

O SÉCULO MAIS INSTIGANTE DE TODA A HISTÓRIA DA MÚSICA¹

Conrado Silva*

DA MÚSICA TONAL À MÚSICA DIGITAL

Quando um de nossos ancestrais batia nas pedras com um pau, uma dessas pedras respondeu com um som diferente — hoje diríamos que era um som com harmônicos; já existiam tais pedras musicais! Pasmado, foi-lhe despertado o ouvido musical e nosso ancestral talvez tenha gritado, tentando imitar o som daquela pedra tão especial. Pode ter conseguido e, provavelmente, ficou feliz.

Num momento de epifania suprema pode ter vislumbrado o que viria depois: grandes grupos de homens e mulheres cantando juntos, homens construindo instrumentos para fazer sons diferentes, orquestras juntando dúzias de homens e mulheres tocando esses instrumentos, centenas de seres humanos sentados juntos escutando concertos, sinfonias, óperas...

Num momento de arrebuo máximo, pode até ter imaginado máquinas automáticas fazendo música: alto-falantes enormes, amplificadores, fitas magnéticas gravadas, cd's. Então, sem dúvida, ele deve ter ficado de boca aberta.

Mas com absoluta certeza nosso ancestral nunca imaginou que, depois de muitos séculos de evolução, num longínquo século XX — está bem, ele não contava o tempo em séculos! —, músicos de vanguarda estariam de novo fazendo música com ruídos.

O século XX viu acontecimentos que não esperava, viveu momentos de grande surpresa, de estupor. Entre inúmeras outras coisas, isso define a característica mais importante da música do século XX, a revisão drástica de tudo aquilo que séculos de músicos e musicólogos achavam ter resolvido: o questionamento de todos os

¹ *In* Um século de conhecimento: arte, filosofia, ciência e tecnologia do século XX / Samuel Simon, organizador. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2011

* Professor Adjunto – Notório Saber — do Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília.

aspectos da música, a diversidade das respostas, a divergência dos inúmeros caminhos abertos pela frente.

Até as revoluções mais exaltadas, mais ambiciosas aconteceram nesse século: Computadores foram ensinados a compor fugas como Bach — e algumas dessas músicas automáticas conseguiram enganar musicólogos! —, compositores escreveram música que não era para ser tocada e só para ser imaginada.²

A aceleração do processo diversificado da música no século XX não tem paralelo em outros séculos. As sucessivas revoluções da eletrônica e da informática, a reviravolta causada pelas grandes guerras do século, especialmente a segunda, cuja existência trouxe uma era de descobrimentos e aperfeiçoamentos técnicos, devem ser anotadas como fatores importantes dessa aceleração.

A AMPLIAÇÃO DO CONCEITO DE MÚSICA

Muito tempo depois daquele histórico bater nas pedras, e após muitas flautas e harpas construídas, Pitágoras, no século V a.C., decidiu medi-las com cuidado e verificou o que já previam alguns músicos construtores de flautas: a música tinha fundamentos científicos e a intuição que levava os primeiros *lutiers* a furar a cana da flauta em pontos determinados tinha uma justificação matemática.

Ou melhor: Pitágoras descobriu que matemática e música se dão as mãos.

Dentro da civilização européia ocidental, a música erudita andou sempre em conjunto. Os estilos barroco, clássico, romântico, pós-romântico seguiram-se. Cada estilo varia um pouco a partir do anterior, e estabelece princípios e regras, seu cânone, que figura o que se entende como bom e correto em cada época. O período romântico agregou transcendência e arroubos emocionais ao tal cânone, antes puramente gramatical, iniciando um lento processo de distorção dos princípios formais da harmonia. A característica extremamente individualista do romantismo levou um crítico irônico a dizer que *a música do século XIX estava enferma de literatura sentimental com pretensões filosóficas*.³

Os excessos pós-românticos do fim do século XIX empurraram as formas musicais clássicas a um ponto sem volta: a harmonia tonal, que reinou inabalada por alguns séculos, caiu ferida pelos excessos sofridos; a complexidade crescente dos

² Rugido do "Leão da Metro", sons de um a procissão católica, trechos falados em japonês; a freada brusca de um carro, o estouro de uma manada de elefantes ao longe (CONDE, 1971).

³ PAZ, 1962.

procedimentos harmônicos não tinha saída. Pelo menos dentro do tonalismo definido pelo cânone vigente.

Ao longo do século XX numerosos artistas propuseram alternativas para a tonalidade com diferentes graus de sucesso. Foram tentativas que partiram de tendas diferentes: alguns compositores tentaram sistemas modais de origem popular — a arte popular sempre foi uma experiência de estímulo para a arte erudita e esta sempre alimentou com suas experiências, em contraparte, a música popular —; outros elaboraram teorias ousadas propondo acabar de vez com o sistema tonal, substituindo-o por outros ainda mais rígidos; muitos exploraram a base da música, o som, subjacente de todas as composições, com experiências de expansão das fontes sonoras, com as quais se fazia a música; o avanço da informática trouxe novas idéias, tanto para os criadores de procedimentos de composição quanto para os inventores de sons.

A longo do século XX essas energias se juntaram, ou se enfrentaram, criando um campo fértil para as experiências. Elas se multiplicaram ano a ano, num processo acelerado como a música nunca tinha vivido antes. Mas o público começou a ficar para trás: a quantidade de informação, continuamente renovada, não conseguia ser assimilada tão rapidamente pelo ouvinte.

As pessoas, conta a psicologia, precisam sentir-se firmes quando avançam nos caminhos que a arte lhes propõe: nem todos os espectadores estão dispostos a dar um pulo no desconhecido. A maioria gosta de contar com um corrimão para lhe ajudar quando escuta algo novo. E os compositores pretenderam algo inédito, o tal pulo no abismo. Adrenalina pura. (*"Adrenalina, foi a adrenalina"*, disse, atordoado, um funcionário do Brasília Music Festival 2003, ao se levantar após ter caído de uma viga de 10 metros de altura, insolitamente inteiro.)

E um fato pelo menos curioso: hoje a enorme maioria de público e não menor maioria de criadores e intérpretes musicais parece não ter idéia de tudo o que aconteceu de radical no século XX.

É um fato singular do século: pela primeira vez em toda a história da música, não existe um cânone que sirva de base para definir as características do estilo. O próprio conceito de cânone hoje já não tem mais função. A divergência de critérios é o que importa.

A EXPANSÃO DAS IDÉIAS MUSICAIS

NOVAS GRAMÁTICAS

A música deve ser considerada como uma linguagem, que comunica e define seus objetos e as formas de combiná-los. Essas formas podem ser chamadas de gramática. A música ocidental cristalizou sua gramática ao longo de vários séculos de postulados e de regras.

Pitágoras determinou a relação física entre as características dos objetos vibrantes e o resultado sonoro produzido. Especificamente com os instrumentos de cordas, que posteriormente foram expandidos para os de sopro e para vários tipos de percussões. As escalas de notas que os gregos usavam quando construíam seus instrumentos, e por extensão para cantar e para compor sua música, chamadas de *modos gregos* — dórico, frígio, lídio, mixolídio —, foram cristalizadas ao longo de muitos anos de experiências e de recomendações sobre como fazer as melodias. Assim foi forjado o rudimento das primeiras gramáticas musicais.

No século XVIII aconteceu a descoberta de um sistema de afinação dita *temperada*, que propôs, em confronto gritante com os sistemas de afinação seguindo a escala de harmônicos naturais demonstrada por Pitágoras, uma afinação fixa dos instrumentos. O objetivo era possibilitar que os instrumentos de teclado pudessem tocar todas as escalas. O custo era que os intervalos, considerados intocáveis até o momento, de repente deixavam de ser tão sólidos assim e permitiam pequenas flutuações. Era um mundo sonoro artificial, e foi o ponto de partida para boa parte das revoluções que aconteceriam no século XX.

Bach se deu ao trabalho de organizar, com singular elegância, um compêndio do sistema temperado, *O cravo bem temperado*, uma sistemática integral de todas as transposições das escalas maiores e menores, decorrentes dos modos antigos. Essa gramática se expandiu, criando regras rígidas para a harmonia e para o contraponto, cimentando e enrijecendo a linguagem.

E a superestrutura gramatical acabou criando fórceps para a evolução da música: os compositores, que ao longo do tempo foram esticando as normas, chegaram a impasses no fim do século XIX: Richard Wagner puxou os limites da harmonia até graus de cromatismo tão exacerbados que simplesmente ruiu o próprio princípio tonal; Debussy, apoiado em informações de gramáticas extra-européias — especialmente o gamelão javanês —, trouxe em forma oficial novas escalas — a famosa escala de tons inteiros, entre outras — para dentro da música ocidental.

No início do século XX vários compositores estavam dispostos a buscar caminhos para evitar que seu trabalho compositivo acabasse por ser obrigado a percorrer uma vez mais as gastas trilhas da linguagem vigente. Schoenberg deu, já em 1913, um grito de rebeldia: *Se a tonalidade não serve mais, componhamos sem ela!*

Schoenberg entendera que a repetição redundante de seqüências que a harmonia tonal obrigava, e a que o compositor sentia-se obrigado a seguir, era "tarefa não de compositor, mas de copista". Ele se pôs então a compor em forma *atonal*, sem respeitar as regras da harmonia. Obras importantes foram compostas,⁴ mas, pouco tempo após, ele sentiu a falta de algumas regras prefixadas para guiá-lo nas turbulentas águas da liberdade total. O momento era propício e foi gerada, após o impasse atonal, um sistema revolucionário que mudaria a fisionomia da música ocidental. Em lugar de organizar a obra a partir de esquemas harmônicos tonais, Schoenberg criou um novo procedimento para organizar as notas: o sistema *dodecafônico*, baseado numa lei fixa e inexorável: nenhuma nota devia ser repetida antes que as outras onze notas da escala cromática tivessem sido ouvidas. Passava-se da anarquia total para uma democracia total. Isso era realmente uma revolução, e como tal chocou os ouvidos de quem estava acostumado a ouvir harmonicamente.

Caía um tabu da música ocidental: a organização mental substituiu os critérios sensuais em voga.

Então a porta ficou aberta. E por ela passaram vários compositores, já fartos de se sentir obrigados a depender da harmonia. Anton Webern, aluno e colega de Schoenberg, avançou e expandiu o conceito de organização prévia das alturas das notas para a organização de outros parâmetros. Estruturação dentro da série de alturas, reforço dos princípios estruturais por meio de uma *Klangfarbenmelodie*, melodia de timbres, em que os instrumentos passavam a cumprir uma função formal. A obra de Webern foi essencialmente econômica; cada nota tinha sua razão de existir; nenhuma nota estava lá para completar acordes ou para funcionar como recheio. Suas composições são significativamente curtas: *Sinfonia opus 21*, 9 minutos; *Concerto Op. 24*, 6 minutos.⁵

Várias tentativas se sucederam, com diferentes graus de sucesso. Álois Hába desenvolveu em Praga, nos anos 1930, um método para compor com microtons, dividindo a oitava não mais em 12 partes iguais, mas em 24 partes, cada uma com o

⁴ *Pierrot lunaire, Noite transfigurada.*

⁵ O escritor Hermann Hesse, em *O lobo da estepe*, relata a visão do protagonista, vendo alguns compositores no inferno — Mozart, Rossini?? —, sendo perseguidos o tempo todo por enormes fileiras de penitentes: as notas que eles usaram sem necessidade nas suas obras.

tamanho de quartos de tom. Claro que isso exigia uma nova forma de harmonia e uma nova técnica de interpretação. A voz e boa parte dos instrumentos da orquestra podiam interpretar, com maior ou menor dificuldade partituras "microtonais", porque podiam afinar de ouvido os microtons, mas os instrumentos com notas fixas — piano e outros teclados, por exemplo — estavam impedidos de realizá-las. Surgiu então a idéia de criar novos instrumentos e o compositor e pianista mexicano Julián Carrillo construiu pianos com 24 notas por oitava, com dois teclados, um deles deslocado 1/4 de tom do outro. Entusiasmado com o resultado (e contando com abundante dinheiro de família para financiar a empreitada) ele mandou fazer outros pianos com o dobro e até o quádruplo de notas por oitava.

A tentativa, porém ficou por ali. Os enormes instrumentos envelhecem hoje em museus musicais norte-americanos. Dificuldades de preços afundaram a empreitada, e a humilde proposta que Hába tinha foi aproveitada por numerosos compositores, com diferentes graus de comprometimento com o novo princípio, mas nunca pensando se transformar na alternativa musical do futuro, como propunha o autor checo.⁶

Depois do pântano cultural forçado pela Segunda Guerra Mundial, a dodecaфонia e o serialismo incipiente foram retomados em cursos especializados e assim ficou reconhecida a importância das idéias de Webern para o que se seguiu. *Schoenberg est mort; vive Webern*, bradou Pierre Boulez nos anos 1950, quando os jovens compositores tomaram contato com o que tinha sido escondido como *arte degenerada*, pelos nazistas.

O princípio da organização prévia das notas foi ampliado a todos os outros parâmetros da música e até mesmo para novos parâmetros especialmente criados pelo afã organizativo de jovens compositores: densidades, velocidades de transformação dos processos, etc.

Ainda hoje, quase um século depois daquela idéia revolucionária, custa para muitos admitir que o tonalismo não é o único procedimento para fazer música e, nos conservatórios e nas universidades, fala-se do dodecafonismo e do serialismo em voz baixa, provavelmente com medo da ira dos deuses que cuidavam da música dos séculos passados...

⁶ Eu fui testemunha – e tradutor – de uma conversa entre Hába e John Cage (Festival de Nova Música de Zagreb, Yugoslávia, 1963), em que o primeiro tentava convencer o segundo que ele – Cage – devia compor com microtons, para que sua música fosse verdadeiramente importante. Elegantemente, Cage tentava explicar a Hába que seu objetivo musical ia para outro lado, mas, obstinado, Hába insistia sem entender – nem ouvir – o que Cage propunha.

Isso nos leva a pensar o porquê dessa fidelidade cega — melhor dizendo, surda — para com esses deuses. É possível que isso seja devido a uma característica especial da música entre todas as artes no mundo atual. Quando a vanguarda da educação está orientada a entender e participar no mundo de hoje, só na música se educa para preservar o passado. Intérpretes aprendem, quase que exclusivamente, como *tocar bem* as obras dos mestres (do passado próximo, leia-se século XIX). As outras artes não precisam de *intérpretes* e estudam o passado como parte de um processo que leva ao presente, no qual se localiza a ênfase da educação. Na área da música, porém, a enorme maioria de estudantes se limita a aprender a tocar bem os clássicos, e assim tais clássicos são preservados, em geral como única escolha.

Mas, voltando à revolução serial: tudo não ficou ali. Nos anos 1950 aconteceu uma nova revolução, quando alguns artistas introduziram na composição diferentes graus de acaso. O princípio da indeterminação, fundamental para entender as ciências do século, fez irrupção nas artes, e na música começou a aparecer depois da primeira metade do século. As notas não precisavam estar sempre organizadas conforme princípios rígidos — tonalismo, harmonia, dodecafonismo, serialismo — e diferentes procedimentos alternativos se vislumbraram. Aleatório, produzido por princípios tão dispares como o trabalho com algoritmos matemáticos (Iannis Xenakis), ou a consciência do cotidiano sonoro, trazido para dentro da composição (John Cage).

Escândalo nas hostes da academia. Brados de rebeldia restauradora: *trabalhamos tanto para conseguir uma organização complexa dos sons (ou melhor, das notas) e agora eles vêm dizer que isso pode ser deixado ao acaso???* Mas depois do primeiro baque, os autores assimilaram o acaso e em maior ou menor quantidade incluíram o pensamento aleatório nos seus trabalhos. Inclusive Stockhausen e Boulez, entre outros, compuseram e escreveram sobre o aleatório na música. A idéia aleatória tinha chegado para ficar.

As duras revoluções, a dodecafônica/serial e a aleatória produziram no mundo musical celeumas similares àquelas que as guerras mundiais produziram na vida social. Nada ficou depois como era antes.

GARIMPANDO A NOVA MATÉRIA-PRIMA

O músico sempre aproveitou o que tinha na mão para fazer sua música: sua voz, seu corpo, as pedras próximas, os troncos de árvores, as canas ocas, a pele esticada dos animais. No fim do século XIX, os instrumentos musicais do ocidente já

tinham atingido um excelente nível de aperfeiçoamento, e pouco mudaria no século seguinte. Logo no início deste século, os compositores começaram a extrapolar os recursos que os instrumentos musicais lhe ofereciam naturalmente. Henri Cowell fez música tocando diretamente nas cordas do piano, em vez de usar as teclas (1912); Edgar Varèse fez uma composição só para instrumentos de percussão (1931); John Cage colocou pequenas peças de madeira, borracha ou metal entre as cordas do piano, produzindo sons que se assemelhavam com a percussão (1943). Muitos compositores enveredaram nessa procura, indicador de que a música poderia ser feita não somente com os instrumentos musicais.

Em 1897, pouco depois da invenção e instalação das redes de telefones nas cidades, um músico inventor, Tadheus Cahill construiu um instrumento com bobinas e dínamos que produziam, eletricamente, sons que ele combinava para produzir notas musicais com a finalidade de transmitir música pelo telefone. O instrumento – Telharmonium – tinha que ser consideravelmente grande para produzir os sons graves e, como Cahill quis trasladá-lo para diferentes cidades para seus *concertos telefônicos*, isso exigia que fosse montado em alguns vagões de trem, fazendo-o oneroso e pouco prático.

Quase ao mesmo tempo, surgiram as primeiras tentativas de criar procedimentos eletrônicos para usos técnicos: rádio, amplificação de sinal sonora gravada. Outros músicos-inventores começaram logo a fuçar componentes eletrônicos criando circuitos ressonantes, que num momento de sintonia correto gerava som: o som puro – chamado de som senoidal – ou alguns outros próximos que, convenientemente amplificados, podiam ser escutados. Logo mais apareceram músicos para aproveitar esses sons e fazer música com eles, articulando-os em freqüência e intensidade, fazendo com que eles seguissem uma escala ou executassem melodias. O engenheiro russo Theremin chegou a fabricar um *instrumento* no qual um intérprete movimentando suas mãos em frente de duas antenas fazia com que o som gerado por ressonância de um circuito eletrônico fizesse precisamente isso. O *Theremin* teve seu momento de glória na segunda e terceira décadas do século antes de ser esquecido: apesar da novidade, suas possibilidades de execução das músicas de moda eram limitadas e de reduzido valor artístico.

Mas tinha acontecido o *insólito*: o primeiro instrumento eletrônico tinha sido inventado. No período entre as duas guerras mundiais diversos órgãos eletrônicos foram construídos, mas só depois da Segunda Guerra surgiram, quase de forma

paralela em dois pontos geográficos próximos, dois centros que revolucionaram a música do século: os laboratórios da Rádio Francesa, em Paris, e da Rádio de Colônia, na Alemanha.

No primeiro, Pierre Schaeffer, chefe do setor de sonoplastia e responsável pelos arquivos de sons usados em programas de rádio-teatro, pensou que seria possível fazer música a partir de gravações de ruídos, palavras, instrumentos, qualquer coisa que soasse, enfim.⁷ As gravações seriam filtradas, recortadas, superpostas, mixadas no estúdio e o compositor as manipulava de maneira diferente da que o músico tradicional trabalhava com as notas, e mais parecida com a forma com que o escultor trabalha seu material. No início tal música era pensada como arte da rádio e seria mostrada ao público em emissões radiofônicas. Se a música de Cahill era para telefones, agora a música era pensada para ser difundida pelo rádio. E logo viu-se a possibilidade de ser mostrada diretamente ao público, pela primeira vez na história, não com instrumentos tocando, ao vivo, mas instalando alto-falantes dispostos no palco da sala de concertos.

Na Rádio de Colônia, as coisas funcionavam de forma diferente: a idéia era expandir o conceito de fazer música a partir de sons gerados por aparelhos eletrônicos. Esses aparelhos, que até o momento só tinham utilidade para medições de áudio, podiam gerar, modular, filtrar, superpor os sons para gerar tons musicais que o compositor estruturava para realizar suas obras.

Música concreta e música eletrônica se juntaram pouco tempo depois para dar passagem ao que se chama de música eletroacústica: qualquer tipo de música feita por meio de manipulações eletroacústicas.

Outros avanços tecnológicos, desenvolvidos para a Segunda Guerra, permitiram o uso do material sintético, que deu nascimento à fita magnética, fortalecendo a possibilidade de processamento e difusão da música eletroacústica.

A nova arte espalhou-se rapidamente e nos anos 1970 a música eletroacústica foi realizada em muitos países. Os centros de produção, porém mudaram de lugar: os laboratórios deslocaram-se das rádios para as universidades, onde acrescentaram uma nova face ligada à pesquisa, paralelamente à produção musical.

Pela primeira vez, uma música que podia prescindir dos intérpretes: o compositor assumia toda a responsabilidade: ele compunha e realizava a obra no

⁷ É conveniente lembrar que ainda não existiam os gravadores de fita magnética e que Schaeffer e seus assistentes tinham que carregar pesados aparelhos para registrar a informação sonora recolhida com microfones em discos de acetato.

estúdio até ela ficar pronta em fita magnética – hoje, em cd – para ser apresentada ao público.

A responsabilidade do compositor foi aumentada: ele não podia mais dizer que sua obra foi mal interpretada; ele mesmo tomava conta da obra até sua gravação final. Por outro lado, com a desvinculação do intérprete, a obra teve sérias dificuldades de ser apresentada. O compositor devia levar a obra a concursos e festivais, como forma de fazê-la conhecida, e entrava na fila para tentar que fosse prensada e veiculada por uma gravadora grande, que se encarregasse de divulgá-la: aí entrava em jogo um processo infame que vamos analisar mais adiante.

Quando a obra eletroacústica, realizada em laboratórios, era apresentada gravada em concertos, para grande parte do público ela soava fria e perdia interesse, no confronto com outras obras com intérpretes que a apresentavam ao vivo. O compositor pensou e deu a virada, realizando obras que misturavam sons gravados e solistas instrumentais ou vocais ao vivo. Ou, ainda, vozes e sons instrumentais eram recolhidos por microfones e passavam por uma parafernália de dispositivos que as transformavam. Os sons *reformatados* voltavam à realidade por meio de altofalantes para se juntar com os sons naturais.

O rápido desenvolvimento tecnológico e a miniaturização dos circuitos eletrônicos permitiram a aparição de estúdios eletrônicos portáteis, os sintetizadores, que popularizaram essa música eletroacústica e a puseram em mãos de músicos populares que os levaram para o palco dos shows e lhe conferiram uma popularização que criou condições para a produção em série e o barateamento dos seus custos.

Uma nova evolução estava chegando. O desenvolvimento dramático da teoria da informação e de seu avatar tecnológico, o computador, vieram produzir uma nova revolução nas tendas da música.

Os procedimentos de transformação de som em tempo real, agora digitalizados, ficaram cada vez mais ricos e complexos e geralmente exigiam sofisticados *softwares* digitais para ser trabalhados. A tarefa do compositor do século XX se ampliou: em vez de confeccionar os sons no laboratório analógico, ele podia manipular – e muitas vezes até criar – *softwares* para a transformação dos arquivos sonoros em tempo real.

ABERTURA PARA O RESTO DO UNIVERSO

Em geral, o ouvinte costuma escutar o que seus conhecimentos, prevenções, entusiasmos, referências, medos ou desconfianças lhe permitem.

Ao longo da história e em diferentes pontos da terra, culturas diferentes evoluem isoladamente e suas músicas seguem também evoluções diferentes. Falta de comunicação e orgulho – ou melhor, desprezo pela cultura dos outros – dificultaram por muito tempo o conhecimento entre esses povos. No fim do século XIX alguns artistas mais criteriosos, ou mais curiosos, começaram a perceber a existência de diferentes culturas musicais e no século XX, pela primeira vez, se empreenderam estudos sérios e abrangentes das distintas culturas musicais.

A irrupção da era da comunicação nesse século rasgou finalmente os casulos de nossa visão etnocentrista e a aldeia global de Marshall McLuhan se fez onipresente. Hoje não nos surpreende saber que os indianos ficam seis horas assistindo a um concerto (bom, não é assim que eles os chamam e é certo que a forma de eles assistirem suas músicas é diferente da nossa). Ainda que não em forma generalizada para todos os povos e para todas as classes sociais, existe hoje em boa parte do mundo um respeito pelo que se faz artisticamente em outras culturas.

A NOVA FORMA DE DIFUSÃO

A tecnologia, rapidamente difundida no século XX, teve também outras repercussões importantes para a evolução da música. Até então, a música era conhecida localmente. Cada corte, cada cidade, tinha seus músicos, contratados pelo senhor feudal/urbano, e seus músicos populares, que animavam festas e partidas de caça. Uns e outros viajavam quanto podiam e de seus contatos traziam as novidades musicais, de temas, de estilos, de formas de fazer música. A correspondência, lenta e pouco confiável, só poderia trazer informação textual, e nunca sonora, do que acontecia alhures.

A gravação da informação sonora em disco de cera logo passou, no século XX, para o disco de acetato, para o rolo de arame e o disco de vinil. Depois da Segunda Guerra somou-se a fita magnética; a informática e os procedimentos de raios laser permitiram o CD, e hoje já temos discos CD regraváveis. Sem contar com os discos DVD, que permitem ter imagem juntamente com o som gravado. A possibilidade de reprodução massiva permitiu neste século uma distribuição nunca antes imaginada das obras musicais.

A possibilidade de comprar uma gravação e levar para escutar em casa, uma ou mais vezes, mudou muito a forma de consumir a música. Por um lado, de maneira positiva, porque permitiu que um número maior de pessoas tivesse condições de ter maior intimidade com o objeto musical; mas, por outro lado, com uma face negativa, já que diminuiu a importância da música ao vivo e a frequência do público nas salas de concerto.

A REVOLUÇÃO DO CONSUMO

A combinação das novas tecnologias de difusão e o estilo capitalista da sociedade ocidental deram nascimento a uma forma diferente de escutar – e de fazer – música no século XX. A indústria dos meios de comunicação criou o conceito de música-objeto. A obra musical se transformou em objeto adquirível. E, assim, a música passou a fazer parte de um sistema capitalista que organiza sua comercialização de forma perversa. O que importa agora não é mais seu valor artístico e sim seu valor de venda. Será *bom* o que se vende. E para vendê-lo tudo vale. Desde hipócritas *Ibopes*, a propinas para os programadores de rádio e festivais que são responsáveis pelo gosto. Isto é absolutamente eficiente na área da música popular, mas também se aplica à música dita erudita.

As rádios e depois os canais de televisão levaram a todas as moradias informações e música. Se as informações sempre foram filtradas pelo pensamento e/ou pelos interesses dos seus donos e dos seus financiadores, o mesmo acontece com a música. Junto dos fabricantes de discos, eles decidem o que o ouvinte deve escutar. Assim, cresce pouco a pouco um controle massivo da informação sonora. Dirigidos por interesses lucrativos, eles determinam, escolhem, ignoram o que se faz na área de criação musical. Pesquisas de opinião mais ou menos dirigidas criam expectativas. Num círculo vicioso terrível, os músicos aderem por interesse também financeiro, ou pela pretensão de poder, às vezes simplesmente pelo desejo de ficarem famosos. Consciente ou por ignorância ingênua do sistema, autores re-dirigem seu potencial criativo, investindo-o na direção de melhor retorno popular e econômico. Assim acontece de forma acintosa na música dita popular, mas também nas irmãs mais *sérias*: intérpretes são ensinados a tocar obras do *repertório* conhecido pelo público. O público reduz seu universo sonoro às obras que conhece – é mais fácil reconhecer o que já se escutou uma vez, que enfrentar obras novas que exigem ser decifradas. Compositores se conformam em adequar seu estilo à moda,

para serem aceitos mais rapidamente – via crítica local, júris de concursos, festivais de moda – e assim turbinar sua visibilidade e/ou seu bolso.

A maior ou menor vendagem de objetos de música erudita também é manipulada: fragmentos de obras popularizadas são apresentadas em *pot-pourris* infames; arranjos simplificados de obras conhecidas são promovidas por intérpretes de boa vendagem... Adorno fala com propriedade do *fetichismo* gerado por esse sistema perverso.

Na música popular o círculo vicioso é lei. Veja-se o processo num caso típico do fim do século XX. Uma companhia prepara um projeto para conseguir grandes vendas. Um filme – Titanic – é cuidadosamente preparado para ter grande sucesso e se prepara um investimento milionário. Parte-se de alguns elementos básicos: tragédia conhecida, artistas de cinema famosos, superprodução milionária. É encomendada uma música com os ingredientes necessários para obter fama imediata – melodia facilmente reconhecível, com componentes que evocam conteúdos heróicos (intervalos ascendentes) e romântico (cadências, harmonia fácil). Uma intérprete com características vocais que reforcem aqueles aspectos é escalada (antes desconhecida e, provavelmente, esquecida pouco depois). O *marketing* é cuidadosamente preparado. A música será tocada continuamente no rádio (mediante propinas); o público jovem escuta-a, reconhece-a, espelha-se nela com os traços de heroísmo e romantismo que o compositor-feiticeiro propõe, e a compra. O objetivo é atingido: a venda. Não importa o possível valor da obra em si. Muito vendida, seu valor de troca aumenta. Reforça-se a publicidade, cria-se Ibope forçado, a obra-fetichismo cresce na popularidade, produz-se mais e temos um campeão de vendas. Depois de algumas semanas de boa vendagem, as vendas começam a decair, a obra – o CD – deixa de ser propagandeada – vai ainda permanecer por um tempo residual – e parte-se para um novo projeto de consumo.

PERSPECTIVAS PARA O FUTURO

A *invasão* que o computador tem realizado em todos os setores de nossa vida reflete-se totalmente na música. No esquema abaixo são indicadas etapas possíveis

de um processo de produção, seja de música erudita, seja de música popular, e como o computador hoje pode realizar a maior parte do trabalho. O computador permite que um músico instale na sua casa um estúdio completo, para quase todas as fases da produção.

O que falta, então, para ser feito no futuro?

Na ciência e na tecnologia é plausível vislumbrar o que virá – ou, pelo menos, o que deve vir – em termos de desenvolvimento ou de invenções.

Mas nas artes é impossível prever aonde irão os estilos ou sequer as *modas*. Aliás, isso não faria sentido: se um criador pudesse *ver* como seria a música do futuro, provavelmente se adiantaria ao tempo e faria essa música hoje – ainda que sempre existam compositores que preferem escrever suas obras e deixá-las guardadas numa gaveta, com a vã esperança de elas ficarem famosas no futuro.

Ainda na primeira geração pós-internet, a realidade mostra uma nivelção por baixo da criação musical. A difusão de programas de criação e de seqüenciação de som permitiu a entrada no meio musical de uma quantidade enorme de *aprendizes de feiticeiros* interessados em mostrar suas experiências, em geral objetos sonoros banais, de pouco interesse musical, resultado de pouca reflexão nos princípios básicos de confecção da estrutura musical.

Provavelmente poucos desses *bricoleurs* farão parte da história da música, porém a rede de internet permite o acesso à criação musical de cabeças inteligentes, mas pouco *adictas* aos cansativos estudos de harmonia e contraponto tradicionais. Todos têm espaço para mostrar suas invenções, e uma filtragem natural irá decantar alguns criadores interessantes.

Acima falamos do círculo vicioso da venda em música. Que alternativa tem o artista para enfrentar esse circuito nefasto? Ao compositor e ao intérprete eruditos, tanto quanto o autor popular que não quer — ou não consegue — fazer parte das cadeias comerciais, resta tentar alternativas. Se tiver ou conseguir dinheiro, poderá fazer uma edição própria – hoje, o procedimento de produção de CD é relativamente barato –, mas resta a parte mais difícil: como conseguirá difundir seu trabalho? Fora

de alguma loja ou livraria complacente, ou do triste subterfúgio da venda a consignação, só lhe resta a rede de internet para veicular seu trabalho.

Numa visão pessimista, pelo contrário, os fabricantes de discos e os donos da mídia vão ganhar a partida e seremos condenados a continuar escutando as músicas que eles acharem convenientes, quer dizer, as músicas que lhes vão trazer mais retorno financeiro. Esse cenário, também do lado das artes, fica próximo ao tenebroso conto de Aldous Huxley em *Admirável mundo novo*.

Qual é o grau de responsabilidade das escolas de música, dedicadas quase exclusivamente a cultivar a música do passado – leia-se o século XIX? Grande. Há que se exigir sérias mudanças no ensino, que consigam preparar os jovens para serem críticos e não aceitar sem apelação o que as fábricas lhes empurram. E mais: instrumentistas dispostos a cumprir uma função cultural, cujo futuro seja mais que fama e brilho individual.

REFERÊNCIAS

CONDE, Laura. *Opus 3'41"*. Brasília, 1971.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1962.

FONTE DE REFERÊNCIA PARA A MÚSICA DO SÉCULO XX

Enciclopédia Musical Grove.

GLOSSÁRIO

Aleatória – Por música aleatória se entende toda música em cujo processo compositivo o autor decidiu deixar alguma coisa indeterminada, seja por algum processo compositivo de tipo automático, seja para ser completada pelo intérprete.

Classificação da música – Embora o objetivo não seja efetuar qualquer tipo de julgamento de valor sobre os diferentes tipos de música, torna-se necessária uma classificação mínima para se entender dentro das diversas classes. O musicólogo argentino Carlos Vega propôs em 1965 uma classificação nova que foi rapidamente adotada pelos musicólogos de diferentes países. Ele classificou a música por sua vigência social em *etnomúsica*, *música folclórica*, *mesomúsica* e *música erudita*.

A etnomúsica, ou música primitiva, compreende as manifestações sonoras em que a expressão musical não foi pensada como um exercício de arte, mas uma manifestação de poder, seja de comunicação com a divindade, seja para exercer o poder de transformação da realidade – cura, manifestações da natureza por meio de estados especiais de consciência do xamã.

A música folclórica, tipicamente rural, é similar à anterior, mas agora interpretada geralmente por artistas e sem a conotação de ferramenta de poder.

A música erudita (costuma-se usar ainda outros adjetivos igualmente ambíguos: "séria", "superior", "cultura", "clássica", etc.) tipicamente urbana, reúne as manifestações ligadas a uma recepção sensorial elitista e a uma produção e consumo ligados às classes sociais com dinheiro.

A mesomúsica inclui todos os tipos de música popular, inclusive a música intrinsecamente comercial.

Concreta – Música realizada em estúdio, em Paris, da rádio-difusão francesa, no fim da década de 1940, composta a partir de gravações de ruídos, vozes, instrumentos, músicas existentes, etc. Qualquer som serve para ser aproveitado. Esses são pinçados, filtrados, recortados, remanejados — literalmente esculpidos — para transformá-los em novos objetos sonoros, que pouco lembram sua origem. O compositor compõe agora sua obra com eles, justapondo-os, mixando, reformatando. O resultado, a obra, é apresentado numa gravação, que poderá ser ouvida exclusivamente via alto-falantes. Junto com a música eletrônica, a música concreta e qualquer tipo de música que inclua algum tipo de geração ou de processamento eletrônico, passa a ser chamado de *música eletroacústica* já nos anos 1960.

Dodecafônica – Procedimento inventado por Schoenberg na segunda década do século XX, oferece uma alternativa para o sistema definido com base nas harmonias tonais. Propõe que a música seja organizada a partir de séries de alturas, com as 12 notas da escala cromática temperada, em que as notas não devem se repetir antes de serem ouvidas as outras 11. Essa disposição das 12 notas, chamada *Série original*, é ponto de partida para outras três séries que podem ser usadas no desenvolvimento da obra: a *Série retrógrada* – série original lida de trás para frente –, a *Série invertida* – ou em espelho, série em que os intervalos se invertem: quando na série original aparece um intervalo de quarta ascendente, por exemplo, na série

invertida se coloca um intervalo de quarta, descendendo — e a *Série retrógrada-invertida*, que soma as duas transformações.

Eletrônica – Em 1960 foi fundado, na Rádio da Alemanha, na cidade de Colônia, o *Studio für Elektronische Musik*, o primeiro estúdio de música eletrônica. Foi dirigido por três pessoas: Herbert Eimert, compositor de música dodecafônica, Werner Mayer-Eppler, físico teórico e professor de acústica, e o então jovem compositor Karlheinz Stockhausen. O objetivo do grupo era fazer música com sons gerados por equipamento eletrônico, usado pelo pessoal da rádio para testes de laboratório. Sons do tipo do velho Theremin, agora bem mais sofisticados, procedimentos melhores para limpar o som, para trabalhá-lo de forma drástica, tal como o escultor trabalha com seu material transformando-o. Da mesma forma que a música concreta, seu nome evolui para *música eletroacústica* depois de 1960.

Eletroacústica – Todo tipo de música que inclui na sua gestação, seja na geração, seja no processamento, seja realização no palco, algum tipo de equipamento eletroacústico. Geralmente se entende música realizada em estúdios especializados, mas hoje inclui os trabalhos realizados exclusivamente com equipamento digital.

Serial – Generalização dos procedimentos de séries dodecafônicas de alturas para os outros parâmetros da música. Primeiro para as durações e as intensidades. Depois para os timbres — *Klangfarbenmelodie* — e para outros parâmetros secundários ou mais complexos: densidades, velocidades de transformação dos outros parâmetros, séries de séries, etc.