguagem tonal para criar música que ressoa nos corações do ouvinte comum. Talvez devêssemos suspeitar mais desses censores musicais que saltam para rejeitar tudo que é apreciado espontaneamente como clichê e tudo que toca o coração comum como *kitsch*. Contudo, ainda precisamos de um guia: qual é o caminho entre a censura vanguardista e o clichê musical, e como um compositor sério pode seguir um caminho sem que algum

ouvinte na sala de concertos vire-se para seu vizinho na cadeira ao lado e sussurre "trilha sonora"?

-
-
115. Pastiche é o teor de uma obra artística cuja função é imitar outra obra ou estilo artístico, mas sem carregar na ironia ou críticas comuns no caso da paródia. (N.E.) ↔
116. Balés de Tchaikovski, Stravinsky e Ravel, respectivamente. (N.E.) ↔



- CAPÍTULO 14 -

O ATAQUE À ÓPERA

A marginalização da burguesia levou a uma crise nas artes. Como podemos buscar os remanescentes derrotados da classe filisteia para perturbá-los com a prova de sua irrelevância? Teatros, galerias, restaurantes e hotéis oferecem um serviço pós-moderno impecável, dirigido a pessoas sem preconceitos. A televisão foi emburrecida, sendo levada para baixo do horizonte da consciência burguesa, e mesmo as igrejas rejeitam agora valores familiares e as virtudes maritais. Contudo, sem a burguesia o mundo da arte carece de um alvo, condenado a repetir gestos gastos de rebelião para um público que há muito tempo descartou a possibilidade de se ofender.

Entretanto, nem tudo está perdido. Há um último reduto onde a burguesia pode ser encurralada e cuspidada na cara: a ópera. Aqueles que acreditam em valores familiares e no casamento antiquado são românticos na essência, que se sentam para apreciar histórias maravilhosas repletas de intriga, traição e reconciliação, nas quais o amor entre homem e mulher é exaltado a uma altura que jamais se poderia alcançar na vida real, e o todo é apresentado por meio de uma música de parar o coração e por cenas mágicas que nos levam, por três horas encantadas, ao mundo dos sonhos. O amor de Sigurdo por Brunilda, atravessado por uma traição inconsciente; a paixão inocente de Butterfly, baseada no auto-engano como um anjo em uma tumba; o

desejo de morte de Peter Grimes, racionalizado como uma saudade do amor maternal por Ellen; são todas ideias dramáticas que jamais poderiam ser realizadas através de palavras, mas que são queimadas em nossos corações pela música. É surpreendente que nossa sobrevivente burguesia, cercada como está por uma cultura de irreverência e dessacralização, seja tão atraída pela ópera? Depois de uma apresentação de *Kátia Kabanová*, *Peleás e Melisanda*, *La Traviata*, ou *As Bodas de Fígaro*, eles tropeçam ao voltar para casa, assombrados com aquelas paixões apresentadas no palco e por criaturas não mais divinas do que elas mesmas! Percorrem quilômetros de distância para poder sentar-se diante de suas histórias favoritas e dirigem de volta para casa cantarolando madrugada adentro. Pagarão centenas de libras por um assento medíocre para ouvir sua *prima donna* e vão decorar as árias que nunca os satisfarão a menos que as ouçam ao vivo. Pegue qualquer apresentação de um clássico operístico em qualquer lugar do mundo e encontrará, sentado, confinado, imóvel e devoto, pelo espaço de três horas, todo o conjunto remanescente da burguesia, inocente, ansiosa e frequentemente martirizada pelos vestidos formais e os ternos e apta a ficar em estado de choque.

A tentação é irresistível. Raramente um produtor hoje, confrontado por uma obra-prima que possa, de outro modo, deleitar e consolar tal audiência, consegue controlar o desejo de dessacralizar. Quanto mais exaltada a música, mais rebaixada é a produção. Eu encontrei de tudo: Sigurdo em bermudas escolares, cozinhando uma espada em um *food truck*; Melisanda escondida em um centro de bem-estar social com Peleás sadisticamente a prendendo numa parede, pelo cabelo; Don Giovanni felizmente de pé, ao final da ópera homônima, enquanto demônios inexplicáveis entram no palco, cantam um coro sem sentido e saem novamente; Rusalka olhando para uma bola de futebol boiando em uma piscina, como se dirigindo à lua, e em uma cadeira de rodas; Tristão e

Isolda em um navio dividido por um muro, cantando vagamente de um amor que dificilmente lhes importa, visto que cada um é invisível ao outro; Carmen tentando em vão ser o centro de atenção erótica enquanto um coro quase nu copula no palco; o *Rapto do Serralho* de Mozart realocado em um bordel em Berlim; o baile de máscaras de Verdi com todo o elenco sentado no banheiro esvaziando seus intestinos — para não falar da hitlerização rotineira de qualquer ópera, de *Fidelio* a *Tosca*, que se possa colocar dentro de um uniforme nazista. Wagner é sempre mutilado, sem piedade, para que esses burgueses enganados não caiam em sua mensagem política sedutora; e quanto a *Madame Butterfly*, que oportunidade para dar o troco nos norte-americanos por aquela bomba jogada em Nagasaki!

O fato extraordinário não é a ocorrência dessa mutilação e sim que seja paga pelo contribuinte. Produções de ópera são caras e quanto mais burlescas, maior o custo dos acessórios necessários para conseguir a atenção de uma audiência perdida, sem entender o sentido daquilo tudo. Os produtores são caros também. Pessoas como Peter Sellars, que ganham a vida com o esforço de impressionar, são estrelas internacionais. Há uma competição delirante entre tais produtores vanguardistas quanto a quem pode tirar a emoção máxima — positiva ou negativa, pouco importa — dos críticos. E parece que, no que tange a obter subsídios de prefeituras e lidar com as burocracias da arte, o que interessa não é o que os críticos dizem, mas quão alto eles dizem. Para obter a posição necessária para um subsídio estatal, uma casa de ópera deve ser "controversa", dada a produções "inovadoras" e "desafiadoras". Os burocratas precisam ser persuadidos que, sem um subsídio, algo muito importante para o futuro da cidade, ou da nação, estará em risco. E prova-se sua importância pelos protestos que são causados por ela.

Qual deveria ser a nossa resposta a esse ataque recorrente a uma das grandes formas de arte do mundo? Um argumento que eu

frequentemente ouço é que as óperas são caras para se montar e cobrar o preço cheio para a audiência acabaria tirando do mercado essa forma de arte. Subsídios são, portanto, necessários. E os provedores precisam ser persuadidos de que não estarão fomentando audiências burguesas antiquadas — uma vez que essas audiências já tiveram a sua parte e logo irão dessa para melhor — para que os subsídios sejam obtidos. Produções controversas são, portanto, necessárias, visto que a alternativa é não haver produção.

Há uma medida de verdade nesse argumento. A audiência burguesa é necessária para inspirar o produtor moderno, visto que de outro modo ele não tem ninguém para ofender. A ofensa é necessária, contudo, se não os burocratas pensarão que estão subsidiando a burguesia — Deus queira que não! O problema é que esse argumento está baseado em uma falsa premissa. Produções de ópera, na verdade, não precisam de subsídio. Porque não são as produções que são caras, mas sim os produtores, tais como Richard Jones, Peter Sellars e Pierre Audi. Eles têm uma necessidade psicológica profunda de chamar atenção para si mesmos, não interessa o custo para a música. Isso significa adereços absurdos, efeitos de iluminação, gestos estranhos impostos aos cantores em oposição aos movimentos naturais inspirados pela música.

Cada vez mais meu ponto de vista é persuadido por performances honestas e em pequena escala, do tipo daquelas que vêm à Inglaterra rural, ou das que costumavam ser montadas pelo grande Lorin Maazel (1930-2014), em Castleton, na Virgínia. A cada verão, nós da rural Wiltshire somos visitados por um pequeno grupo chamado Opera A La Carte, sob a liderança de Nicholas Heath, que traz clássicos do repertório, de *Don Giovanni* a *Madame Butterfly*, apresentando-os em palcos improvisados em tendas, ou salas de estar, acompanhados por um conjunto de câmara e permitindo que a mágica da história se derrame sobre a audiência apenas com figurinos e alguns acessórios

despretensiosos para criar a cena. Em Castleton, Maazel apreciava um teatro pequeno — e, tempos depois, um maior construído sob suas especificações — em conjunto com uma orquestra formada dos músicos jovens que ele tutorava com tanta generosidade. Novamente, nada era estragado por uma superprodução; a música tinha permissão de falar por si mesma e os figurinos e os poucos efeitos de palco eram o bastante para criar a atmosfera. É importante acrescentar que a performance mais comovente do ciclo de *O Anel do Nibelungo*, de Wagner, que eu presenciei foi a versão de concerto apresentada ano passado pela Opera North, na qual os únicos elementos teatrais eram os gestos espontâneos dos cantores ao se voltarem um para o outro, com os gestos inseparáveis de seus papéis. Esses gestos, dirigidos pela música, foram o bastante para criar o drama e mesmo o vestido formal dos cantores não fez nada para abafar o efeito.

Os produtores modernos parecem esquecer que as audiências têm o dom da faculdade da imaginação. Essa faculdade não se extingue quando se é burguês. É realmente uma das faculdades que o burguês comum e decente deve exercer continuamente, ainda que seja apenas para responder com perdão ao desprezo do qual é alvo. A verdade óbvia é que a ópera estimula a imaginação ao apresentar um drama *cantado* ao invés de falado, o que parece escapar da atenção da nova escola de produtores, talvez porque tantos deles tenham vindo do aprendizado no teatro falado. Talvez eles não entendam completamente que música séria, ao existir e mover-se em um espaço próprio, automaticamente nos transporta para um mundo imaginário. Coloque cantores em figurinos que os distancie da audiência e, mesmo sem cenários e adereços, eles vão se mover em um mundo próprio. A música em si vai dizê-los para onde ir e com qual expressão nos seus rostos. Coloque um adereço ou dois e todo o sentido que o compositor pretendia estará lá e apenas a qualidade da interpretação irá interferir na compreensão da audiência.

Aqui, portanto, está o que penso ser o maior desserviço à ópera, causado pelo novo estilo de produção. No passado, a produção era preparada para *apresentar* uma ópera; agora, é pensada para *interpretá-la*, para adicionar um significado a ela, podendo ou não o sentido da obra incorporá-lo facilmente. A obra é vista como um veículo para as ideias do produtor, mais do que um drama cujo sentido está em si mesmo. Ao invés de deixar a música falar, o produtor está à frente dela para doutrinar a assembleia burguesa, dizendo que este ou aquele aspecto do texto ou da música deve ser dirigido a algum sentido alegórico ou simbólico e que, de qualquer modo, tudo tem de ser transformado em um comentário relevante sobre os traumas psicológicos do cotidiano — de outra maneira, como poderíamos levar a obra a sério? Em resumo, a mágica da ópera, a sua capacidade de criar um mundo encantado próprio, deve ser neutralizada por uma interpretação que a traz à Terra, que a prende a algum canto sórdido, como Peter Sellars fez com *Peleás e Melisanda*, de modo que esse mundo imaginário desejado pelo compositor seja dissolvido em uma tela preenchida pelas ideias geralmente apressadas e, de qualquer forma, egocêntricas do produtor.



– CAPÍTULO 15 –

NIETZSCHE SOBRE WAGNER

Wagner foi o mais filosófico dos músicos e Nietzsche o mais musical dos filósofos, então, uma filosofia da música deve estar implícita em algum lugar de seu conflito. No entanto, a adoração inicial de Nietzsche por Wagner distorceu sua rejeição posterior, de modo que o pensamento sério deve ser evidenciado no interior de uma nuvem de autodesprezo. Talvez a reação de Nietzsche teria sido mais moderada se ele não tivesse oferecido o discípulo inquestionável que Wagner demandava, apresentando o compositor, tanto no *Nascimento da Tragédia* e em *Richard Wagner em Bayreuth*, como o maior artista moderno e o salvador da cultura alemã. De qualquer forma, a disputa entre Wagner e Nietzsche foi mais um divórcio do que um desacordo¹¹⁷. Ao reagir contra Wagner, Nietzsche também reagia contra si mesmo, vomitando um veneno que ele pensou que tivesse engolido, mas ao qual seu metabolismo dera sua contribuição.

A questão piora com a posterior demonização de Wagner e a canonização de Nietzsche. É difícil retornar hoje a essa controvérsia sem lamentar o tom empregado por Nietzsche e o tom subsequente de quase todo mundo. O ataque de Nietzsche a Wagner é um ataque à arte, à instituição e ao homem, e foi ecoado por Theodor Adorno, com o intuito de colocar em destaque os aspectos de Wagner que são mais questionáveis ao leitor moderno: antissemitismo, foco em mitos

nacionais e heróis raciais, o uso de magia orquestral para encher cada momento com uma emoção que parece ser, nos termos de Nietzsche, "falsificada"¹¹⁸. E é parcialmente graças a Nietzsche que a crítica a Wagner ficou presa nessa faixa.

Enquanto isso, o próprio Nietzsche tornou-se uma espécie de ídolo. A despeito de seu antagonismo diante da democracia e da cultura de massa, a despeito de seu ataque desavergonhadamente racista aos alemães e a tudo alemão, a despeito da sua advocacia da "saúde" e da força contra a "doença" da compaixão, a despeito de seu desprezo por socialistas, vegetarianos, feministas e mulheres em geral — a despeito de cometer todo pecado condenado pela moralidade do "politicamente correto", Nietzsche é agora uma figura *cult*. Sua abordagem perspectiva da verdade e do conhecimento, sua refutação da moralidade, em geral, e da moralidade cristã, em particular, sua abordagem genealógica à arte e à cultura e sua ênfase no poder e na dominação como a "verdade" real da condição humana — tudo isso deu a ele uma vantagem na busca pós-moderna por autoridades antiautoritárias. Seus textos são, portanto, lidos pelo que permitem — o que é quase tudo — antes do que pelo que condenam — o que é também quase tudo. O resultado é que, no duelo Nietzsche-Wagner, Nietzsche recebe todas as cartas vencedoras. E isso é uma pena, uma vez que esconde a força muito verdadeira da posição de Nietzsche e a seriedade da base na qual ele questiona a arte de Wagner. Embora o artista Wagner possa ser defendido das acusações colocadas por Nietzsche, essas acusações nos forçam, contudo, a explorar os dramas musicais ao nível mais profundo. E eles contêm pistas interessantes de uma filosofia da música.

Nietzsche expressou sua adoração a Wagner em sua primeira obra publicada, *O Nascimento da Tragédia*, que apareceu em 1872. Quatorze anos mais tarde, Nietzsche republicou livro com "uma tentativa de autocrítica", por meio da qual ele considera a obra como "mal escrita,

pesada, constrangedora, com imagens loucas e confusas, sentimental, melosa em lugares até o ponto de efeminado, desigual no tempo, sem a vontade de limpeza lógica" e muito mais de efeito semelhante. Certamente, *O Nascimento da Tragédia* não tem nada da qualidade lapidar que associamos às obras tardias. Apesar de tudo isso, é uma obra importante e é vital para compreender a concepção nietzschiana da empreitada artística¹¹⁹. Ele registra uma ruptura decisiva com uma leitura da arte e da literatura grega que havia sido ortodoxa em países germanófonos desde Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) e Goethe. Segundo essa leitura, a civilização grega resumia o espírito humano em sua forma iluminada e de autoconhecimento. A arte dos gregos era uma arte racional e sua literatura uma exploração das virtudes pelas quais o ser racional enfrenta e supera adversidades. O ideal grego é um ideal de clareza e harmonia e esse ideal era oferecido por sua poesia, arquitetura e arte.

Nietzsche não foi o primeiro a colocar em dúvida essa imagem otimista. Na *Obra de Arte do Futuro*, Wagner apontara a natureza religiosa da tragédia grega, a conexão entre tragédia e ritual religioso e a natureza paradigmática da tragédia enquanto arte. O *Anel do Nibelungo* foi concebido com a *Oresteia* (458 a.C.) em mente e Wagner compreendia os deuses gregos em Ésquilo no mesmo espírito que ele pintou os deuses alemães no *Anel*, isto é, personificações de forças inconscientes pelas quais a vontade humana é governada. Nietzsche foi além, identificando em Dioniso, o deus da tragédia, um dos dois princípios psíquicos dominantes — e o outro sendo Apolo, o deus da filosofia. Enquanto Apolo representa a razão e o iluminismo que foram destacados por Winckelmann e Goethe como integrais ao ideal grego, Dioniso era o deus das paixões escuras, desejos inconscientes e destruição ritual. A tragédia convida esse deus para a arena pública, onde suas demandas podem ser reconhecidas e purgadas. E o verdadeiro veículo da tragédia

não são palavras, nas quais o intelecto racional e crítico é soberano, mas música e dança, nos quais ritmos corporais e paixões animais encontram sua expressão.

Nietzsche argumentou que a civilização grega havia sido interpretada erroneamente por Winckelmann, Goethe e Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) e que um novo entendimento desde então sobreviera, um que reconhecia a função da religião grega em apresentar e aplacar os aspectos irracionais da psique humana. Essa tese é uma à qual Nietzsche retorna em obras tardias, escrevendo, por exemplo, no *Crepúsculo dos Ídolos* (1889) que "é apenas nos mistérios dionisíacos que o realidade básica do instinto helênico encontra expressão"¹²⁰. E ele conecta essa "realidade básica" com a vida, a saúde e a sexualidade. A tese foi posteriormente defendida por E. R. Dodds (1893-1979) em *Os Gregos e o Irracional* e tem sido normalizada pela investigação moderna. Contudo, foi associada em *O Nascimento da Tragédia* ao novo espírito alemão, manifesto na arte de Wagner. Como os gregos, os alemães tinham seus mitos e lendas, nos quais as forças inconscientes da vida demandam reconhecimento e aceitação. Se os alemães eram realmente o que Winckelmann e Goethe queriam que fossem, a replicação dos sucessos da civilização grega não se daria pela filosofia, mas pela música, não pela razão e iluminismo, mas pelo mito e a lenda.

Aqui Nietzsche introduziu um tema que dominaria seu pensamento tardio: o da saúde. Mito, ele argumenta, é a parte saudável de uma cultura: "somente o mito salva todos os poderes da imaginação e do sonho apolíneo de suas andanças sem sentido"¹²¹. Sem o mito, o princípio apolíneo da razão não tem vida na qual refletir. Portanto, o "socratismo que está devotado à destruição do mito" é o sinal de uma cultura malsã e degenerada. E Nietzsche discerniu esse "socratismo" doentio na Alemanha de seus dias, arguindo que "agora, o homem sem mito está eternamente com fome, cercado por todas as eras passadas, a

escavar e desenterrar raízes, mesmo se tiver de escavar nas antiguidades mais remotas"¹²². Diante dessa condição deserçada, Nietzsche sugere o renascimento wagneriano da tragédia pela música e o mito que traz consigo a possibilidade de um retorno à saúde. Nada menos está em jogo no destino da música alemã do que a defesa da cultura alemã da decadência. Os termos são os que Nietzsche usaria mais tarde para condenar a arte de Wagner, mas aqui são usados para celebrá-la. Então, desde o princípio, a discussão de Nietzsche sobre Wagner nos apresenta duas questões principais em estética: baseado em quê distinguimos arte saudável da decadente e qual é o significado estético dessa distinção?

Na última obra publicada ainda em vida, *Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche aventura-se a dar um relato explícito de sua estética (seções 19 e 20) ao escrever:

O "belo em si" é raramente um termo, sequer um conceito. No belo o homem coloca-se como uma medida de perfeição; em certos casos, ele ora para si mesmo no interior. Nada é belo; somente o humano é belo: nessa ingenuidade toda estética está contida — é a primeira verdade da estética. Coloquemos uma segunda verdade de uma vez: nada é feito exceto a humanidade *decadente* [*der entartende Mensch*].

Nietzsche aqui está colocando ao *centro* do julgamento estético a distinção entre formas saudáveis e decadentes de vida humana. Ele aderiu a essa posição ao longo de sua carreira literária. No livro póstumo *Ecce Homo*, ele coloca a questão da seguinte maneira: "o que mais profundamente me ocupou foi, efetivamente, o problema da decadência", e ao tomar armas contra a decadência, ele estava "unindo forças contra tudo doentio em mim, incluindo Wagner, incluindo Schopenhauer, incluindo a inteira humanidade [*Menschlichkeit*]". E ele retorna a essa questão em *Contra Wagner*, argumentando que "minhas objeções à música de Wagner são fisiológicas: por que eu devo vesti-las

em fórmulas estéticas? Afinal de contas, a estética não é nada senão um estilo de fisiologia aplicada"¹²³. A música de Wagner, ele sugere, é a causa e o efeito da doença corporal.

Nietzsche não foi o primeiro filósofo a colocar a ideia de saúde no centro de sua visão de mundo — Feuerbach defendeu uma "sensibilidade saudável" em seus *Princípios da Filosofia do Futuro*, uma obra que influenciou Wagner profundamente. E os conceitos de decadência e degeneração estavam se movendo para o centro da vida intelectual na época das obras maduras de Nietzsche. O livro *Psychopathia Sexualis* de Krafft-Ebing (1840-1902) apareceu em 1886, e em uma obra compendiosa e influente publicada em 1892, Max Nordau (1849-1923) resumiu o *fin de siècle* como o período da decadência, tomando como sintomas da doença¹²⁴ o próprio Nietzsche, ao lado de Baudelaire, Émile Zola (1840-1902), Wagner, Edgar Allan Poe (1809-1849) e muitos outros. Contudo, Nietzsche foi provavelmente o primeiro pensador a assumir a distinção entre saúde e doença como algo definitivo pelo que está em jogo na empreitada artística. E essa distinção teve uma importância incrementada para ele devido a seu método genealógico.

Esse método condiciona todas as posições filosóficas fundamentais de Nietzsche, de modo que para ele descrever uma obra de arte como decadente e dizer que ela vem e está enraizada em uma forma decadente de vida são falas, em última medida, equivalentes. A tragédia, com respeito a *O Nascimento da Tragédia*, é saudável precisamente no que é mais obscura e que segue inconscientemente debaixo da clareza arrazoada de motivos conscientes. Porque saúde significa vida, vida pertence ao corpo, o corpo pertence à comunidade e a comunidade é fiel a sua natureza interna somente ao responder às forças inconscientes pelas quais ela permanece. Na dança coletiva o organismo social vive e renova a si mesmo.

O herói trágico precipita-se da dança através da falta de consciência e deve pagar por essa falta. Daí a dicotomia original — Dioniso contra Apolo — mostra a si mesmo em outra: aquela entre o fluxo sem forma da vida inconsciente e o *principium individuationis* que se afirma em oposição à vida. Esses termos schopenhauerianos são usados para alertar ao leitor do perigo do espírito iluminado, apolíneo que está no exterior da vida coletiva de uma cultura, em uma postura de isolamento crítico. Isso, para Nietzsche, é fonte primária da decadência. A tragédia reafirma o fluxo original no qual a vida humana renova constantemente a si mesma através da negação das reivindicações de individualidade. Nietzsche cita as palavras no leito de morte de Isolda para explicar o que ele quer dizer:

<i>In des Wonnemeeres</i>	Na torrente pesarosa
<i>wogendem Schwall</i>	do mar da alegria
<i>in der Duft-Wellen</i>	no som ressoante
<i>tönendem Schall,</i>	da onda do ar
<i>in des Welt -A them</i>	no Todo ondulante
<i>wehenden All —</i>	do espírito do mundo —
<i>ertrinken — versinken</i>	mergulhar — afundar
<i>unbewusst — höchste Lust.</i>	inconscientemente — o maior dos prazeres.

O "maior dos prazeres" de Isolda está na renúncia do "eu" individuado, por fim afundando no fluxo incessante do devir — o todo ondulante do espírito do mundo, que é o equivalente wagneriano da Vontade sem direção e eternamente inquieta de Schopenhauer.

Nietzsche posteriormente voltaria suas costas a Schopenhauer ao dar as costas a Wagner. Algumas de suas ideias mais importantes, delineadas em *O Nascimento da Tragédia*, sobrevivem em seus escritos mais maduros sobre a música. Para Nietzsche, o fenômeno musical primário é a dança e ela é organizada pelo ritmo. A dança é um fenômeno social: dançamos *com* outros e, frequentemente, em grupos. Portanto, a música é uma

parte de um todo social complexo, que é o grupo ou tribo *movendo-se junto*, em resposta a um pulso cujo significado jaz mais fundo do que a razão. A primeira forma desse movimento coletivo é o ritual religioso e é dele que nasceu a tragédia. A arte da tragédia, diz Nietzsche, atrasou a destruição dos mitos gregos ao perpetuar o ritual dionisíaco no qual música e dança ocupavam um lugar central¹²⁵.

Essas ideias são mais sugeridas do que trabalhadas em *O Nascimento da Tragédia*. São de importância considerável ao se compreender a disputa com Wagner. Igualmente importante é a concepção de arte que os dois homens compartilhavam e que tinham herdado da filosofia hegeliana. Arte, tanto para Nietzsche quanto para Wagner, era a forma mais alta das atividades humanas — mais alta que a ciência e também que a religião. De fato, o destino da arte, segundo tanto Wagner quanto Nietzsche, é resgatar símbolos que a verdade humana e a religião escondem, a verdade sobre *nós*. Essa verdade não é o que a religião nos conta, mas é o que ela *significa*. E ambos os pensadores se voltam para a música como algo que leva à cabo a transformação espiritual que é o fim verdadeiro de todo artista. "Apenas a música", escreveu Nietzsche, "colocada ao lado do mundo, pode nos dar uma ideia do que se pensa por justificação do mundo como um fenômeno estético"¹²⁶.

Aqui, então, há uma sugestão da fonte da disputa com Wagner. Ambos os homens acreditavam que o mundo humano necessita de justificação. Eles acreditavam que a justificação *religiosa* era ou vazia (Wagner) ou perniciosa (Nietzsche). No entanto, ambos acreditavam que a necessidade religiosa é um aspecto não acidental da psique humana e uma que necessita de uma satisfação. Essa satisfação deve ser encontrada na arte, que suplanta a religião e provê uma justificação *estética* do mundo ("a justificação do mundo como um fenômeno estético"). E para Nietzsche, pelo menos, nenhuma outra justificação é possível; daí a necessidade de tragédia, que envolve superar o horror por

meios estéticos. A diferença entre Nietzsche e Wagner começa neste ponto. Para Nietzsche, uma justificativa estética do mundo é uma que afirma vida e saúde contra declínio e doença. Está em conflito direto com a justificativa cristã, que eleva a mansidão, a compaixão e outras disposições supostamente em negação da vida, por cima de virtudes afirmadoras da vida na qual o futuro da humanidade depende e da qual Nietzsche seguiu para dar uma descrição alarmante. Como ele coloca na *Genealogia da Moral*: "os doentes são o maior perigo para o homem: não os perversos, não as 'bestas de rapina'"¹²⁷.

Para Wagner, em contraste, a justificação estética do mundo envolve colocar em primeiro plano nossa capacidade de renúncia. Arte não é uma defesa da vida, mas uma redenção dela, e o tema da redenção é um motivo recorrente no drama musical wagneriano, de *O Navio Fantasma* a *Parsifal*. O drama musical retém, para Wagner, o significado fundamental da tragédia grega. Isto é, não é apenas uma *figura* de um processo moral. É uma *representação* desse processo, na qual o espectador é arrastado como um quase-participante, como em um ritual religioso, de modo que a redenção figurada no palco toma lugar também na psique do observador. Essa concepção "eucarística" da arte ficou cada vez mais proeminente ao longo do desenvolvimento da arte de Wagner, tanto que *Parsifal* é descrito como "uma peça festiva para a consagração do palco", em outras palavras, uma cerimônia religiosa. E Wagner tentou confinar a performance de *Parsifal* ao precinto sagrado de Bayreuth (felizmente sem sucesso). De algum modo a obra de arte *redime* aquele que está dentro de sua ambiência emocional. O espectador *passa* pelo drama musical e suas emoções são rearranjadas por ele, ao passo em que elas são rearranjadas pelo ritual religioso. A fome dos cavaleiros do Graal pela mesa eucarística é um símbolo da fome que clama, em todos nós, por uma transformação espiritual que somente a arte pode agora prover. Essa transformação liberta-nos da escravização do mundo

e dá-nos a força e a serenidade para renunciá-lo. E — se formos seguir o caminho tomado por Tristão, Isolda, Parsifal, Hans Sachs e o holandês voador — reconheceremos que o erótico, que parece convidar-nos *para a vida*, é, de fato, o chamado original para a renúncia, o ardor profundo na alma que diz que "não somos deste mundo".

A ideia wagneriana de redenção corresponde proximamente à cristã; e era parte do brilho de Wagner reconhecer que, em todas as formas de redenção, requer-se o sacrifício — o próprio sacrifício que é retratado na tragédia grega e atuado na eucaristia cristã: o sacrifício do ser humano como um todo. O humano deve ser "oferecido", se devemos realmente transcendê-lo. Somente então nos libertamos de nós mesmos dos ressentimentos e conflitos com os quais as comunidades humanas são envenenadas. Aquilo que é "oferecido" é a vida em si mesma — seja na forma promissória do desejo erótico (Sachs, Parsifal), ou na forma realizada de uma vítima viva (Sigurdo, Tristão, Brunilda). Essa ideia tem tanto um significado religioso quanto secular, como fica claro em *Parsifal* e *Mestres Cantores*, e desde então foi desenvolvido de formas surpreendentes e engenhosas por René Girard¹²⁸. A visão de Wagner de redenção através do sacrifício é tanto uma teoria da comunidade humana quanto uma exortação moral. E a exortação moral é tentada e testada, não na vida, mas na arte — no reino da imaginação, que permite ao espectador do drama "vivenciar" um sacrifício que ele não pode viver de verdade (se o fizesse de fato, a vida em si cessaria). Essa visão de redenção estava imediatamente disponível através da religião. Em *Parsifal*, contudo, a arte substitui a religião, tomando os instrumentos de redenção e infundindo-os com uma vida *estética*.

Para Nietzsche, a ideia inteira de redenção, concebida dessa maneira, é uma negação da vida e uma invocação à decadência. No terceiro ensaio da *Genealogia da Moral*, devotada à demolição do ascetismo, ele ridiculariza *Parsifal*, pensando se o compositor não pensou a obra como

um tipo de drama satírico, uma sequência grotesca a *O Anel do Nibelungo*. E no *Caso Wagner*, ele se propõe a demonstrar a qualidade decadente do herói wagneriano, que não é, de modo algum, um herói, mas um *entartete Mensch* [humano degenerado]. Ele também propõe mostrar o desastre *estético* que se segue quando tal personagem é central ao drama musical de larga escala. O objetivo do livro é rejeitar a visão moral de Wagner e também sugerir que a tentativa de construir essa visão em uma obra de arte sustentada leva a uma música que é fundamentalmente doentia. As falhas morais da visão traduzem-se diretamente nas falhas estéticas na música e, ao mesmo tempo, uma imersão na música envolve uma corrupção na alma do ouvinte, cuja psique é comprometida por essa rendição a um ideal contaminado.

Declarações desse tipo colocam um enorme ônus crítico em quem as faz e é justo dizer que Nietzsche não quita esse ônus. Ele não tem sucesso em mostrar que a filosofia wagneriana de redenção é decadente em si, ou esteticamente destrutiva. Tampouco ele tem sucesso em mostrar *como* uma visão moral exhibe-se em forma musical e *como* a música convida o ouvinte à simpatia (e, possivelmente, simpatia corrompida). A crença de que a música tem uma moral e um potencial de moldar o caráter é, pelo menos, tão antiga quanto Platão, e a crença de que obras de arte devem ser julgadas nos termos da vida contida nelas sobreviveu até nossos tempos como um lugar comum crítico — embora um que necessite de uma sustentação filosófica. Contudo, me parece que Nietzsche não fornece essa sustentação de verdade.

O ataque de Nietzsche tem três partes. Primeiro há uma acusação de decadência, que é dirigida não somente contra Wagner, mas contra o mundo do qual Wagner fazia parte, especificamente ao conceito *alemão* desse mundo. Então, há o ataque às reivindicações que Wagner faz em favor de sua arte. Para Wagner, sua *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] envolvia uma aventura da música em novos domínios expressivos, de

modo a explorar as profundidades da condição humana através da "melodia infinita" que fala do que está inconsciente e oculto. Contra essas reivindicações, Nietzsche argumenta que Wagner é, na verdade, um "miniaturista" cujas técnicas musicais são incapazes de gerar desenvolvimento real e que tudo é uma espécie de golpe de confiança, uma simulação de vida musical, que ignora a fonte real da música no ritmo e na dança. Por fim, Nietzsche argumenta que o heroico, em Wagner, é uma enganação. Seus personagens devem ser desmascarados para serem despojados de suas fantasias míticas e devolvidos ao contexto burguês do qual foram retirados para a lenda. A música portentosa de Wagner não lhes oferece redenção, uma vez que somente disfarça o fato de que são do rejeito doentio ordinário da sociedade do século XIX — tão longe do esplendor trágico quanto Emma Bovary de Flaubert (1821-1880)¹²⁹. O drama Wagneriano é um espécime de "falsificação" no qual as paixões heroicas e feitos grandiosos revelam a si mesmos, quando colocados sob a luz crítica, como fiapos de paixão adoentada, exaltados pela música bombástica. As promessas de "redenção" e "transcendência" dependem ambas da falsificação conduzida pela música, e o fato de que essas promessas são acolhidas tão seriamente por tantos é indicativo da natureza igualmente decadente e falsificada da cultura circundante.

Essas críticas poderosas vêm em passagens impressionantes como esta:

A arte de Wagner é doentia. Os problemas que ele apresenta no palco — todos eles problemas de histéricos —, a natureza convulsiva de seus afetos, a sensibilidade superexcitada, seu gosto que necessitava cada vez mais de temperos mais fortes, sua instabilidade que ele fantasiava de princípios, para não falar de toda a sua escolha de heróis e heroínas — considere-os como tipos fisiológicos (uma galeria patológica!) — tudo isso tomado em conjunto representa um

perfil de doença que não permite mais dúvida [...]. Precisamente porque nada é mais moderno do que essa doença total, essa latência e superexcitação do mecanismo nervoso, Wagner é *o artista moderno par excellence*¹³⁰.

Nietzsche está ciente de que para justificar suas reivindicações, ele deve dizer algo sobre a música — sobre o que ela *faz* e *como* o faz. Seu ataque é dirigido contra todas as três dimensões musicais — melódica, rítmica e harmônica — em relação ao uso que Wagner faz delas. Nietzsche afirma que a melodia supostamente "infinita" ou "incessante" de Wagner oculta uma ausência de inspiração melódica genuína¹³¹. Ele deixa implícito que há uma espécie de *temor* da melodia em Wagner — certamente, temor daquelas melodias grudentas que Nietzsche identifica na *Carmen* e que ele associa à *finesse* "francesa", contra a grandiloquência vazia "alemã." (Esse pensamento inverte a tese de *O Nascimento da Tragédia*, que contrastava o mundo saudável do mito alemão com a clareza insalubre da civilização francesa, aplicando de modo local o contraste entre *Kultur* [cultura] e *Zivilisation* [civilização] colocado na moda por Herder). A melodia de verdade, para Nietzsche, é a melodia que dá prazer direto e imediato ao ouvinte, a que liga à vontade espontânea de dançar. Ele é curto em exemplos, além de *Carmen*, mas podemos todos concordar que a "Habanera" daquela grande obra é algo bem diferente da "Canção do Prêmio" dos *Mestres Cantores*, que se desenvolve constantemente e atinge o encerramento somente na forma uma pausa temporária no refrão final em seu crescimento aparentemente sem fim.

Nietzsche tem desprezo pelo *leitmotif* wagneriano, que ele compara (de modo obscuro) a um "palito de dente" usado para se livrar dos restos da comi-da¹³². Ele associa o processo musical wagneriano com uma "degeneração do senso de ritmo"¹³³ enquanto celebrando Wagner por ter inspirado o estudo da rítmica, então iniciado por Hugo Riemann

(1849-1919)¹³⁴. Em *Contra Wagner* — os fragmentos coletados em Turim em 1888 — Nietzsche leva adiante sua crítica, conectando interessantemente a "*endlose Melodie*" com a desintegração rítmica, como ele percebia, da música de Wagner — sua incapacidade de *dançar*. Ele ilustra através de uma imagem que também aparece no *Caso Wagner*:

Caminha-se para o mar, gradualmente se perde a base segura e finalmente rende-se aos elementos sem reserva: é necessário *nadar*. Em música mais antiga, o que se se devia fazer na ocasião elegante, solene ou ardente para frente e para trás, mais rápido e mais lento, era algo muito diferente, isto é, *dançar*. A medida requerida para isso, a manutenção de certas unidades igualmente balanceadas de tempo e força, requeridas pela *cautela* contínua da alma do ouvinte — e na correspondência dessa brisa mais fria que vinha da prudência e do hálito quente do entusiasmo residia a mágica de toda *boa* música. Richard Wagner quis um tipo diferente de movimento; ele derrubou as pressuposições fisiológicas da música anterior. Nadando, flutuando — não mais caminhando e dançando¹³⁵.

As faltas que Nietzsche percebe têm a ver com a atitude de Wagner diante do ouvinte. Os ritmos flutuantes do compositor negam o impulso a mover-se com a música de um modo saudável e recíproco: Wagner não está respondendo, não está *atento* à alma do ouvinte. Finalmente, Nietzsche tem desprezo da harmonia wagneriana, que ele descreve (em conexão a *Parsifal*) como "uma corda de enarmônicos" na qual coisas feias realizam sua ginástica¹³⁶. Ele pensa, assumo, que as progressões harmônicas não são genuínas, mas o resultado de tomar acordes inteiros de um centro tonal para o outro, como nas mudanças enarmônicas usadas na música clássica para um efeito especial e normalizadas por Schubert em seus *Lieder*. Esse uso da enarmonia, Nietzsche deixa implícito, nega o movimento harmônico verídico, de modo que a

música ondula como um mar no lugar de mover-se adiante como um rio. Assim, a música de Wagner é uma falha nas três dimensões da ordem música: melodia, ritmo e harmonia. E essa falha vem do *uso* adverso da música, para inflar os sentimentos ligados a cenas e personagens que realmente não os contêm. Para apresentar de modo direto o argumento: os defeitos de forma derivam de defeitos de conteúdo. Porque o conteúdo é falso, também o é a forma.

Nietzsche está, é claro, ciente da originalidade e do brilho da música de Wagner. Em um estudo iluminador, Georges Liébert mostrou que a relação de amor e ódio de Nietzsche com Wagner era, na verdade, uma relação de amor e ódio consigo mesmo, em particular com sua própria imagem pessoal como um musicista. Liébert mostra como, profundamente autoenganado, o filósofo estava tanto em sua admiração inicial pelo compositor quanto em seu rompimento petulante subsequente¹³⁷. Ao mesmo tempo, quando ele denunciava *Parsifal* publicamente como uma obra de doença, decadência, engano, Nietzsche enviava a Peter Gast uma maravilhosa descrição do Prelúdio dessa obra e confessava, em suas notas escritas na mesma época de *Além do Bem e do Mal*, que ele não conhecia "nada que captura o Cristianismo com tanta profundidade e tão fortemente leva à compaixão"¹³⁸. *Parsifal* captura a lógica dramática e emocional da visão cristã e a própria musicalidade de Nietzsche compeliu-o a reconhecê-lo e a ver como um triunfo artístico.

Além disso, as faltas que Nietzsche percebe na música de Wagner são obviamente as faltas mostradas por suas composições. Essas obras agora foram publicadas e muitas saíram em CD. Há algumas canções encantadoras no estilo de Löwe, algumas tentativas grandiosas de compor fantasias corais e orquestrais e grandes peças espalhafatosas para piano com títulos românticos pomposos como "Hino à amizade". Nietzsche era, no máximo, aquilo que ele acusou Wagner tão injusta e

escandalosamente: um miniaturista, cujos sucessos de fôlego curto eram inspirados por emoções solitárias e lacrimosas que não podiam ser levadas a uma duração maior sem morbidez. As obras pelas quais ele queria ser lembrado são improvisos sem forma, com baixos lunáticos e progressões grotescas, totalmente desprovidas de lógica melódica ou harmônica.

Nietzsche sabia disso, claro, e voltou-se para a literatura com uma ideia de escolher a segunda melhor opção. Ele mesmo descreveu *Assim falou Zaratustra* como uma obra de música, esperando ganhar pela metáfora o que ele não poderia alcançar de fato. E por meio de sua carreira literária conturbada e solitária, ele tirou a consolação que pôde do fato de que ele, ao contrário de seus críticos, tinha a alma de um músico e podia ouvir o caminho no coração secreto das coisas. Sua prosa era uma tentativa de fornecer as verdades indizíveis, as necessidades e esperanças primais, que encontravam sua voz verdadeira na música. Contudo, o espírito de Dioniso afastou-se dele, espírito esse que ele reivindicava para si. E, através de seu ataque contra a música de Wagner, ele estava se vingando.

Segundo Nietzsche, a música de Wagner apenas *finge* as emoções que declara. Portanto, os dramas em si se desmoronam. Os personagens são reais apenas momentaneamente e apenas naqueles gestos histriônicos que mostram que a arte de Wagner é a arte do homem de espetáculo. O drama verídico, sustenta Nietzsche, não é teatral, e é precisamente o domínio da linguagem teatral por Wagner que desqualifica seus dramas de portarem o significado que ele deseja. Wagner é um ator, um homem de espetáculo e tudo que ele faz é dedicado a ter um *efeito*, mesmo quando não havia conteúdo dramático que pudesse justificar esse resultado. Dessarte, a descrição aparentemente paradoxal de Wagner como um "miniaturista". É apenas em momentos que a mágica funciona. Contudo, em uma passagem famosa, Nietzsche inverte a

crítica, reconhecendo que alguns desses momentos, ao menos, não são somente teatro, mas fagulhas de uma revelação lírica sem comparação na história da música:

Há um músico que, mais do que qualquer outro, é um mestre em achar o tom no ambiente de almas sofredoras, deprimidas, torturadas, em dar linguagem até à miséria muda. Ninguém pode se igualar a ele nas cores do outono tardio; na felicidade indescritivelmente comovente da última, verdadeiramente última, alegria brevíssima; ele conhece um som para essas meias-noites da alma, calmas e inquietantes, onde causa e consequência parecem estar separadas e onde a qualquer momento algo pode surgir "do nada". Ele sorve com a maior felicidade de todas as maiores profundezas da felicidade humana e, por assim dizer, do seu cálice esvaziado, onde as gotas mais amargas e repulsivas final e perversamente juntaram-se com as mais doces. Ele conhece esse cansaço da alma que se arrasta, incapaz de pular ou voar mais, sequer andar; ele domina o olhar tímido da dor ocultada, de entendimento sem consolo, da despedida sem confissão — de fato, como o Orfeu de todo mistério secreto ele é maior do que qualquer um; e algumas coisas foram adicionadas ao domínio da arte somente por ele, coisas que até então pareciam inexprimíveis e mesmo indignas da arte — a rebelião cínica, por exemplo, de que são capazes apenas aqueles que sofrem mais amargamente; também alguns aspectos mais mínimos e microscópicos da alma, como se fossem as escamas de sua natureza anfíbia. De fato, ele é o mestre do mínimo. Mas ele não o *quer ser*¹³⁹!

Remova esses momentos, contudo, e o que resta? Uma grande obra de falsificação: transcendência falsa¹⁴⁰, personagens falsos, emoções falsas e — ao final — uma redenção falsa oferecida por Parsifal, o "tolo

santo". Nada disso é crível, visto que nada disso vem do coração — é tudo uma abstração gélida, enraizada na concepção hegeliana de música como um veículo da "Ideia"¹⁴¹. Assim, tudo que cresceu no solo da vida *empobrecida*, toda essa falsificação de transcendência e além encontrou seu advogado mais sublime na arte de Wagner¹⁴².

Nietzsche não esmiúça essa crítica em detalhes, mas é claro que ele acredita não somente que o material cru fornecido pelos personagens de Wagner é insuficiente para atender seus fins alegóricos e metafísicos, mas também que é impossível que qualquer um desses personagens *vá* encontrar esses fins e, além disso, é decadente *querer* atendê-los. Porque o anseio de redenção, como Wagner a apresenta, é uma doença, uma renúncia da vida e da saúde em favor de uma pureza espiritual de araque. Embora Nietzsche não o diga explicitamente, eu suspeito que ele considerava a "redenção" wagneriana como uma espécie de clichê, uma ideia gasta por muito uso, levada aos dramas somente por personagens, carentes da vontade e integridade, que faz a tragédia verdadeira possível, têm de se contentar com "redenção" como a segunda melhor opção. Assim, o comentário irônico de Nietzsche, diante da colocação de uma coroa no túmulo do compositor pela Sociedade Wagneriana Alemã na qual inscreveu-se as últimas palavras de *Parsifal*: "Redenção para o Redentor": "muitos (estranho o bastante) fizeram a pequena correção: 'Redenção do Redentor'. Deu-se um suspiro de alívio"¹⁴³.

Em resposta a essas acusações, eu digo somente o seguinte: a advocacia de "vida" de Nietzsche é no máximo uma compensação perdoável pela existência inválida que o filósofo foi obrigado a levar, na pior das hipóteses, uma rendição a tudo que é mais destrutível na natureza humana. Se compaixão pelos fracos é decadência, se sacrifício é decadência, se a transcendência do desejo sexual é decadência, se renúncia de poder por amor e arrogância divina pela pena humana são

decadência, então que venha a decadência. Se a saúde somente vem com uma vida "além do bem e do mal", na qual a pena e a renúncia não têm nenhuma parte, então, adeus saúde.

Entretanto, há uma verdade na afirmação de Nietzsche de que os personagens wagnerianos nem sempre atendem aos fardos metafísicos e morais que ele coloca neles. Somente raramente — sozinho na floresta, enfrentando as filhas do Reno, morrendo em um longamente demorado acesso de consciência — Sigurdo representa a verdade trágica da liberdade humana. E pensemos o que for das suas qualidades pessoais e sentido alegórico, Sigurdo está certamente bem longe da "juventude arquetípica maravilhosamente precisa" cujo retrato Nietzsche celebra em *Richard Wagner em Bayreuth*. Somente no encontro com a sedutora Kundry, Parsifal torna-se totalmente vivo como ser humano. Por outro lado, há poucas criações que são tão empolgantes e persuasivas quanto a Kundry de Wagner. Não há nada, desde os gregos, que se compare ao retrato de Odin e pouca coisa fora de Charles John Huffam Dickens (1812-1870) e Victor Hugo (1802-1885) a corresponder a Alberich¹⁴⁴ ou Mimir¹⁴⁵.

Muito mais interessante filosoficamente é a tentativa esboçada de Nietzsche ler a decadência na *música*, a associar o fracasso moral (como ele via) dos dramas com um fracasso de forma musical. O *insight* que inspirou *O Nascimento da Tragédia* é de importância duradoura. Música não é uma linguagem conceitual, todas tentativas de assimilar a organização da música à organização que conhecemos da linguagem estão, a meu ver, condenadas. Compreendemos música ao movermo-nos com ela e o que compreendemos não é um pensamento, mas um "campo de simpatia" no qual somos introduzidos pela música ao sermos introduzidos em um ritual pelos gestos de um sacerdote. A dança é a forma primária desse movimento coletivo e exatamente por esse motivo a dança tem lugar em um ritual religioso. Se há corrupção na música de

Wagner, ela deve ser encontrada, portanto, no movimento musical. Nisso Nietzsche tem razão; e ele está certo em questionar a organização rítmica e harmônica da linguagem wagneriana nesses termos. Que tipo de ser humano é esse que o ouvinte é convidado a "mover-se com" a música? Ao render-me a esse movimento, estou rendendo algo de mim que deveria preservar? Ou estou, como Wagner quer que eu acredite, entrando em um recinto sagrado, no qual a resposta em simpatia à música produzirá uma nova ordem nos meus sentimentos? Posso eu, através dessa música, alcançar a ordem de sacrifício e renúncia que vai trazer a paz e a calma que os gregos buscaram pela tragédia e que nós modernos devemos buscar por uma nova forma de arte — a "obra de arte do futuro" que substituirá a religião, não por meio da refutação, mas por fazer sua obra, e fazê-la melhor?

Wagner acreditava que ele tinha de reelaborar todos os modos nos quais a música se move. Suas melodias infinitas não são, contudo, as geringonças redundantes que Nietzsche dizia que eram. Tampouco sua música apresentava uma desintegração rítmica. O uso da tercina quebrada do motivo do "olhar" no prelúdio a *Tristão e Isolda* é um dos melhores exemplos em música de uma ordem rítmica sincopada, gerada da menor célula possível, que espalha seu acento pela entidade inteira da qual é uma parte. O resultado não é desintegração rítmica, mas ritmo integrado *sem um fechamento*. Igualmente, o movimento harmônico do prelúdio não é uma corda bamba de mudanças enarmônicas, mas um exemplo soberbo de modulação em condução de vozes *sem um fechamento*. E a melodia move-se segundo o mesmo princípio e, de um certo modo, isso entra na memória de todo o público musical. Isso é arte musical do nível mais elevado. O movimento tridimensional sem fechamento é usado para apresentar um estado mental "de dentro" e sem palavras — sem mesmo a possibilidade de palavras.

Tendo dito isso, contudo, as questões colocadas por Nietzsche necessitam de uma resposta. O que mostraria que essa suprema competência musical é também, por assim dizer, competência moral — a expressão de vida humana incorrupta, de um tipo de chama — e merece nossa simpatia? Pode-se sentir a ferroada da acusação de decadência feita por Nietzsche, sem conferir ao drama wagneriano o significado supremo que ele reclama para si. Não falso, mas também não necessário, um atalho da vida moderna que não nos ensina nada. Esse pode ser o julgamento moderado de um nietzschiano hoje. Entretanto, chegamos ao ponto no qual o ônus de Nietzsche deve ser quitado. Sua advocacia pela vida é mais claramente um engano, a meu ver, do que a filosofia pós-cristã de Wagner de redenção. E sua defesa de ritmos fechados e melodias grudentas tem muito pouco fôlego para ter qualquer peso intelectual. Pode-se imaginar o que Nietzsche diria em resposta à Lady Gaga, Meshuggah ou EDM, ou em resposta à cultura de filmes populares dominada por "efeitos especiais", metamorfoses absurdas e violência implacável, sem nenhuma razão moral ou emocional. Estaria ele um pouco menos inclinado a fornecer o rótulo de "decadente" a Wagner, ou iria ele reconhecer que há formas de "vida" diante das quais uma dose de decadência antiquada é razoavelmente preferível?

117. Para os detalhes da história intrincada, ver: KÖHLER, Joachim. *Nietzsche and Wagner: A Lesson in Subjugation*. TAYLOR, Ronald (tr.). New Haven, CT: 1998. ↩

118. ADORNO, Theodor. *In Search of Wagner*. LIVINGSTONE, Rodney (tr.). Londres: 2004. ↩

119. Essa visão é endossada por Julian Young em *Nietzsche's Philosophy of Art* (Cambridge, 1992), embora por razões levemente diferentes da que dou. Na minha visão, *O Nascimento da Tragédia* é a única das obras de Nietzsche que contém um argumento que pode ser separado do seu autor. ↩

120. *Crepúsculo dos Ídolos*, 10.4. ↩

121. *O Nascimento da Tragédia*, p. 135. Números de página referem-se à edição KAUFMANN, Walter (tr.). *The Birth of Tragedy and the case of Wagner*. Nova York: 1967. ←
122. *Nascimento da Tragédia*, p. 136. ←
123. *Contra Wagner*. In: *The Portable Nietzsche*. KAUFMANN, W. (ed.). Nova York: 1954, p. 664. ←
124. NORDAU, Max. *Entartung* (1892), tradução para o inglês *Degeneration* (Londres, 1895). ←
125. *O Nascimento da Tragédia*, p. 138. ←
126. *Ibid.*, p. 141. ←
127. *A Genealogia da Moral*, 3.14. ←
128. *La Violence et le sacré* (Paris, 1972), cuja edição brasileira é: *A Violência e o Sagrado* (Rio de Janeiro, 2008). *Des Choses caché es depuis la fondation du monde* (Paris, 1978), cuja edição brasileira é: *Coisas Ocultas desde a Fundação do Mundo* (Rio de Janeiro, 2009). ←
129. Cf. a crítica de Ruskin (1819-1900) a George Eliot, cujos personagens ele rejeita como "poeira varrida de um omnibus em Pentonville". "Fiction, Fair and Foul" In: *Works*, vol xxxvii. Cook, E.T. e Wedderburn, A. (eds.). Londres: 1909, p. 372. A similaridade entre as posturas de Ruskin e Nietzsche diante do mundo moderno levaram-me ao personagem de Merope, em *Perictione in Colophon* (South Bend, 2002). ←
130. O Caso Wagner,* p. 166. ←
131. Que Wagner era um inimigo da melodia era um lugar comum crítico no começo da recepção de suas obras. Um artigo no *The Times* de 21 de julho de 1853 diz que a música de Wagner "ameaça excluir a melodia completamente". O defensor de Wagner, Francis Hueffer respondeu com *Richard Wagner and the Music of the Future* (1874), defendendo o conceito wagneriano de melodia como algo inseparável da textura musical e dramática. (Obrigado a Gulliver Ralston por essas referências). ←
132. *O Caso Wagner*, p. 174. ←
133. *Ibid.*, p. 184. ←
134. *Ibid.*, p. 179. O *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* de Hugo Riemann não apareceria até 1903. Está agora injustamente esquecido. Em uma obra não publicada, Kathy Fry chamou atenção à análise da estrutura de frase de Nietzsche em suas notas de *Tristão* feitas em 1870-71, ato III, cena II (a passagem de desordem rítmica, quando Tristão rasga as ataduras de sua ferida). Nietzsche aqui tenta mostrar que uma forma de estrofe/antístrofe emerge no nível mais elevado, de modo que o que se parece com desordem é, de fato, outro tipo de ordem. Sou grato a Kathy Fry por chamar minha atenção a essa passagem, que novamente mostra Nietzsche celebrando Wagner em um aspecto de sua obra que mais tarde provocaria condenação severa. Ver a edição crítica de G. Colli e M. Montinari de Nietzsche, *Werke II:3 Vorlesungsaufzeichnungen 1870-71*. Berlim: 1993, p. 192. ←
135. *Contra Wagner*, p. 666. ←
136. *O Caso Wagner*, p. 168. ←
137. LIÉBERT, Georges. *Nietzsche and Music*. PELLAUER; David e PARKES; Graham (tr.). Chicago: 2004. ←

138. Carta a Peter Gast (Heinrich Köselitz), janeiro de 1887. ←
139. *Contra Wagner*, p. 663. ←
140. *O caso Wagner*, p. 183. ←
141. *Ibid.*, p. 177-178. ←
142. *Ibid.*, p. 183. ←
143. *Ibid.*, p. 182. ←
144. Personagem mitológico das sagas francas; seu nome significa, literalmente, "rei dos elfos". Sua aparição literária mais famosa é no poema alemão *Nibelungenlied*, onde é retratado como o rei dos anões e guardião das riquezas dos *nibelungos*, povos anões da mitologia nórdica. (N. E.) ←
145. Segundo a coleção de poemas mitológicos, *Edda Poética*, Mímir é um deus nórdico, um dos principais na saga da mitologia nórdica. Mímir, no referido poema, é retratado como o guardião do poço "*Mímisbrunnr*", localizado na raiz de *Yggdrasil* — árvore que, segundo a mitologia nórdica, sustém o próprio mundo —; segundo o mito, quem bebesse da água de *Mímisbrunnr* teria sabedoria em abundância. (N. E.) ←



- CAPÍTULO 16 -

A MÚSICA DO FUTURO

Em 1860, Wagner publicou um ensaio, agora famoso, intitulado *Música do Futuro* (*Zukunftsmusik*). Nesse texto ele expressou sua visão de que não era o bastante que a música fosse meramente contemporânea (*zeitgenössisch*); ela deveria estar *à frente* de si mesma, conclamando do futuro as formas que já estão lá em embrião. E, claro, Wagner tinha o direito de escrever desse modo, visto o que ele alcançara com *Tristão e Isolda*, que foi terminado no ano anterior ao aparecimento desse ensaio e que introduziu a sintaxe cromática que haveria de mudar o curso da história musical.

Entretanto, não devemos esquecer o contexto mais amplo do argumento de Wagner. A obsessão com o futuro vem de Ludwig Feuerbach (1804-1872) e, sobretudo, da filosofia da história de Hegel, que representa os eventos humanos como motivados pela lógica sempre em progresso da dialética. Para Hegel, a história tem uma *direção* e esta é revelada em leis, instituições e ciências, bem como na literatura, arte e música. Cada período é caracterizado por seu *Zeitgeist* [espírito da época], compartilhado entre todos os produtos da cultura.

Em Feuerbach a ideia do *Zeitgeist* está aliada à crença no progresso, compreendido em termos da vida e energia das comunidades humanas. O futuro, Feuerbach acreditava, não era somente um desenvolvimento do passado, ele é *melhor* do que o passado. Sinaliza um aumento de

conhecimento e, portanto, de poder sobre o nosso próprio destino e, portanto, de liberdade. Não é fácil agora, depois dos experimentos comunistas e fascistas, apoiar a crença no progresso que ambos compartilhavam tão veementemente. De algum modo, porém, a crença sobrevive nas artes. Atualmente, pessoas tendem a ver espontaneamente que cada forma e estilo artísticos devem ser substituídos o mais cedo possível e que os reais valores da arte requerem vigilância constante contra as doenças da nostalgia e do pastiche. E cada compositor enfrenta um desafio: por que devo ouvir *a sua* música? Cada um reivindica a originalidade e a autenticidade para si com a simples justificativa de serem "eu". Assim, tentam evitar repetir o que já foi feito antes ou confiam em fórmulas que, esmaecidas pelo uso excessivo, tornaram-se clichês. No dia a dia os clichês podem ser úteis, visto que evocam reações padrão e crenças estabelecidas, contudo, na arte, os clichês são inerentemente sem sentido, uma vez que impedem que a obra que faz uso deles *diga* algo próprio.

A ênfase de Wagner no futuro da música foi influenciada pela teoria hegeliana da história e o seu uso por Feuerbach. Também estava enraizada em um sentido real de tradição e o que ela significa. Suas inovações cresceram organicamente do curso da música ocidental e suas descobertas harmônicas foram achadas somente porque também afirmaram a gramática de acordes básica da tonalidade diatônica. Foram descobertas dentro da linguagem tonal mais ampla. Wagner estava ciente disso e, de fato, dramatizou o dilema do compositor moderno em *Os Mestres Cantores de Nuremberg*, representação da sua impressionante reflexão acerca da "tradição e talento individual". Nessa ópera, a tonalidade pesada de Dó maior dos mestres cantores é trazida à vida não ao refazê-la inteiramente, mas indo adiante pela condução de vozes cromáticas, acordes alterados e um novo tipo de melodia, na qual os limites são fluidos e as frases podem ser repetidas e variadas com

liberdade. Ao longo da ópera, o coro traz a nova melodia e a velha harmonia em uma relação criativa e a obra termina jubilosa, com o novo incorporado e o velho renovado. Isso é totalmente diferente dos cortes radicais da vanguarda, que dominaram a música mais recentemente.

Até os experimentos de Schoenberg com o serialismo, a inovação musical no meio da música "clássica" seguia os modos de Wagner. Novas harmonias, escalas e conjuntos melódicos eram importados para a gramática musical tradicional, novos ritmos e marcações de tempo eram adotados e, com Stravinsky e Bartók, a organização foi mais inspirada pela dança do que por formas clássicas. Escalas de tons inteiros e octatônicas levavam à música e, enquanto houvesse progressão melódica e harmônica, normalmente não haveria uma tônica clara, ou duas tônicas competindo, como em grande parte da *Sagração da Primavera*. Schoenberg escreveu sobre uma "tonalidade flutuante", outros falaram de atonalismo, com o sentido da perda da percepção de tonalidade e o uso de harmonias que, mesmo se ligadas umas às outras pela condução de vozes, pareciam não relacionadas e, pelos antigos padrões, agramaticais.

Nada disso envolvia qualquer rejeição a tradição clássica: compositores como Debussy, Bartók e Stravinsky renovavam aquela tradição e o que criaram era não somente reconhecível pelo ouvinte educado, mas também interessante e desafiador devido a seus novos procedimentos harmônicos, melódicos e rítmicos. Tanto o desenvolvimento contínuo da sinfonia romântica em Sibelius, Vaughan Williams e Dmítri Dmítrievitch Shostakóvitch (1906-1975) e a incorporação de harmonias modernistas na linguagem tonal estão dentro do escopo da linguagem existente: foram novos desenvolvimentos que surgiram naturalmente do padrão da descoberta musical, que caracterizou a música clássica ocidental desde o Renascimento.

No momento atual, contudo, não há absolutamente nenhuma garantia de que uma nova obra de música será reconhecida como tal pelo ouvido musical educado, ou que será possível ouvi-la como uma adição à grande tradição do som sinfônico. Uma ruptura radical parece ter ocorrido, trazendo duas consequências que o público acha difícil absorver: primeira, obras modernas de música tendem a ser autoconscientemente parte de uma vanguarda, nunca contentes em pertencer à tradição, mas sempre a desafiando aberta e ostensivamente; segunda, essas obras parecem melodicamente empobrecidas, ou mesmo sem qualquer melodia, confiando em experimentos acústicos para preencher o vazio deixado por ela.

Eu não quero dizer que a ênfase em acústica é necessariamente uma falha do ponto de vista artístico. Um compositor como Nathan Davies, que usa filtragem ao vivo para causar o efeito de ressoadores, extrai notas do ruído branco e volta essas notas para a música. O efeito disso é impressionante e, às vezes, hipnotizante: as notas emergem do ruído branco purificadas para serem usadas como novas. No entanto, até esses tons *serem* usados, e usados em estruturas melódicas e harmônicas, o resultado vai continuar distante da audiência, fora do alcance de nossas afeições musicais. É somente o repertório amado e repetido que irá garantir a sobrevivência da música e para se tornar uma música amada e repetida, requer-se uma audiência dedicada. A música existe no ouvido do ouvinte, não na página da partitura, nem mesmo no mundo do som. E ouvintes, assustados pela vanguarda, nunca estiveram tão escassos — não em festivais criados para ouvintes especialistas, é claro, mas na ampla cultura de nossas cidades, onde a música sobreviverá ou morrerá.

Eu identifico quatro desenvolvimentos que levaram ao lugar em que hoje estamos. Graças a esses desenvolvimentos um novo tipo de música emergiu, o que é menos música e mais uma reflexão sobre música, ou

talvez uma reflexão sobre a falta de música, ou sobre a impossibilidade da música na era em que vivemos.

O primeiro desenvolvimento é, de muitas maneiras, o mais interessante de um ponto de vista filosófico. É o ataque radical à tonalidade por Theodor Adorno e seus asseclas. Embora Adorno conectasse seu argumento ao dodecafonismo de Schoenberg e à nova abordagem que ele prometia, a força do argumento é bastante negativa. É sobre o que ele era *contra*, mais do que ele era a *favor*. Adorno foi influente no período do pós-guerra porque ele era um crítico ardoroso da cultura do capitalismo, alguém que tentava adaptar a crítica marxista da sociedade burguesa a novas realidades sociais e políticas. Sua crítica da tonalidade era parte de uma teoria sistemática da morte da cultura burguesa. Tonalidade devia morrer porque a ordem burguesa tinha de morrer. E o desejo, contudo, de ficar preso à tonalidade, à moda de Sibelius ou Aaron Copland (1900-1990), mesmo na maneira do Stravinsky neoclássico, era fadado a levar, pensava Adorno, aos clichês vazios ou ao *kitsch* estéril. Esse era o resultado inevitável de tentar fazer uso de uma linguagem que morreu.

Esse argumento de Adorno — que é uma aplicação da teoria hegeliana do *Zeitgeist* — não é fácil de se responder, mesmo se for facilmente duvidável. Todo público artístico está ciente de que estilos, linguagens e formas são coisas vivas que também podem morrer e há uma necessidade, integral à empreitada artística em si, de "inovar". Isso não significa ser iconoclasta ou radical à maneira da vanguarda modernista. Significa fornecer uma mensagem e uma inspiração próprias. A verdadeira obra de arte diz algo novo e jamais é uma colcha de retalhos de coisas que já foram ditas. Esse é o caso inclusive de uma obra que emprega uma linguagem já aperfeiçoada por outros, como quando Mozart, em seus quartetos de cordas, escreve na linguagem de Haydn.

Thomas Mann escreveu uma grande novela sobre isso, *Doutor Fausto*, refletindo sobre o destino da Alemanha no último século. Mann faz da tradição da música tonal tanto uma parte significativa da nossa civilização quanto um símbolo de seu significado derradeiro. Música é a arte faustiana, a asserção da voz humana em um cosmos de silêncio incognoscível. Mann, portanto, conecta a morte da velha linguagem musical à morte da civilização europeia. E ele recria a invenção do dodecafonismo como uma espécie de resposta demoníaca à percepção posterior de perda. A música deve ser aniquilada, refeita como a negação de si. O compositor ficcional Adrian Leverkühn, nas rédeas de uma possessão demoníaca, parte para "tomar de volta a *Nona Sinfonia*". Tal é a tarefa, que Mann propõe para seu compositor possuído pelo demônio, e deve-se perdoar aquele que acredita que há compositores hoje em dia que tomaram para si essa tarefa.

Isso me leva ao segundo desenvolvimento, que alimentou a obsessão com a vanguarda, isto é, a invenção do serialismo. Eu chamo de invenção mais do que descoberta, para marcar a natureza completamente *a priori* do sistema serial. As novas harmonias e melodias cromáticas em *Tristão e Isolda* foram *descobertas*: eventos musicais que surgiram por experimentação e foram adotados porque soavam corretos. Em retrospectiva, pode-se dar relatos quase matemáticos do que Wagner fazia nos primeiros compassos de *Tristão*. Entretanto, pode-se ter certeza de que com isso não vai identificar o próprio processo criativo de Wagner, que era o de tentar novas combinações e ver para onde levavam.

Em contraste, a organização serial foi uma invenção: um conjunto de regras *a priori* colocadas por Schoenberg, adaptadas e variadas por seus sucessores. Essas regras buscavam prover uma gramática não tonal para a música, determinando o que vem depois, independentemente de serem sons certos ou errados ao ouvido musical normal. Não é o tom ou

a escala que importa, mas a matemática. Não há razão, é claro, para pensar que organização serial não levaria também a sequências que *soam* corretas, ou chegassem a soar corretas em algum momento. No entanto, soarem corretas é totalmente independente da organização serial.

Uma das vantagens de se trabalhar em um cenário de regras *a priori* é que se pode dizer exatamente por que esta nota ocorre bem neste lugar — é porque a série o requer. Em outro sentido, porém, falta resposta, visto que a série requer a nota, independente da relação acústica com seu predecessor. Além do mais, a gramática do serialismo não é baseada na escala ou em qualquer outro agrupamento dinâmico de notas, em termos do que *leva a quê*. Ao ouvir a música, ouvimos a progressão, prolongamento, questão e resposta — às várias maneiras com que uma nota chama outra como sua sucessora natural. O serialismo nos pede para ouvirmos de outro modo, mais com o cérebro do que com o ouvido.

O resultado é esse: podemos aproveitar e nos emocionar com composições seriais, porque ouvimos as notas organizadas como na música tonal, então, o som "seguinte" parece ser o "correto". Podemos perceber a estrutura serial, mas é a estrutura progressiva e linear que apreciamos. Em uma grande composição serial, como no concerto para violino de Berg, ouvimos harmonias, melodias, sequências e regularidades rítmicas exatamente como nas grandes obras da tradição tonal, e isso ocorre porque estamos ouvindo em *oposição* à ordem serial. É como se o compositor, prendendo a si mesmo por correntes, fosse ainda assim capaz de dançar como um urso cativo.

O terceiro desenvolvimento, particularmente associado a Boulez, Stockhausen e Luigi Nono (1924-1990), é o movimento na direção da serialização total. Compositores decidiram serializar valores de notas, sons sem altura e timbres, esperando com isso exercer controle completo sobre tudo. De modo bastante interessante, esse desenvolvimento

aconteceu juntamente com o surgimento de partituras aleatórias nas quais aos instrumentistas são entregues conjuntos de notas que podem juntar em qualquer ordem, ou partituras que pedem sons indeterminados. A randomização teve o mesmo efeito da serialização, que foi privar os elementos musicais de seus modos de relação mútua intrínsecos. Queira imponhamos uma ordem serial ditatorial, ou apresentemos as notas em grupos desordenados, desfazemos os requisitos da melodia, harmonia e ritmo, que são aqueles inerentes à gramática tradicional, e substituímo-los com requerimentos sistemáticos que podem ser explicados intelectualmente, mas não, via de regra, musicalmente.

Em 1970, Stockhausen compôs a peça para dois pianos *Mantra* para o festival de Donaueschingen. Mais tarde, em uma palestra apresentada no Reino Unido, que pode ser vista no *YouTube*, ele apresenta a série de doze tons na qual a peça foi baseada. Ele toca as notas uma após a outra, assinalando um valor igual a cada uma, e diz que essa melodia veio a ele em um certo momento e que decidiu trabalhar nela, compondo voos de novas notas ao redor de cada um de seus elementos, arranjando a série em conjunção com seu próprio retrógrado e assim por diante. O que mais me impactou na descrição de Stockhausen a respeito do que ele estava fazendo era a palavra "melodia" usada nessa sequência que não é, de modo algum, uma melodia. Claro que há melodias de doze notas — por exemplo, as melodias assinaladas a alguns dos personagens e situações na ópera *Lulu* de Berg. No entanto, tudo o que transforma sequências em melodias está ausente do tema de Stockhausen: não tem começo, não tem fim, não tem tensão e relaxamento, nenhum contorno real, a parte de seu delineamento geométrico. É um objeto sônico, mas não um sujeito musical. E quando ele explica do que é feita a melodia, você compreende que é também tratada como um objeto — uma peça de tecido morto a ser dissecada

sob o microscópio. Compreendemos a distinção entre sujeito e objeto porque nós mesmos a exemplificamos. O verdadeiro tema musical é um sujeito parecido com o sentido de que eu sou um sujeito: tem uma consciência de si, um significado e um ponto de vista. Contudo, isso simplesmente não é verdade ao se tratar da sequência morta e desamparada que Stockhausen apresenta em sua palestra.

O efeito de tais inovações foi o de substituir a experiência da música pelo conceito de música. A típica obra de vanguarda é desenhada como o conceito de si mesma e, geralmente, recebem um título significativo para ilustrar o ponto, como *Gruppen* [*Grupos*] de Stockhausen: uma obra para três orquestras na qual notas são amalgamadas em grupos, seguindo suas propriedades acústicas, e tempos são definidos logaritmicamente. Muito se pode dizer, e já se disse, sobre essa composição grandiosa, para não dizer megalomaniaca, e, realmente, seu grande sucesso, como *Le Marteau sans Maître*, de Boulez, não é independente do fato de que há muito a se dizer sobre ela, algo que o próprio Stockhausen antecipou em seu artigo "wie die Zeit vergeht", publicado no terceiro volume de *Die Reihe*. A partitura não é uma notação de sons musicalmente organizados, mas uma prova matemática da qual os sons podem ser deduzidos como teoremas.

O eclipse da arte pelo conceito de arte ocorreu quase ao mesmo tempo ao das artes visuais e, por um período, o jogo foi divertido e intrigante. Contudo, esse pedido em especial por originalidade envelheceu muito mais rápido do que qualquer uma das descobertas harmônicas dos românticos tardios. Faça uma vez e você terá feito por todo tempo. Isso é certamente o que vimos no âmbito da arte conceitual em nossos museus e galerias. E é também o que ouvimos na sala de concerto. Em música conceitual, o ato criativo é sempre o mesmo do ponto de vista musical, isto é, colocar uma ideia sobre música no lugar onde a música deveria ficar. O ato foi realizado de uma vez por todas

por John Cage (1912-1992) em *4'33"*. A elaborada teorização operada por Arthur Danto (1924-2013) para conectar a arte conceitual e a música de nosso tempo com a tese de Hegel da "morte da arte" é simplesmente a última arfada da ilusão do *Zeitgeist*: a ilusão de que tudo o que acontece no reino da cultura acontece por uma espécie de necessidade histórica, de modo que, a qualquer ponto do processo, "não há como voltar atrás"¹⁴⁶.

Isso me traz ao quarto desenvolvimento, que de muitos modos é o mais interessante, isto é, a substituição de notas por sons e a audição musical pela acústica. Edgard Varèse (1883-1965), Pierre Schaeffer (1910-1995) e seus sucessores imediatos despertaram compositores e audiências a muitos novos sons, alguns dos quais produzidos eletronicamente, que podiam entrar no espaço da música sem destruir sua ordem intrínseca. Não são esses experimentos que tenho em mente quando me refiro à substituição de tons por sons e audição musical pela acústica. Eu estou pensando em uma transição mais geral, de *Tonkunst* [arte do tom] para *Klangkunst* [arte sonora] — uma transição de profunda significância filosófica entre dois modos de ouvir e duas respostas ao que se ouve.

Sons são objetos no mundo físico, ainda que de um tipo especial cuja natureza e identidade está ligada ao modo com que são percebidos. Notas são o que ouvimos nos sons quando os ouvimos como música. Como eu tenho argumentado ao longo deste livro, a organização que ouvimos em música é uma organização que *nós* — o público musical — ouvimos quando ouvimos esses sons como música. E embora haja, a qualquer momento, um número indefinido de modos nos quais a linha melódica, ou a sequência de acordes, possa continuar sem soar errada, o ideal em nossa tradição foi um sentido ininterrupto de adequação — cada passo melódico e harmônico seguindo como se em diálogo com

seu predecessor, contudo, com completa liberdade. Ficamos mexidos com a música porque a música se mexe.

Claro, também existem efeitos sonoros, sons do mundo real invadem a música, como os sons sem altura definida da seção de percussão, ou o canto de pássaros que invade os *Pinheiros de Roma* de Ottorino Respighi (1879-1936). Quando ouvimos esses sons como parte da música, contudo, eles mudam de caráter.

Não são mais ruídos, não são mais eventos na paisagem musical ambiente, como as tosses da audiência em um dia frio de inverno. São pegos pelo movimento musical, transformando-se em um com eles e sendo parte dependente da propulsão adiante da qual são agora uma parte. Assim, uma peça musical individual, sem repetições, pode, porém, conter múltiplas sequências repetidas de sons. Como objetos no mundo material, sons são identificados e contados de uma maneira diferente à das melodias, que são objetos intencionais e não materiais.

A invasão de modos acústicos de pensar a prática e ensino de música é algo que devemos a Boulez e Stockhausen e às práticas educacionais que eles estabeleceram. Em Stockhausen sons do dia a dia recebem exatamente o mesmo valor que sons no interior da música — são, por assim dizer, como convidados do mundo ao redor, tal na obra *Momento*, na qual todo tipo de som e forma de fala são trazidos juntos em um *pot-pourri* de fragmentos. Como o próprio Stockhausen diz, essa obra não tem nenhum começo ou fim reais — como todas suas obras, começa sem início e termina sem final, porque ela é carente desses elementos de gramática musical que fazem inícios e finais perceptíveis. Começa em lugar algum e permanece em lugar algum até terminar em lugar algum. O mesmo acontece em *Pli selon Pli* de Boulez, na qual a instrumentação exótica e a organização serial não escondem o fato de que nenhum momento nessa obra tem qualquer conexão intrínseca (isto é, musical) ao momento que vem adiante. A experiência de "próximo" e a

inevitabilidade do próximo, foram canceladas. Em um concerto dedicado à música desse tipo, o público sabe que a peça terminou somente porque os intérpretes abaixaram seus instrumentos.

Música (incluindo a de nossa tradição clássica) até agora consistiu em eventos que crescem organicamente uns dos outros, sobre um tempo repetido e segundo sequências harmônicas reconhecíveis. O "ir adiante" das linhas melódicas pelo espaço musical é a verdadeira origem da unidade musical e do poder dramático da música tradicional. É esse "ir adiante" que é a primeira baixa quando alturas e tempos são organizados serialmente e quando sons de fora são convidados para dentro da música.

Isso não é dizer que o processamento acústico não deva ter uma parte, inclusive importante, ao levar sons para uma estrutura musical. Joanna Bailie, para dar um único exemplo, usou os sons gravados e digitalmente processados tirados de espaços públicos como base para uma música para a qual instrumentistas e cantores criam a moldura musical. O efeito atmosférico disso é indubitável. Entretanto, na obra de tais compositores vemos a reafirmação do ouvido musical em oposição ao acústico e talvez até mesmo um caminho de volta ao lugar onde a música reina em um espaço próprio.

Todos esses quatro desenvolvimentos são do máximo interesse musicológico e não nego que possam ser usados efetivamente para produzir obras de força real. No entanto, também é claro para mim que eles são responsáveis pela distância crescente entre música séria e o público da qual ela depende, não só financeiramente (já que, afinal de contas, há um enorme maquinário de subsídio que mantém a vanguarda funcionando), mas espiritualmente, ao menos. Se a vanguarda for descer do mundo dos conceitos para o mundo das notas, será então porque o público, em cujos ouvidos essa transição pode acontecer, existe. Tire o público e você tira a realidade concreta da

música como uma arte. Você transforma música em um exercício arcano no laboratório acústico, no qual grupos de instrumentistas pacientes bombeiam sons segundo fórmulas que não significam nada, uma vez que o sentido está nos ouvidos que fugiram da cena.

Adorno poderia estar certo quanto à antiga gramática estar exaurida, que a harmonia pós-romântica levou a tonalidade tão longe quanto poderia e que a música deveria, portanto, encontrar outro caminho para o futuro, fosse ela guiada ou não pela vanguarda. A grande questão que ainda devemos enfrentar é se o ritmo, a melodia e a harmonia ainda estão disponíveis para nós, em qualquer forma modificada, ao tentarmos escrever música que será não apenas interessante — como tanta música vanguardista inegavelmente é —, mas também apreciável e que peça repetição. Todos conhecemos a observação de Schoenberg de que há muita música ainda a ser escrita em Dó maior. No entanto, onde *está* essa música? Ou, onde está o estilo de escrita, na sequência de Dó maior que vai restaurar Dó maior à sua autoridade inegável para todos nós, como foi restaurada no coro final dos *Mestres Cantores de Nuremberg*?

Dois aspectos da cultura moderna colocam obstáculos na nossa frente ao procurarmos a nova linguagem que renovará nossa tradição musical. Um é a presença insistente da música fácil; de outro é a ditadura exercida em favor da música difícil. Por música fácil, penso nos produtos ubíquos do *pop* e do *rock*, que influenciam os ouvidos e a atenção de jovens muito antes de serem capturados por um professor. O público para música nova deve ser descoberto entre jovens cujos ouvidos foram moldados pelos ritmos *ostinati* e pela gramática de acordes fáceis do *pop*. Para oferecer música séria para tal público, deve-se também atrair sua atenção. E isso não se pode fazer sem ritmos que se conectem às percepções corporais dos jovens.

Compositores sérios devem trabalhar nos ritmos do cotidiano. Bach dirigia-se a ouvintes cujos ouvidos tinham sido moldados por *allemandes*, gigas e sarabandas — danças que abrem caminho para invenção melódica e harmônica. O compositor moderno não tem tanta sorte. O *ostinato* 4/4 está para todo lado ao nosso redor e seu efeito na alma, corpo e ouvido do público pós-moderno é, ao mesmo tempo, enorme e imprevisível. Compositores modernos devem reconhecer isso de alguma forma, se querem dirigir-se a audiências jovens e capturar sua atenção. E a grande questão é como se pode fazê-lo sem recair na banalidade, como nos disse Adorno que era forçoso que acontecesse.

Os norte-americanos tendem a aceitar a música popular e a cultura a seu redor como oferecendo o material bruto no qual o compositor sério vai trabalhar. De George Gershwin (1898-1937) a John Adams foi normal pegar alguma faceta da música popular da época e mostrar sua ligação a outros modos de pensamento musical e de mais longo termo. Assim como Gershwin reescreveu sequências de *jazz* na linguagem do contraponto, também Adams alça o *ostinato* quatro tempos por compasso da banda de *rock* para o empíreo orquestral, no qual a dança de pés chatos dá caminho para um ritmo sem gravitação que se move e desenvolve com a harmonia. Adams usa a linguagem tonal não para fazer o tipo de declaração profunda que conhecemos de Beethoven ou Bruckner, mas, contudo, tira o ouvido jovem do estilo comum e faz com que ele escute. Pode-se tirar uma lição disso, que é a flexibilidade do ouvido do ouvinte, moldado tanto pela cultura ao redor quanto pelos sons cotidianos da vida presente. De um certo modo, Stockhausen reconheceu esse dado, com suas obras que pegam sons do mundo ao redor e trabalham-nos em texturas quase matemáticas. As texturas são fracas, porém, sem propulsão musical, nenhum "próximo" que siga para ligar um evento a seus vizinhos. Adams queria prover essa propulsão, na qual os sons do mundo moderno pudessem ser jogados e imediatamente

reformulados em música. Talvez aqui haja também algo mecânico nisso — um *ostinato* que usa pulso rítmico para levar-nos por qualquer fraqueza melódica e harmônica que possamos ouvir na partitura. (Penso aqui na peça ironicamente intitulada *Harmonielehre* [estudo da harmonia], 1985).

O obstáculo oposto também está diante de nós: a ditadura do difícil. Burocratas encarregados de dar apoio às artes hoje estão assustados que alguém possa acusá-los de reacionários. De algum modo todos nós estamos assustados de sermos acusados de reacionários. A história dos *salons* franceses no século XIX e das primeiras reações ao modernismo musical e literário deixam as pessoas cientes de quão fácil é perder o produto verdadeiramente criativo e exaltar o morto e derivativo em seu lugar. O procedimento mais seguro para o burocrata temeroso é subsidiar música que seja difícil, improvavelmente popular, até mesmo repugnante ao ouvido musical comum. Então, ele tem certeza de que será louvado pelo seu gosto avançado e compreensão do momento. Além do mais, se uma obra de música é fácil de assimilar e claramente destinada a ser popular, não necessita de subsídio.

Foi certamente desse modo que Boulez ascendeu com tamanha proeminência na França. Ao mesmo tempo em que vilificava seus oponentes e anatematizava música tonal e seus últimos rebentos, Boulez conseguiu um *coup d'état* cultural, que foi a fundação do IRCAM. A instituição revela em seu nome — Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique — que não distingue entre som e tom, entre *Klangkunst* e *Tonkunst*, e vê a ambos como objetos de "investigação". Dá uma bênção institucional ao *Zeitgeist*, contando-nos que a história musical chegou ao fim e "o resto é ruído"¹⁴⁷.

Vivemos com medo do *Zeitgeist* por tempo demais e devemos exorcizar esse fantasma. Devemos contar a nós mesmos que é possível ser moderno sem ser vanguardista, sem incidir em efeitos sonoros e, ao

contrário, pensar do antigo modo musical, em termos de sequências gramáticas com um começo, um meio e um fim, sequências que ficam nos ouvidos e na memória dos ouvintes, portanto, mesmo que jamais ouçam novamente a peça, cantam para si mesmos internamente e encontram nela um significado pessoal. Parece-me que, se haverá, agora, uma música do futuro, estará junta, dessa maneira, com a música do passado.

Agora devemos também nos permitir explorar a história *real* da música moderna, a história do espírito investigador, sem dogmas do século XX, que descobriu em favor da tonalidade tantos modos inexplorados de articular a ansiedade e saudade que vem quando uma civilização perde seu Deus. Haverá um lugar nessa história para *Moisés e Arão* de Schoenberg e, certamente, para *Wozzeck* e *Lulu* de Berg. Contudo, essas obras não são mais importantes historicamente e nem maiores musicalmente do que *Peter Grimes* de Britten, *Kátia Kabanová* de Janáček ou *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk* de Shostakovich.

Qualquer tentativa de escrever a história real da música clássica moderna deve prestar atenção aos escritos de Robert R. Reilly, o crítico musical da revista *Crisis* por dezesseis anos, que ainda faz resenhas de concertos e óperas para *Ionarts*. Suas resenhas de gravações estão coligidas em um único volume, publicado em uma edição expandida pelo autor em associação com Jens F. Laurson¹⁴⁸. O resultado é um guia do viajante para a terra proibida da verdadeira música contemporânea, um mapa da vasta catacumba de obras-primas serenas e consoladoras, escondido debaixo do campo de ruído. A torrente de subsídios estatais e acadêmicos que mantém essa indústria em funcionamento não vaza para esse mundo subterrâneo, que é nutrido somente pela paixão de seus devotos. É o lugar para onde a música real se retirou e o objetivo de Reilly é mostrar quão facilmente você pode visitá-lo, graças a gravadoras aventureiras que estiveram lá primeiro. Além disso, muito dessa música

de verdade achou seu caminho para o *YouTube* e leitores podem invocar as peças que Reilly descreve ao lerem suas descrições perspicazes.

Deve-se dizer que Reilly não é um crítico musical comum. Antigo oficial de cavalaria armada do exército norte-americano, que serviu no governo sob o presidente Ronald Reagan (1911-2004) na Agência de Informação dos Estados Unidos da América e que também foi diretor de Voice of America¹⁴⁹, ele pode reivindicar ter travado a batalha por nossa civilização simultaneamente em todos os *fronts* disponíveis. Ele escreveu com conhecimento e visão sobre as origens históricas do islamismo na teologia *ash'arita* que veio a dominar o pensamento muçulmano no século XI. Seu livro — *The Closing of the Muslim Mind* — está começando a ter a influência que merece, à medida que nos perguntamos por que islamistas não têm outro recurso senão a matar tantos quanto podem somente por não concordarem com eles. O que acontece de errado quando as pessoas acreditam seriamente numa *crença* em algo, enquanto proibem qualquer debate sobre a essa verdade? Esta, que é a questão em torno da qual civilizações se revolvem, perturbou Reilly e deve perturbar-nos a todos.

Se fosse para identificar as características da civilização ocidental que justifiquem nossa defesa e que me parecem palpavelmente ausentes do barbarismo com o qual os islamistas querem substituí-la, a tradição da música clássica deveria estar no alto da lista. Reilly claramente vê a situação do mesmo modo e está tão perturbado quanto eu com o fato de que houve uma tentativa deliberada para levar essa tradição a um fim. A indústria do ruído conquistou as faculdades de musicologia e composição, começou a marginalizar harmonia e contraponto no currículo e montou uma oficina com laboratórios acústicos no coração de toda escola de música. Equipou-se com teorias, críticos e escolas de composição que mantêm uma presença vigilante e de censura da cultura. O fato de que a música resultante é completamente sem apelo

foi desconsiderado como irrelevante. O objetivo é o charme da teoria, não o som do resultado. Uma sala de concerto da qual o público fugiu não é um desastre cultural se um grupo de zumbis subsidiado pelo Estado está fazendo barulho em um canto.

Como eu notei acima, música não é um arranjo de "sons com altura definida" em permutações matemáticas. É um processo dinâmico em um espaço virtual, uma forma de movimento na qual sons estáticos tornam-se tons orientados a um fim e alturas simultâneas são magicamente unidas em acordes. Toda a empreitada de investigação acústica, que para Boulez e Stockhausen detalhou o caminho adiante para a música do futuro, está baseada em uma falsa concepção do ouvido musical — foi precisamente ao construir na teoria mais do que o entendimento intuitivo de que a música do futuro deixou de ser música e tornou-se, como alternativa, uma dança de espectros em um mausoléu de sons.

Essas observações deixam-nos com uma grande questão que está à frente da escrita de Reilly sobre música moderna: a questão de uma "tradição viva". Como a tradição da sala de concerto clássica pode sobreviver aos assaltos da vanguarda? Repetição consciente de efeitos eruditos não resulta em conteúdo musical e apenas competência vai sempre deixar uma impressão de "e daí?" na mente do ouvinte, como acontece comigo nas obras de Lowell Liebermann ou Morten Lauridsen. Pode então haver alguma verdade no argumento de que não mais podemos escrever música tonal, uma vez que o resultado sempre soará repetitivo e banal, um rearranjo de efeitos prontos que perderam seu sentido para o ouvido musical autêntico?

Certamente, o modo de responder a essa questão não é prosseguir produzindo teorias e contra-teorias, mas ouvir. Devemos fazer uma longa viagem para baixo, para a terra proibida da melodia e ouvir o que seus cidadãos estão fazendo. E o resultado, Reilly mostra, é

verdadeiramente surpreendente. Há realmente melodias lá embaixo e elas levantam-se, comovem e encantam como as "*tunes*" sempre fizeram, mesmo se o termo inglês "*tune*" não parecer captar seu caráter¹⁵⁰. Há harmonia, ritmo e desenvolvimento também. Tudo prossegue como antes, vital, porém, não reconhecido, como os rituais de uma religião proibida. Reilly é loquaz em sua defesa da melodia, ele a encontra especialmente em Samuel Barber (1910-1981), quem ele acredita ser um dos fundadores da música norte-americana moderna, aquele que nunca traiu o coração com a cabeça e que mostrou como ser completamente original enquanto falava para cada indivíduo musical.

A busca de Reilly pela melodia leva-o a concentrar-se na sinfonia moderna, cujos praticantes permaneceram fiéis ao legado clássico, assumindo materiais temáticos inteligíveis e desenvolvendo-os em arcos compreensivos ao longo do espaço musical. Foi especialmente esse legado que Adorno atacou mais fervorosamente, visto que a sinfonia representa a burguesia, domada depois de um dia no trabalho, lenta e pacificamente se restabelecendo na sala de concerto, enquanto outro grupo de trabalhadores, para seu conforto, laboram vestidos com *smoking*. As grandes sinfonias de Sibelius, com sua evocação romântica da paisagem além da janela da casa de campo, foram vistas como uma ofensa à vida moderna, como eram as afrontas comparáveis de Nielsen (1865-1931), Vaughan Williams e Roy Harris (1898-1979) — todas fantasias escapistas para as horas depois do jantar da burguesia.

Contudo, compositores continuam sendo atraídos à sinfonia, ao concerto e ao quarteto de cordas e Reilly descobriu e descreveu para o leitor muito desse tesouro oculto — oculto porque aqueles que o criam acreditam que beleza e humanidade são essenciais para a empreitada artística e que a matemática inteligente jamais pode ser uma substituta para a forma musical real. Entre os compositores de sinfonias que obtiveram o louvor de Reilly, muitos são quase completamente

desconhecidos — incluindo o dinamarquês Vagn Holmboe (1909-1996), compositor de treze sinfonias numa linguagem frenética que lhe é própria, o ir-landês John Kinsella e o norte-americano Stephen Albert (1941-1992). De fato, ler os capítulos empolgantes de Reilly com o *YouTube* na tela é, ao mesmo tempo, uma educação em si e uma fonte de vergonha para aqueles que, como eu, defenderam a tonalidade em todos esses anos sem perceberem que é uma tradição viva, que constantemente se renova em desafio à ortodoxia acadêmica que nega seu direito de existir.

Um sinfonista moderno que alcançou a afeição do público de concerto ao longo do mundo contemporâneo, este é Dmitri Shostakovich (1906-1975), cujas obras grandiosas, saturadas e autodramatizantes, com seu ataque ilimitado às emoções dos ouvintes, tanto reais e falsas, de algum modo derrotaram a indignação crítica da vanguarda. As circunstâncias especiais sob as quais Shostakovich viveu e trabalhou forçaram-no a dirigir-se às pessoas em acentos oficialmente sancionados enquanto ocultamente alcançava seus companheiros sofredores do regime de violência e mentiras e silenciava os escarnecedores e caçadores de *kitsch*. É música séria para um público sério em um mundo sério. É emocionante, eloquente e, a seu modo, demoníaco, apreciável, cheio de melodias — algumas banais e nenhuma exatamente adorável, mas, ainda assim, melodias. Transitando entre animação sem alegria e autocomiseração atordoada, as sinfonias atingiram uma popularidade acima de quaisquer outras instâncias modernas da forma, pouco importando sua cor essencialmente uniforme, corretamente descritas por Robin Holloway como "cinza-encouraçado"¹⁵¹.

É somente a situação especial e deplorável na qual Shostakovich compôs que explica sua grandiosidade misteriosa? Podemos aprender com ele em nossas condições mimadas, arriscar um apelo direto ao

público? Reilly não responde a essas questões; em contraposição, em um artigo amplo e erudito, ele reflete na desolação que assombra as obras de Shostakovich. "Se as sinfonias de Shostakovich são lápides", ele escreve, "os quinze quartetos são as flores que ele coloca nos túmulos". Do último quarteto, composto de seis *adagios* ininterruptos, Reilly cria um paralelo com as *Sete Últimas Palavras de Cristo na Cruz* de Haydn, sugerindo que, contrariamente às aparências, Shostakovich, um ateu confesso, não era um niilista, mas alguém que buscava consolação, que acreditava que o espírito da canção e da dança eventualmente baniria o desespero. No entanto, Reilly admite que no grotesco da *Quarta Sinfonia* confrontamos tormento, morte, brutalidade, violência e a destruição ébria com pouco alívio e sem promessa de redenção.

Esse período da história acabou. Norte-americanos tampouco tiveram de sofrer. Então, como a tradição sinfônica está nos Estados Unidos? Reilly cita Stephen Albert, que decididamente rejeitou o dodecafonismo com sua promessa implícita de que "o passado não tem sentido". "O que estava acontecendo", Albert escreveu, "foi a negação maciça da memória. Ninguém pode *lembrar-se* de uma série de 12 notas. O próprio método oblitera a função da memória na arte". Albert voltou-se a Shostakovich para ter inspiração e também aos mestres anteriores como Sibelius e Stravinsky. Shostakovich foi a inspiração inicial também para outro sinfonista norte-americano, Steven Gerber (1948-2015), que gradualmente trabalhou na direção de sua linguagem particular bem norte-americana com seus *Spirituals for String Orchestra* e *Serenade Concertante*. E a boa notícia para qual Reilly constantemente retorna é que a geração mais jovem está levando a sério compositores como Albert e Gerber. Descobrimos isso nos concertos para violino de Jonathan Leshnoff e Jennifer Higdon, ambas obras de beleza e ambas cada vez mais populares.

Para Reilly o exemplo do professor de Albert, George Rochberg (1918-2005), é de primeira importância. Em 2016 eu tive a honra de dar a palestra anual estabelecida em memória do dr. Lloyd Old na City University de Nova York. O tema das palestras, estabelecido pela irmã do Dr. Old, Constance Old, é música moderna e para onde ela estava indo, e tive o auxílio de um quarteto de cordas, oferecido pelo Barry S. Brook Center for Music Research and Documentation, para ilustrar meu argumento. Eu tentei o melhor que pude ensaiar o que está em questão na disputa entre os classicistas e a vanguarda e então deixei que o público julgasse. O quarteto tocou três peças: o primeiro movimento do *Quarteto de Cordas Número 2* de Tippett, novo e enérgico, as *Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas* de Anton Webern (1883-1945) e o terceiro movimento do *Quarteto de Cordas Número 6* de George Rochberg, que consiste em variações no cânone em Ré maior de Pachelbel (1653-1706).

O Webern provocou lábios e sobrancelhas franzidas, enquanto o público tentava corresponder aos golpes concisos com os quais os instrumentos furam o silêncio — um efeito maravilhoso, é claro, mas bem no limite do sentido musical. O Tippett, movendo em um espaço próprio, mas nunca distante da harmonia tonal, parecia produzir nenhuma resposta da audiência. Entretanto, quando chegou Rochberg, a maioria ficou visualmente comovida, os membros do quarteto tocando com grande emoção, completamente unidos à obra, como não estiveram com Webern ou Tippett. Eu estava de volta ao mundo do concerto clássico, no qual público e músicos estão unidos por uma teia invisível de simpatia, produzindo música a partir de sua atenção compartilhada e arrebatada.

Tão logo a palestra terminou, contudo, eu me encontrei cercado por estudantes de pós-graduação do Brook Center, dizendo-me quão absolutamente horrível é o movimento de Rochberg, como era

impossível escrever daquele jeito e como a peça jamais deveria ser tocada. O contraste entre os jovens músicos, a quem o futuro de sua arte foi confiado, e o público do qual vão depender seu sustento, não podia ser mais impressionante. A ruptura com a tradição era clara. Quanto a Tippett, sim, a coisa honesta, mas dando voltas em um jardim inglês fechado.

O argumento procede, fascinante, vital e inconclusivo. Ninguém é melhor na defesa da tradição tonal, ou mais informado sobre seus sucessos recentes, do que Robert Reilly. Seu livro deve estar nas estantes de cada amante de música séria e os leitores devem consultá-lo sempre que, em um mundo de ruído incessante e erudito, forem surpreendidos pela beleza e desejarem caçar o criminoso responsável.

-
-
146. DANTO, Arthur. "The End of Art: A philosophical defense", *History and Theory*, vol 37, no. 4, p. 127-143, 1998. ↩
147. Ver a história admirável da música moderna em: ROSS, Alex. *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. Nova York: 2007. ↩
148. REILLY, Robert R. *Surprised by Beauty: A Listener's Guide to the Recovery of Modern Music*. São Francisco: Ignatius Press. ↩
149. Voz da América (VOA) é um serviço de radiodifusão internacional que opera em diversos países. Financiado pelo governo norte-americano, a rádio não pode ser transmitida em território nacional por causa da *Lei Smith-Mundt*, de 1948, que impede que o governo federal tenha um canal exclusivo doméstico. (N.E.) ↩
150. Para entender a referência a "tune", ver o *Capítulo 1* deste livro, "Música e Melodia". (N.E.) ↩
151. *On Music*, p.297-300. ↩



– CAPÍTULO 17 –

A CULTURA DO *POP*

Em escritos que destilam um veneno indigesto, Adorno repudiou a música popular dos Estados Unidos da América como um produto "fetichizado" da "indústria cultural" — uma coleção de canções tão insípida musicalmente quanto corrupta moral e politicamente¹⁵². A recusa queixosa de tudo que era próximo demais ao ouvido, sem fazer distinção entre as harmonias com condução vocal de Gershwin e o batuque desleixado de uma banda de *bluegrass*, deveria desqualificar Adorno como um crítico sério. Contudo, a sua hábil combinação de desdém fastidioso e diatribe *marxizante* tocou fundo em muitos musicólogos norte-americanos. Assim como em Adorno, esta grande autoridade — isto é, um verdadeiro marxista vivo e educado na Alemanha —, havia uma visão disseminada que enxergava toda a música popular norte-americana como lixo, cada nota dela. E então, claro, veio a reação inevitável. Ao invés de repudiar tudo em nome da utopia marxista, por que não aceitar tudo em nome do mundo como ele é? A rejeição em massa de Adorno à música popular é, portanto, indiretamente responsável pelo hábito igualmente ofensivo de ver, do ponto de vista crítico, a música *pop* como uma forma de arte a par da música de Bach, Brahms ou Stravinsky. O passo entre a rejeição modernista e o apoio pós-moderno se mostra tão pequeno, que a musicologia acadêmica não precisou de muito esforço para dá-lo.

Uma conclusão a se tirar desse fragmento da história cultural é que devemos levar a sério a palavra "popular" — muito mais a sério do que foi levada por Adorno. *Pace* Adorno e Max Horkheimer (1895-1973), as canções do Grande Cancioneiro Americano¹⁵³ não foram impostas em cima do povo norte-americano por uma "indústria cultural" sem escrúpulos, ansiosa para explorar os aspectos mais degenerados do gosto popular. A linguagem musical do cancioneiro surgiu pela "mão invisível" da feitura espontânea de música, com uma contribuição da música afro-americana, tanto secular quanto religiosa. Depois, quando a música se espalhou pelo mundo, não foi por meio de uma aventura imperialista de uma civilização conquistadora e sim pelo mesmo processo pelo qual ela surgiu — o gosto espontâneo da gente comum.

O contexto cultural do *pop* não é o de uma "indústria" e seus apetites manufaturados; se a indústria existe, é uma resposta a esses apetites, e não a fonte deles. Ao mesmo tempo (e aqui Adorno tem razão), esse contexto cultural é totalmente diferente do que foi documentado na obra de antropólogos. A cultura popular não é um sistema de normas morais ou religiosas, não encontra expressão em costumes e cerimônias, não é induzida por ritos de passagem e é, frequentemente, apreciada na solidão e sem nenhuma referência a uma comunidade de iniciados. Sua própria fluidez e abertura permitem se imiscuir a todas as formas tradicionais da ordem social e quebrar as barreiras entre elas. Por meio da sua música, a cultura popular tornou-se uma força globalizante, criando aderentes sempre que as pessoas podem alcançar o ciberespaço e pegar seus produtos com o *mouse*.

Música *pop* abre espaço para virtuosidade técnica, como a técnica de guitarra de Jimi Hendrix (1942-1970); para a invenção melódica, como nos *riffs* do Metallica; para o achadilho harmônico ocasional, como na sequência de abertura de *Highway to Hell* do AC/DC; e frequentemente para figuras de acompanhamento imaginativas, como em *Baba O'Reilly*

do The Who. Assim como a música da nossa tradição clássica e como o *jazz*, *ragtime*, *blues* e *folk*, o *pop* tem ritmo, harmonia e timbre — e até mesmo melodia (embora não muita). Contudo — e isso, eu acho, é o que distingue principalmente o *pop* de seus predecessores, baseados no *jazz* e na música *folk* — eles parecem ser gerados de um ponto *exterior à música*.

Isso é particularmente evidente no caso do ritmo, gerado por sons percus-sivos que podem ter pouca ou nenhuma relação a qualquer coisa com o que está acontecendo. Frequentemente, a música chama a atenção para isso — abrindo com algum efeito sonoro magnético, ou um murmúrio cafona, e então introduz a bateria com uma barragem de som amplificado, como se uma gangue estivesse esperando quieta na escada e subitamente arrombasse a porta. O procedimento é usado com frequência pela banda Oasis — em *My Big Mouth*, por exemplo. A introdução de ritmos externos, que se ouve nos compassos de abertura dessa peça, pode ser interessantemente contrastada com um exemplo de um período anterior — *Lay Down Sally* de Eric Clapton —, no qual o guitarrista (o próprio Clapton) gera o ritmo de uma figura não acompanhada, que precede a afirmação da melodia principal. O delineamento melódico dessa figura distribui pulso e acento ao longo do compasso e o faz a partir do movimento interno da figura. Quando o baixo e a bateria entram, não forçam nenhum ritmo na música que lhe seja alheio, mas assumem o acento existente. A batida, como utilizada no *pop* contemporâneo, é normalmente a antítese do ritmo, não correspondendo a uma estrutura frasal interna da música, mas ao pisoteio e balançar de cabeças dos *performers* — como nas palhaçadas de Pete Townshend e Johnny Rotten.

Em um estudo especialmente esclarecedor sobre o contexto cultural do *rock*, a poetisa Ruth Padel argumenta que esse gênero musical é sobre "ser um homem": é uma aventura no "vasto poço de desejos da

masculinidade", mesmo quando cantado por mulheres com letra e música próprias. E ela intitula seu livro *I Am a Man* para enfatizar seu ponto. Essas palavras, inclusive, vêm de uma canção de Muddy Waters (1913-1983) — certamente, o real fundador do *rock*, a pessoa que primeiro libertou essa criança selvagem dos cortiços dos centros urbanos dos Estados Unidos da América¹⁵⁴. Na época de Muddy Waters, o ritmo era ritmo e não batida. As linguagens de *rock* de Elvis, Chuck Berry (1926-2017) e dos Beatles são articuladas ritmicamente, no modo da música para dançar que eles substituíram. É apenas muito mais tarde, por causa dos Rolling Stones, que a batida assume a primeira posição e com ela uma nova espécie de angústia masculina.

Via de regra, melodias *pop* são feitas de frases secas modais ou diatônicas, com pouca variação interna ou prolongamento, e evitando tonalidades estrangeiras. Claro, nem sempre foram assim e tampouco são universalmente assim ainda hoje. As melodias dos Beatles, por exemplo, foram sempre altamente aventureiras, com rimas internas e modulações a tonalidades vizinhas, como em *She Loves You*. Entretanto, os Beatles pertencem a outra era e suas canções, então insolentes, parecem pitorescas e inocentes ao lado de Oasis, Nirvana ou The Verve. No lugar da melodia é muito comum ouvir uma espécie de gritaria ritualizada em uma nota, com pequenas flutuações de alturas no refrão, como em *Highway to Hell* e *Thunders-truck* do AC/DC, ou no *Sweet Child of Mine* dos Guns N' Roses.

Mesmo quando esse tipo de pop busca o lirismo, a melodia pode ser sintetizada a partir de frases padronizadas, que podem ser arrançadas em qualquer ordem e sem perder o efeito. Não que pop seja sempre sem melodia; a questão é que a melodia, quando emitida, frequentemente tem um caráter "emprestado". Considere o sucesso de Mary J. Blige, *Get to Know You Better*. Nesta música a melodia é reunida a partir de um pequeno grupo de notas, arrançadas ao redor da letra plana e sem

movimento interno. O efeito é enfatizado pelos horrendos acordes de décima-terceira e repetições caídas, com um som que sugere alguém tentando cuidadosamente vomitar em uma taça de vinho. Esse tipo de melodia logogênica não possui uma estrutura de frase clara e evita cadências e rimas harmônicas. Existe simplesmente para grudar as palavras à batida subjacente, assim gerando uma atmosfera lírica sem ser verdadeiramente lírica. É uma melodia Ersatz [substituta, de qualidade inferior], que não sobrevive fora do "processamento" que é colocado na canção (para ser justo, deve-se dizer que em outras canções — como em *Be Without You* — Mary J. Blige recaptura um pouco da sentimentalidade melódica do Cancioneiro Americano, levando o acompanhamento para o pano de fundo, que é o seu lugar. No entanto, tal tipo de canção pertence a uma outra e mais velha tendência, que lida com os sentimentos cotidianos e pesares ordinários de pessoas que sabem que um dia devem crescer).

A externalização da harmonia surge ao se tratar a dimensão harmônica da música de um modo puramente vertical, como uma sequência de acordes sem nenhuma condução de vozes entre as partes — um aspecto percebido e lamentado por Adorno em seus comentários sobre notações de acordes para batidas de violão¹⁵⁵. Os acordes parecem tirados da prateleira e colocados em uma sequência. Quer soem de forma distorcida em uma guitarra elétrica, ou sejam espremidos de um teclado e de um sintetizador, esses acordes são geralmente relíquias de harmonia sem vida, que não se movem, simplesmente substituem uns aos outros, visto que nenhuma de suas notas traz qualquer relação melódica com sua sucessora. Uma boa ilustração disso é a peça que a edição de outubro de 1997 da revista *Guitarist* descreve como um clássico moderno: *In Bloom*, do segundo álbum do Nirvana, na qual os acordes sucedem-se uns aos outros exatamente no arranjo que se implica na mudança da mão ao longo dos

trastes da guitarra e cuja sequência ilógica não é conduzida em nenhuma voz — nem mesmo o baixo.

Está na natureza da batida do violão obscurecer a condução de vozes, por ser largamente indiferente à distinção entre um acorde e sua inversão. A mesma edição da *Guitarist* conta como tocar uma sétima de Dó maior: fácil, você encurta a orda Lá no Dó, a corda Ré no Mi e bate o resto! O resultado é a primeira inversão do acorde com três Mi e apenas um Dó — um monstro que tomba no seu vizinho tão logo é soado. De fato, fora de contexto, não é uma sétima de Dó maior, mas o acorde de Mi menor com uma sexta menor somada, que é acusticamente idêntica, mas musicalmente tão diferente quanto pode ser. Em se tratando da linguagem *pop* contemporânea, é um fato significativo que a distinção entre essas duas harmonias não seja percebida.

Em alguma medida, a marginalização das vozes subsidiárias é um legado da notação do *jazz* e o uso de partituras abreviadas, que especificam somente a linha melódica e a sequência de acordes abaixo. Ao contrário do baixo cifrado tradicional, a partitura resumida raramente especifica intervalos da linha do baixo, confiando nos instintos do musicista para escolher entre as diversas inversões. Esses instintos são fundamentais para apresentações bem-sucedidas de *jazz* e foi a sua perda que levou ao enfado total da harmonia *pop*.

O *pop* recente recebeu críticas por causa de suas letras, que normalmente se concentram em violência, sexo e rebelião a ponto de romantizar o tipo de conduta que pais costumavam reprovar, na época em que a reprovação era permitida e os pais eram presentes o suficiente para exercê-la. (Considere *Anarchy in the UK* dos Sex Pistols, *Breaking the Lazer* de Judas Priest, cujo vídeo é um encômio dramatizado do crime, ou em *Smack My Bitch Up*, de The Prodigy). Acredito que essas críticas não chegam ao âmago da questão. Mesmo que toda canção *pop* fosse

musicada a partir das beatitudes de Cristo (e há grupos renascidos nos Estados Unidos da América — 16 Horsepower, por exemplo — que se especializaram em tal gênero), faria pouca ou nenhuma diferença para o efeito, que é comunicado pelas notas, pouco importando o que é cantado. A única coisa que está realmente errada com as letras em geral é aquilo que está correto nelas — isto é, elas capturam com sucesso o significado da música. E essa identidade do sentido é invariavelmente enfatizada pelo vídeo.

De fato, a externalidade do movimento é precisamente o que serve à música para seu papel social. O tipo de música que estou descrevendo pode ser chamada de "música de algures". É uma música sem primeiro plano. Não importa quão alto ela soe, está ao fundo, algo a ser ouvido sem atenção, como se suportasse um clipe musical invisível. É o cenário de um drama e esse drama consiste na "presença real" do cantor. A externalização, portanto, representa algo mais profundo e tribal do que a "fonte de desejos da masculinidade" descrita por Ruth Padel.

A relação entre o artista e o fã começa em uma experiência musical, mas vai muito além de qualquer prática de gosto. Como uma equipe de futebol, o grupo *pop* arregimenta seus fãs e o CD frequentemente contém instruções para onde escrever para mais informações, com um telefone de ajuda e serviço de apoio na forma de pôsteres, itens diários e boletins, como as circulares e minutas distribuídas pelas igrejas ativistas à sua congregação. A banda oferece associação ao fã-club. É, portanto, imperativo para os fãs — ao menos, para certo tipo de fã — escolher *o seu* grupo e exaltá-lo acima de todos os rivais. A escolha é, no fim, arbitrária — ou então, não é guiada por nenhum critério de mérito musical. No entanto, é uma escolha que deve ser feita (esse aspecto da sociologia da música popular foi bem documentado por Simon Frith, que nota a facilidade com que o fã recebe qualquer insulto contra sua banda como se contra si mesmo¹⁵⁶).

O fenômeno pode ser testemunhado, de forma mais interessante, no culto ao Nirvana, músicos grunges cujo guitarrista principal, Kurt Cobain (1967-1994), especializou-se em uma sistemática negação da vida, supostamente capturado no conceito budista que o grupo adotou em seu nome. Quando Cobain cometeu suicídio, milhares de jovens entraram em crise, comparável à que se segue a morte de monarcas ou líderes religiosos. Muitos dos fãs precisaram de tratamento terapêutico intenso e prolongado e não poucos cometeram suicídio. Uma tribo inteira entrou em um estado de luto, incapaz de acreditar que seu totem havia morrido. Em sociedades totêmicas reais é normal que o totem morra, porém ele não é, nessas sociedades, um indivíduo e sim uma espécie, encarnada na vítima sacrificial e que sobrevive a ela — portanto, a morte do totem também é um renascimento, no qual a vida da comunidade se renova¹⁵⁷. Já o fã não tem tanta sorte, visto que suas emoções estão focadas em um ser humano real e vulnerável. Assim sendo, a morte, nessas circunstâncias, é uma enorme catástrofe social.

O movimento externo do *pop* moderno conecta-se com um fato importante da vida contemporânea. Os adolescentes modernos encontram-se em um mundo que foi colocado em movimento e são perturbados por ruídos, por pressões externas que eles não podem controlar. O *popstar* se apresenta na mesma condição, alçado por fios elétricos e com as correntes da vida moderna zanzando por ele, porém, sai miraculosamente ileso. Ele é a garantia da segurança, o símbolo vivo de que você pode viver assim para sempre. Sua morte, ou decadência, é simplesmente inconcebível, assim como foi com a morte de Elvis¹⁵⁸. Afinal de contas, para morrer, deve-se primeiro passar pelo longo e triste corredor da vida adulta e este é um corredor para o qual esse tipo de música fecha uma porta.

Canções *pop* não são improvisadas como o *jazz* e, normalmente, seu apelo não está relacionado a algum tipo de musicalidade espetacular,

como a que testemunhamos em Art Tatum (1910-1956), Charlie Parker (1920-1955), ou Thelonious Monk (1917-1982). Em geral, elas são meticulosamente produzidas por meios artificiais, assim ficando indelevelmente registradas com a marca da banda. Os vocalistas projetam a *si mesmos* e não a melodia, enfatizando seu tom, sentimento e gesto em particular. A pobreza melódica é, em parte, explicada por isso. Ao subtraírem a melodia, ou reduzi-la a frases padrão, que podem ser reaplicadas a qualquer contexto, o cantor chama atenção para o único traço distintivo da canção, isto é, ele mesmo. O cantor acaba ficando exatamente no lugar onde a música deveria estar. (Compare com o Cancioneiro Americano, no qual os cantores são serviçais da música, escondendo-se atrás das notas que produzem).

A harmonia pode terminar rendida a um processo de distorção, que envolve muita mixagem e edição. E, portanto, torna-se impossível reproduzi-la por qualquer meio normalmente disponível. Dessa forma, a música fica eternamente fixada e se torna, simultaneamente, efêmera. É um momento único na vida da grande máquina que, por ser uma máquina, pode repeti-lo para sempre. É quase impossível cantar sozinho as melodias e palavras do *rock* mais agressivo, como as "canções" do AC/DC, ou os versos latidos de bandas de metal como Meshuggah — sua performance no chuveiro será um tipo de gritaria reprimida. Mesmo no caso da comparável e melodiosa linguagem da música *indie*, para realmente *interpretar* a música, é necessário personificar o ídolo durante o karaokê, quando se tem o apoio de um acompanhamento instrumental completo, amplificação e plateia e pode-se, ainda que brevemente, adequar-se ao gingado dessa presença sagrada. Tão logo termine essa experiência intensa e catártica, deve-se descer do palco e reassumir o fardo do silêncio.

De fato, observamos uma inversão do antigo padrão da performance. Em vez do artista ser o meio de apresentar a música — que existe na

tradição do canto, independentemente dele —, a música tornou-se o meio de apresentar o artista. Ela é parte do processo pelo qual um indivíduo, ou grupo de pessoas, é transformado em ícone. Como consequência, a música tende a perder seu caráter musical, porque ela, corretamente construída, tem uma vida própria e é sempre mais interessante do que a pessoa que a interpreta. Portanto, por mais que amemos Louis Armstrong (1901-1971), Ella Fitzgerald (1917-1996), ou Cole Porter (1891-1964), amamo-los por sua música — e não sua música por causa deles. E isso é a música que podemos interpretar por nós mesmos.

Em grande parte da música *pop* atual, cantores, bandas ou vocalistas não são limitados pelos padrões musicais e sim por seu papel totêmico. É comum se recusarem a adequar-se a um nome humano normal, uma vez que ao fazê-lo, eles comprometeriam seu *status* totêmico. R.E.M., Nirvana, The Who, AC/DC, U2 são como nomes de espécies assumidos por grupos tribais, ícones da parceria que eles oferecem aos fãs.

A construção de um ídolo *popstar* é auxiliada pelo videoclipe. O vídeo sublima a estrela, recicla-a com uma imagem, de um modo mais efetivo do que qualquer ícone pintado de um santo. É expressamente destinada para consumo doméstico e traz a sua presença sagrada para a sala de estar. Assim completa o afastamento da música, que agora torna-se pano de fundo, com o *popstar* ocupando o centro do palco, transfigurado no *status* divino da propaganda da televisão. O ídolo se familiarizou com outras formas da arte jovem e, como Damien Hirst e "YBA", ele se tornou a propaganda que faz propaganda de si mesmo. Para dar crédito a Adorno, ele compreendeu previamente, no início do fenômeno *pop*, que o destino da música popular e da propaganda ficariam desde então entrelaçados.

As sociedades estudadas pelos antropólogos vitorianos eram comunidades orgânicas, unidas por relações de parentesco, sustentadas por mitos e rituais dedicados à ideia de tribo. Em tais comunidades, os mortos e os que ainda não nasceram estavam presentes entre os vivos. Rituais, cerimônias, deuses e histórias eram a propriedade privada da tribo, pensadas para aumentar e fortificar a experiência de pertencimento. Nascimento, casamento e morte eram experiências coletivas e não somente individuais, enquanto o processo crucial de aculturação — a transição do material humano cru a um membro adulto responsável da comunidade — era marcado por ritos de passagem, provas e provações, pelos quais o adolescente removia seu voluntarismo infantil e assumia o papel de reprodução social¹⁵⁹.

Na própria sociedade vitoriana existia um arsenal comum de mitos, rituais e cerimônias que criavam uma percepção semelhante à origem divina e ao seu direito absoluto em se tratando de sacrifícios. Adolescentes eram instruídos na religião ancestral e preparados para respeitar seus ritos. Experiências humanas cruciais, tal nascimento, casamento e morte, eram ainda experiências coletivas, nas quais indivíduos passavam de uma posição para outra na comunidade. Sentimentos eróticos eram considerados preparações para o casamento. Inclusive, eram devidamente sublimados — o que significava não somente idealizados, mas também passavam por *provações*, cercados por interdições. O casamento era (e sempre foi) o principal instrumento de reprodução social. Contudo, todas as instituições da sociedade tinham um papel próprio, todas continham suas cerimônias de iniciação. A transição da adolescência para a vida adulta era marcada por formas complexas de introdução, que reforçavam a visão de que todas as etapas de existência anteriores à condição adulta eram somente preparações para ela. Ao explorarem sociedades primitivas, os vitorianos ficavam deliciados ao descobrirem versões mais simples e transparentes de uma

experiência que estava no coração da sua própria civilização — a experiência de pertencer a um grupo, realçada por uma religião comum e pelos ritos de passagem que levam à condição plena de adulto, na qual se aceita o fardo da reprodução social.

Nada disso é verdade para os adolescentes contemporâneos, que não têm nem a experiência tribal, nem a urbana de pertencerem a um grupo. Eles existem em um mundo protegido de ameaças internas e externas e, portanto, estão livres de experiências elementares — mais propriamente, a da guerra — que renovam os laços de filiação social. O sexo se libertou do processo de reprodução social para tornar-se prontamente disponível em qualquer forma como uma experiência intrinsecamente adolescente. O rito de passagem da condição de virgem à de casado desapareceu e, com isso, a experiência "lírica" do sexo, isto é, um desejo de uma outra e mais elevada condição, na qual o consentimento duramente conquistado da sociedade é uma pré-condição necessária. Todos os outros ritos de passagem também murcharam, visto que não requer nenhuma instituição social — ou, se requer, será tido como algo preconceituoso, hierárquico ou opressor de alguma maneira. O resultado é uma comunidade adolescente que sofre de um déficit acumulado quanto a experiência de pertencimento, enquanto decididamente volta suas costas para o mundo adulto — o mundo no qual o fardo da reprodução social deve ser finalmente assumido.

Ao mesmo tempo, adolescentes contemporâneos têm dinheiro para gastar e gastam-no se divertindo, fruindo da condição de adolescente e transformando-a em algo permanente. A partir disso, surgem novas formas de entretenimento, por meio das quais o jovem isola-se do mundo dos adultos, e a recusa da juventude em assumir o fardo ancestral é moldada como uma forma de virtude.

Entretanto, os seres humanos, independente da sua condição, são animais sociais e podem viver consigo apenas se também vivem com outros. Temos implantado dentro de nós a necessidade de pertencer a grupos, ser parte de uma empreitada maior e recompensadora, que é capaz de enobrecer nossas pequenas ações e proteger-nos da noção de que estamos, em última medida, sozinhos. O déficit de pertencimento a um grupo deve, portanto, ser atendido, mas de outra forma — sem o rito de passagem para uma condição maior ou mais responsável. Assim surgem as novas formas de "união". Ao contrário de exércitos, escolas, escoteiros, igrejas e associações de caridade, essas novas formas de união não necessitam de participação — no máximo, uma participação de um tipo rude e pouco exigente, que não obriga à disciplina aqueles que a escolhem. Centram-se em espetáculos mais do que em atividade.

Por isso a emergência do esporte profissional como um drama central na cultura popular. O futebol, por exemplo, perdeu seu traço original de uma forma de recreação e tornou-se um espetáculo, por meio do qual os torcedores ensaiam sua identidade social e atingem uma maneira substitutiva de pertencimento — não como participantes ativos em uma comunidade real, mas como respondentes passivos à comunidade virtual de torcedores. O fã é, de algum modo, parte da banda exatamente como o torcedor é de um time de futebol, isto é, ligado a ele pelo laço místico da união.

Claro, os antigos sentimentos tribais estão logo abaixo da superfície, esperando para serem ativados e emergir, de vez em quando, com seus tributos usuais ao deus da guerra. De certo modo, a associação oferecida ao fã — na qual uma passividade magnética neutraliza o desejo de ação — é a garantia mais segura que temos para que sociedades modernas não se fragmentem em subgrupos tribais. E, dessarte, devemos ser gratos ao futebol profissional e a todas as outras maneiras pelas quais se oferece um ícone de pertencimento a todos aqueles que poderiam, de outro

modo, correr atrás de alguma versão adolescente da coisa em si. Porque quando grupos tribais emergem em condições modernas, assumem a forma de gangues adolescentes, cujas cerimônias iniciatórias proíbem a transição ao mundo adulto e são concebidas para enclausurar seus membros em uma posição de rebelião. A primeira preocupação de uma gangue assim é a de estabelecer o direito de território, suprimindo com violência todas as reivindicações rivais — e daí, o culto à pichação, que negam a realidade do espaço público e apagam todas as reivindicações de propriedade, exceto aquelas anunciadas pela gangue.

A gangue adolescente é uma resposta natural a um mundo no qual os ritos de passagem para a vida adulta não são mais oferecidos ou respeitados. Não digo que esse mundo é saudável, mas é o nosso mundo e temos de tirar o melhor dele. A cultura *pop* é uma tentativa de tirar o melhor dele — fazer-se sentir em casa em um mundo que não é, em nenhum sentido real, um lar, desde que parou de dedicar à si mesmo a tarefa de reprodução social como um lar deve dedicar. O lar é, afinal de contas, o lugar onde estão os pais. O mundo apresentado na cultura da juventude é um mundo no qual os pais fugiram — como geralmente o fazem hoje em dia¹⁶⁰. Essa cultura quer apresentar a juventude como o objetivo e cumprimento da vida humana, em vez de uma fase de transição que deve ser afastada como um impedimento, tão logo surja o chamado da tarefa de reprodução social. Promove experiências que podem ser obtidas sem assumir os fardos de responsabilidade — trabalho, criação dos filhos e casamento. Quando se menciona o mundo adulto é para escarnecer dele como uma ficção ilusória ou uma fonte de constrangimentos tirânicos.

Atualmente existe uma indústria acadêmica devotada à representação da cultura jovem, em geral, e a cultura *pop*, em particular, como genuinamente subversivas, respostas à opressão, vozes por meio das quais a liberdade, a vida e o fervor revolucionário gritam das

catacumbas da cultura burguesa¹⁶¹. Se as autoridades dos "*media studies*" e dos "estudos culturais" estiverem certas, os jovens se encontram encurralados a todo momento por uma "cultura oficial" dedicada a negar a validade de sua experiência. Desse ponto de vista, as mensagens profanas e anárquicas do *pop* são um sinal de virtude não contaminada — gestos de protesto contra uma ordem social que nega a vida.

Na verdade, contudo, a cultura da juventude é a cultura oficial das democracias ocidentais. Cada espaço público está repleto de *pop*, políticos de todos os campos buscam apoio daqueles que produzem e promovem essa cultura e dissidentes que buscam os poucos bolsões de silêncio são uma espécie ameaçada. A cultura da juventude busca e encontra legitimidade nos próprios gestos que negam que isso exista. Dessa maneira, bandas que cantam sobre seus sofrimentos sob o jugo opressor da sociedade adulta tornam-se milionárias, são festejadas pelo *establishment* e retiram-se para suas casas de campo com seus guarda-costas.

Em qualquer época, a exuberância da juventude encontra sua expressão no barulho alto e na dança violenta. O famoso ataque de Platão aos coribantes e seu desejo de incluir apenas os modos majestosos e dignificados em sua república ideal, dá testemunho à suspeição com a qual a música da juventude sempre foi vista. Contudo, gradualmente foi emergindo em nosso tempo um tipo totalmente novo de música, que serve a um tipo diverso de dança, que pode isolar a juventude em um mundo próprio e neutralizar a necessidade de continuidade social.

Um resultado significativo desse fenômeno é que a música *pop* perdeu, em grande medida, a habilidade de se desenvolver. Ela permanece fixa para sempre na etapa de solidariedade adolescente, incapaz de evoluir, estilística ou filosoficamente, a uma forma mais adulta. Quando *popstars* envelhecidos voltam ao palco, é para tocar as canções pelas quais eram famosos quando jovens, como no caso dos Rolling Stones. Caso se

desenvolvam, geralmente é abandonando por completo a cena *pop* e fazendo sua tentativa nas antigas formas clássicas, como Paul McCartney fez. De fato, é o chamado para desenvolver que tira as pessoas, via de regra, do mundo do *rock* para o platô onde velho e novo ainda se encontram, misturando *pop* e clássico à moda de Michael Nyman, ou ao retornar ao Cancioneiro e ao violão, como Eric Clapton em *Tears in Heaven*. Em outras palavras, eles se desenvolvem ao *escaparem* do *rock*. Permanecer nessa linguagem é permanecer na adolescência. Musicistas talentosos e sérios, como o falecido Jimi Hendrix ou o Metallica, constantemente aumentam sua competência técnica, sem jamais se mudarem para novas regiões estilísticas ou emocionais. E a cena *rock* continua hoje o que foi pelos últimos vinte anos: um deserto de repetição, no qual nada novo é colhido porque nada novo é semeado.

-
-
152. Ver ADORNO, Theodor W. *The Culture Industry*. BERNSTEIN, J. M. (ed.). Londres: 1991. ←
153. Uso essa expressão como abreviação para a música centrada na canção estrófica de 32 compassos com harmonia baseada no *jazz*, de canções compostas por Jerome Kern (1885-1945) e George Gershwin até aquelas cantadas por Barbra Streisand e Mel Tormé (1925-1999). Veja os artigos pungentes devotados ao "Grande Cancioneiro Americano" por Terry Teachout na revista *Commentary*, verão de 1999 a 2002. ←
154. PADEL, Ruth. *I am a Man: Sex, Gods and Rock 'n' Roll*. Londres: 2000. O verso de Muddy Waters é uma profecia da tradição que ele fundou: "I am a man; I am a rolling stone". ←
155. Adorno, *The Culture of Industry*, p.51. ←
156. FRITH, S. "Towards an Aesthetic of Popular Music". In: *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. LEPPERT, Richard e MCCLARY, Susan (ed.). Cambridge: 1987. ←
157. A discussão sobre totemismo e seu significado avançou desde o livro de Sir James Frazer, *Totemism and Exogamy* (Londres, 1910) e o controverso *Totem e Tabu* de Freud (Berlim, 1913). Mais importante no pensamento recente é o elemento do sacrifício animal, como é discutido em Walter Burkert, *Homo Necans* (Oxford, 1912) e René Girard, *Violência e o Sagrado* (Paris, 1972). Esse é o aspecto representado pelo culto ao Nirvana. ←
158. Ver MARCUS, Grail. *Dead Elvis*. Nova York: 1991. ←
159. Ver VAN GENNEP, Arnold. *Les Rites de passage*. Paris: 1901. ←

160. Nos anos 1980 um grupo de pais preocupados montou o Parents' Music Resource Center, na Califórnia, com o objetivo de censurar as mensagens antipais contidas nas letras *pop*. Frank Zappa liderou uma campanha para reagir à influência do centro. ←
161. Ver, sobretudo, LIPSITZ, George. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. Londres: 1994. ←



BIBLIOGRAFIA

- ABELS, Birfit (ed.). *Embracing Restlessness: Cultural Musicology*. Hildesheim: 2017.
- ADORNO, Theodor. *The Philosophy of Modern Music*. MITCHELL, A. G.; BLOOMSTER, W. V. (tr.). Nova York: 1973.
- ADORNO, Theodor. *An Introduction to the Philosophy of Music*, ASHTON, E. B. (tr.). Nova York: 1976.
- ADORNO, Theodor. *The Culture Industry*. BERNSTEIN, J. M. (ed.). Londres: 1991.
- ADORNO, Theodor. "The Musical Fetish and the Regression of Listening". In: *The Essential Frankfurt School Reader*. ARATO, Andrew e GEPHARDT, Eike (eds). Nova York: 1997.
- ADORNO, Theodor. *In Search of Wagner*. LIVINGSTONE, Rodney (tr.). Londres: 2004.
- ADORNO, Theodor. *Night Music: Essays in Music 1928-1962*. TIEDERMANN, Rolf (ed.); HOBAN, Wieland (tr.). Londres e Nova York: 2009.
- BLOCH, Ernst. *Essays on the Philosophy of Music*. PALMER, P. (tr.); Drew, D. (intro.). Cambridge: 1985.
- BURKERT, Walter. *Homo Necans*. Oxford: 1972.
- COLLINGWOOD, R. G.. *The Principles of Art*. Oxford: 1938.
- CROSS, Ian. "Music, Cognition, Culture and Evolution". In: *The Cognitive Neuroscience of Music*. Peretz, Isabelle e Zatorre, Robert (eds). Oxford: 2003. CURRIE, Gregory. *Arts and Minds*. Oxford: 2004.

- DAHLHAUS, Carl. *The Idea of Absolute Music*. LUSTIG, Roger (tr.). Chicago: 1989.
- DANTO, Arthur. "The End of Art: A Philosophical Defense", *History and Theory*, vol. 37 no. 4, p. 127-143, 1998.
- DEUTSCH, D.; FEROE, J. "The Internal Representation of Pitch Sequences in Tonal Music", *Psychological Review*, vol. 88, p. 503-522, 1981.
- DIDEROT, Denis. *Le neveu de Rameau*, publicado em Alemão (1805) e em Francês (1821), agora melhor consultado em uma ou outra versão na Internet.
- DODDS, E. R. *The Greeks and the Irrational*. Cambridge: 1951.
- DUTEURTRE, Benoît. *Requiem pour une avant-garde*. Paris: 1995.
- EISLER, Hanns. "Musik und Politik". In: *Schriften 1924-1948*. Leipzig: 1973
- FEUERBACH, Ludwig. *Principles of the Philosophy of the Future* [1843]. HANFI, Zawar (tr.). Londres: 1972.
- FODOR, Jerry. *The Modularity of Mind*. Cambridge, MA: 1983.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. Oxford: 1973.
- FRAZER, Sir James. *Totem and Exogamy*. Londres: 1910.
- FREUD, Sigmund. *Totem and Taboo*. Londres: 1918.
- FRITH, Simon. "Towards an Aesthetic of Popular Music". In: *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. LEPPERT, Richard; MC-CLARY, Susan (eds). Cambridge: 1987.
- GELFAND, S. A. *Hearing: An Introduction to Psychological and Physiological Acoustics*, 3a. edição. Nova York: 1998.
- GIRARD, René. *La Violence et le sacré*. Paris: 1972.
- GIRARD, René. *Des Choses Cachées Depuis la Fondation du Monde*. Paris: 1978.
- GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion*. Londres: 1960.

GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Oxford: 1969.

GUSTIN, Molly. *Tonality*. Nova York: 1969.

HANSLICK, Eduard. *On the Beautiful in Music*. PAYZANT, G. (tr. e ed.). Indianapolis: 1986.

HEGEL, G. W. F. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, 2 vols. KNOX, Sir Malcolm (tr.). Oxford: 1975.

HEGEL, G. W. F. *The Phenomenology of Spirit*. MILLER, A. V. (tr.). Oxford: 1977.

HODGES, Wilfrid. "The Geometry of Music". In: *Music and Mathematics: From Pythagoras to Fractals*. FAUVEL, John; FLOOD, Raymond; WILSON, Robin (eds). Oxford: 2003.

HOLLOWAY, Robin. *On Music: Essays and Diversions, 1963-2003*. Brinkworth: 2003.

HUEFFER, Francis. *Richard Wagner and the Music of the Future*. Londres: 1874.

HUME, David. *A Treatise of Human Nature, 1738*. Selby-Bigge, L. A. (ed.). Oxford: 1896.

KANT, Immanuel. *The Critique of Pure Reason*. KEMP-SMITH, Norman (tr.). Londres: 1958.

KASSABIAN, Anahid. *Ubiquitous Listening: Affect, Attention and Distributed Subjectivity*. Berkeley, CA: 2015.

KITCHER, Philip. *Deaths in Venice: The Cases of Gustav von Aschenbach*. Nova York: 2013.

KIVY, Peter. *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. Princeton: 1980.

KÖHLER, Joachim. *Nietzsche and Wagner: A Lesson in Subjugation*. TAYLOR, Ronald (tr.). New Haven, CT: 1998.

LANGER, Susanne. *Feeling and Form*. Nova York: 1953.

LANZA, Joseph. *Elevator Music*. Nova York: 1995.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: 1983.

LERDAHL, Fred. "Cognitive Constraints on Compositional Systems". In: *Generative Processes in Music*, Sloboda.

LERDAHL, Fred. *Tonal Pitch Space*. Oxford: 2001.

LEVINAS, Emmanuel. *Humanism of the Other*. POLLER, Nidra (tr.). Chicago: 2003.

LIÉBERT, Georges. *Nietzsche and Music*. PELLAUER, David; PARKES, Graham (tr.). Chicago, 2004.

LIPSITZ, George. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Politics of Place*. Londres: 1994.

LONGUET-HIGGINS, Christopher. *Mental Processes: Studies in Cognitive Science*. Cambridge, MA: 1987.

MARCUS, Grail. *Dead Elvis*. Nova York: 1991.

MATTHEWS, David. "The Flaying of Marsyas", *Salisbury Review*, vol. 12, no. 3, p. 12-14, março de 1994.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: 1956.

MILLER, Geoff rey. "Evolution of Human Music through Sexual Selection". In: *The Origins of Music*. WALLIN, Nils L.; MERKER, Björn e BROWN, Steven (eds). Cambridge, MA: 2000.

NARMOUR, Eugene. *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures*. Chicago: 1990.

NIETZSCHE, Friedrich. *The Portable Nietzsche*. KAUFMANN, Walter (ed.). Nova York: 1954.

NIETZSCHE, Friedrich. *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*. KAUFMANN, Walter (tr.). Nova York: 1967.

NORDAU, Max. *Degeneration*. Londres: 1895.

NUSSBAUM, Charles. *The Musical Representation*. Cambridge, MA: 2007.

OTTO, Rudolf. *The Idea of the Holy*. Oxford: 1923.

PADEL, Ruth. *I Am a Man: Sex, Gods and Rock'n'Roll*. Londres: 2000.

PATEL, Aniruddh D. *Music. Language and the Brain*. Oxford: 2008.

PINKER, Steven. *How the Mind Works*. Nova York: 1997.

RAFFMAN, Diana. *Language, Music and Mind*. Cambridge, MA: 1993.

RAMEAU, Jean-Philippe. *A Treatise on Harmony*. GOSSETT, Philip (tr.). Mineola, NY: 1971.

REILLY, Robert R. *Surprised by Beauty: A Listener's Guide to the Recovery of Modern Music*. São Francisco: 2017.

RIEMANN, Hugo. *Harmony Simplified, or the Theory of the Tonal Functions of Chords*. Londres e Nova York: 1893.

RIEMANN, Hugo. *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig: 1903.

ROSS, Alex. *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. Nova York: 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *A Complete Dictionary of Music*. Londres: 1779.

RUSKIN, John. "Fiction, Fair and Foul". In: *Works*. COOK, E. T.; Wedderburn, A. (ed.). Londres: 1909.

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Schrift en zur Philosophie der Kunst und zur Freiheitslehre* [1802/ 3]. In: *Schellings sämtliche Werke*, 14 vols.

SHELLING, Karl Friedrich August (ed.). Stuttgart: 1856-61.

SCHENKER, Heinrich. *Free Composition*. OSTER, Ernst (tr.) Londres: 1979.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonielehre*, 3a. ed. Viena: 1922.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. STEIN, Leonard (ed.); BLACK, Leo (tr.). Londres: 1975.

SCHOPENHAUER, Arthur. *The World as Will and Representation*. PAYNE, E. F. J. (tr.). Indian Hills: 1958.

SCHULLER, Gunther. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford: 1968.

SCRUTON, Roger. *Art and Imagination*. Londres: 1974.

- SCRUTON, Roger. *Perictione in Colophon*. South Bend: 2002.
- SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: 1997.
- SCRUTON, Roger. "Review of Andy Hamilton: Aesthetics and Music", *Mind*, vol. 117, 2008.
- SCRUTON, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*. London: 2009.
- SCRUTON, Roger. *The Face of God*. Londres: 2012.
- SCRUTON, Roger. *The Soul of the World*. Princeton: 2014.
- SEARLE, John R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge, 1969.
- SEARLE, John R. *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge: 1983.
- SELLARS, Wilfrid. *Science, Perception and Reality*. Austin, TX: 1963.
- SIEGEL, Linda. "Wackenroder's Musical Essays in 'Phantasien über die Kunst'", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 30, p. 351-358, 1972.
- SLOBODA, John A. (ed.). *Generative Processes in Music*. Oxford: 1988.
- STONE-DAVIS, Férdia. "Music and Liminality: Becoming Sensitized". *In: Embracing Restlessness*, ABELS.
- TALLIS, Raymond. *Summers of Discontent: The Purposes of the Arts Today*. Londres: 2014.
- TEACHOUT, Terry. "The Great American Songbook", *Commentary*, verão 1999-primavera 2002.
- TEMPERLEY, David. *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge, MA: 2001.
- TEMPERLEY, David. *Music and Probability*. Cambridge, MA: 2007.
- TYMOCZKO, Dmitri. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford: 2011.
- VALBERG, J. J. *Dream, Death and the Self*. Princeton: 2007.
- VAN GENNEP, Arnold. *Les Rites de Passage*. Paris: 1901.

WAGNER, Richard. *The Artwork of the Future*, 1849. ELLIS, William Ashton (tr.). Londres: 1895.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. ANSCOMBE, Elizabeth; *et al.*, (ed. e tr.) Oxford, 1952.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *The Blue and Brown Books*. Oxford: 1958.

YOUNG, Julian. *Nietzsche's Philosophy of Art*. Cambridge: 1992.



REFERÊNCIAS

Capítulo 2. Uma versão anterior desse capítulo apareceu em *Philosophy*, vol. 75, p. 231-247, outubro 2014.

Capítulo 4. Essa é uma versão revisada de um ensaio de mesmo título publicado em *Music and Transcendence*. STONE-DAVIS, Férdia J. (ed.). Farnham: Ashgate, 2015.

Capítulo 6. Uma versão antiga desse capítulo apareceu em *The Impact of Idealism: The Legacy of Post-Kantian German Thought, vol. III, Aesthetics and Literature*. BOYLE, Nicholas; JAMME, Christoph; COOPER, Ian (ed.) Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Capítulo 10. Uma versão anterior desse capítulo foi publicada em *David Matthews: Essays, Tributes and Criticism*. HYDEM (ed.). Londres: Plumbago Press, 2013.

Capítulo 11. Uma versão anterior desse capítulo foi publicada em uma edição de 2016 do periódico *Teorema*, editado por Luis Valdes-Villanueva e dedicado ao livro de Philip Kitcher, *Deaths in Venice*.

Capítulo 15. Esse capítulo apareceu primeiro em *Nietzsche on Art and Life*. CAME, Daniel (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2014.

Capítulo 16. Esse capítulo é adaptado de uma palestra apresentada nos Donaueschingen Musiktage em 2016.

Capítulo 17. Esse capítulo começou sua vida na *Lesley Stephen Memorial Lecture* na Universidade de Cambridge, 1997.

Título original: *Music as an Art*

Copyright © 1995 – Sir Roger Scruton

Os direitos desta edição pertencem à LVM Editora, sediada na
Rua Leopoldo Couto de Magalhães Júnior, 1098, Cj. 46

04.542-001 • São Paulo, SP, Brasil

Telefax: 55 (11) 3704-3782

contato@lvmeditora.com.br

Gerente Editorial | Giovanna Zago

Editor | Pedro Henrique Alves

Tradutor(a) | Bruno Gripp e Márcia Xavier Brito

Copidesque | Chiara Di Axox

Revisão ortográfica e gramatical | Márcio Scansani / Armada &
Mariana Diniz Lion

Preparação dos originais | Pedro Henrique Alves

Elaboração do índice | Márcio Scansani / Armada

Produção editorial | Pedro Henrique Alves

Projeto gráfico | Mariangela Ghizellini

Diagramação | Rogério Salgado / Spres

Impressão | Elyon Soluções Gráficas

Produção do livro digital | Booknando

Impresso no Brasil, 2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Angélica Ilacqua CRB-8/7057

S441m Scruton, Roger

Música como arte / Roger Scruton ; tradução de Bruno Gripp e Márcia
Xavier Brito. — 1 ed. — São Paulo : LVM Editora, 2021.

272 p.

ISBN 9786586029420

1. Ciências sociais 2. Música 3. Música clássica 4. Trilha sonora I. Título II.
Gripp, Bruno; Brito, Márcia Xavier

21-2139

CDD 306.48428

Índices para catálogo sistemático:

1. Ciências sociais – música

Reservados todos os direitos desta obra.

Proibida a reprodução integral desta edição por qualquer meio ou forma, seja eletrônica ou mecânica, fotocópia, gravação ou qualquer outro meio sem a permissão expressa do editor. A reprodução parcial é permitida, desde que citada a fonte.

Esta editora se empenhou em contatar os responsáveis pelos direitos autorais de todas as imagens e de outros materiais utilizados neste livro. Se porventura for constatada a omissão involuntária na identificação de algum deles, dispomo-nos a efetuar, futuramente, as devidas correções.