



Repensar a cultura musical: reformulações canônicas na era pós-tonal*

Robert P. Morgan**

Resumo

O artigo discute o conceito de cânone musical e as diversas questões atreladas à história da teoria musical ocidental, a condição pós-tonal e a diversidade da cultura musical contemporânea. Discute três acepções de *cânone*: (1) um *corpus* de obras exemplares coligidas do passado, ou seja, repertório; (2) uma lei ou regra de conduta para a construção musical; estas duas acepções de cânone são indissociáveis e levam a uma acepção mais geral de (3) cânone como linguagem. As pluralidades musicais e culturais contemporâneas demandam (1) que o cânone seja alargado, de modo a se tornar mais inclusivo dos diversos tipos de música que se intersectam na experiência presente; e (2) o reconhecimento de uma estrutura multicanônica, com os respectivos padrões de excelência. A realidade multicanônica requer a reformulação do conceito de cultura musical.

Palavras-chave

Música contemporânea – século XX – cânone – tradição e mudança – diversidade cultural – estilo musical.

Abstract

The article discusses the concept of musical canon and the various issues related to the history of western musical theory, the post-tonal condition, and the diversity of contemporary musical culture. It discusses three meanings of *canon*: (1) a *corpus* of exemplary works collected from the past, that is, repertoire; (2) a law or rule of conduct for musical construction; these two canonical meanings are inseparable, and lead to a more general meaning of (3) canon as language. Contemporary musical and cultural pluralities demand (1) that the canon be enlarged in order to become more inclusive of the various types of music that intersect in present experience; and (2) the recognition of a multicanonic structure, with the respective standards of excellence. The multicanonic reality requires the reformulation of the concept of musical culture.

Keywords

Contemporary music – 20th century – canon – tradition and change – cultural diversity – musical style.

* Artigo intitulado “Rethinking musical culture: canonic reformulations in a post-tonal age”, publicado originalmente em Katherine Bergeron & Philip Bohlman (orgs.). *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, p. 44-63. Tradução de Maria Alice Volpe, Mário Alexandre Dantas Barbosa e Elaine Guedes, autorizada pelo autor e pela editora. Os tradutores agradecem a leitura cuidadosa de Régis Duprat. A duradoura relevância deste texto reflete-se em sua republicação, no idioma original, na coletânea de Robert P. Morgan, *Music Theory, Analysis, and Society: Selected Essays*, como parte da Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series (2015) e subsequente reimpressão pela Routledge (2016).

**Universidade de Yale, New Haven, Connecticut, EUA. Endereço eletrônico: robert.morgan@yale.edu.



Em volume do periódico *Critical Inquiry*, dedicado à questão do *cânone*, com seu tema no plural “Canons [cânones]”, Joseph Kerman abre seu excelente artigo com a observação de que para os músicos, a palavra *cânone* “significa algo diferente: ‘Wir haben ein Gesetz’ [Temos uma lei]” (Kerman, 1983, p. 107). Pensamos *cânone* primeiramente como procedimento composicional baseado em normas de imitação estrita. No que diz respeito ao tipo de *cânone* que os editores de *Critical Inquiry* tinham em mente, o termo refere-se a “repertórios”. E Kerman apresenta razões convincentes para tal entendimento, sobretudo no que concerne à “evanescência” da música – seu *status* como um “programa de ação” – e aquisição apenas recente de um sistema de notação musical suficientemente preciso para garantir um registro documental permanente.

Contudo, Kerman não menciona que essas duas acepções de *cânone* – um *corpus* de obras exemplares coligidas do passado e uma lei ou regra de conduta para a construção musical – são indissociáveis. Uma função essencial do repertório canônico é fornecer modelos – e, conseqüentemente, “regras de imitação” – para a prática composicional. A obra canônica é, assim, tanto um modelo para a criação, quanto um *standard*^{N.T.1} pelo qual a criação é mensurada. A obra canônica é, ao mesmo tempo, uma lei e um “objeto” regido pela “imitação canônica” – ainda que não servilmente, mas essencialmente em conformidade com os pressupostos estéticos e técnicos que consubstancia.

A conjunção desses dois sentidos confere à palavra *cânone* um significado mais geral que parece particularmente aplicável à música e lança uma luz reveladora sobre nossa atual situação. A música ocidental tem se caracterizado não tanto pela existência de uma determinada coleção de clássicos (esta é uma aquisição relativamente recente na sua história – “um legado do início do romantismo”, como lembra Kerman), tampouco por um procedimento composicional baseado na imitação estrita (algo persistente, embora nada constante), mas sobretudo por uma ideia que deu vida a ambos: a música se constitui como “linguagem” elaborada e coerente, baseada em pressupostos formais e expressivos compartilhados.

A história da teoria da música ocidental, incluindo seus ramos especulativos e práticos, está fortemente enraizada em tal convicção. Quer concebida como um esforço para demonstrar que as relações musicais essenciais derivam da “natureza” e, portanto, são sancionadas pela lei divina (refletindo desde as mais simples relações proporcionais

^{N.T.1} Nota da tradutora: Mantem-se aqui a palavra em inglês *standard* – anglicismo que integra o Vocabulário da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras – no intuito de tornar clara a ideia do autor, que distingue “modelo” (na primeira parte da oração) de “standard” (na segunda parte da oração). Este último deve ser entendido mais como padrão de excelência, do que como um modelo restritivo.



acústico-matemáticas até a harmonia das esferas) ou, numa perspectiva menos abrangente, um esforço para formular princípios “universais” regulatórios das combinações harmônicas e das progressões lineares, a teoria musical tem se apegado à convicção de que há uma forma correta de compreender e realizar as relações musicais e, correspondentemente, uma maneira errada. Música não é simplesmente o que se quer que ela seja. Música tem uma essência ditada por um poder transcendente e preservada por uma tradição igualmente transcendente.

No contexto dinâmico da história da cultura ocidental, essa preservação teve que ser temperada por uma certa margem para a mudança, por vezes deveras extensiva. No entanto, essas mudanças tendem a ser defendidas como ajustes superficiais, sob os quais os princípios essenciais persistiram, ou como correções necessárias de digressões anteriores que desviaram a música de seu verdadeiro curso, distorcendo sua natureza essencial. Um exemplo clássico do primeiro caso é a justificativa de Christoph Bernhard, de meados do século XVII, sobre a dissonância livre da *seconda pratica* como derivada logicamente do contraponto estrito da *prima pratica*. Um exemplo famoso (ou notório) do segundo caso são as rumações de Richard Wagner, de meados do século XIX, sobre o curso incerto da história pregressa da ópera. Em qualquer caso, permanece intacta a crença numa ordem eterna e imutável que sobrepuja as transformações estilísticas demarcadas pelo tempo.

Nesse sentido mais amplo e geral, portanto, a música ocidental sempre teve um *cânone*, uma crença de que haveria um modo “apropriado” de conduta musical. E é essa crença, mais que qualquer concepção específica sobre o que seria esse modo de conduta, que tem tradicionalmente constituído o cerne da música ocidental, a despeito de sua história altamente instável e desenvolvimentista. Subjacente às qualidades transitórias de suas superfícies variegadas, a música ocidental teria preservado uma subestrutura mais permanente. Apesar de sua heterogeneidade estilística, estaria baseada em uma fundação estrutural estável. Teria, em suma, uma gramática – um sistema de princípios construtivos relativamente estáveis que proporcionariam uma base para enunciados significativos. Mesmo as disputas mais acrimoniosas na literatura teórica e crítica repousam sobre tal hipótese, sem a qual essas disputas não teriam o menor sentido.

Embora esses princípios tenham evoluído, fizeram-no tão devagar – não muito diferente daqueles da gramática da linguagem verbal – que preservaram sua integridade subjacente. Se num primeiro momento parecia que determinada transformação estilística teria suplantado a velha ordem, uma nova geração iria demonstrar que aquilo que era



essencial não fora totalmente abandonado, mas apenas reinterpretado sob nova luz – e graças à qual, sentiu-se amiúde, pôde ser plenamente compreendido pela primeira vez. Esses princípios proveram um parâmetro essencial para todos os enunciados musicais. Se se quisesse ser compreendido e evitar *non-sense* musical, dever-se-ia atender aos princípios (e quanto mais a música fosse capaz de explorar ricamente esses princípios, mais seria favorecida). A ideia canônica essencial na música ocidental, seja transmitida textualmente ou oralmente, era a crença em uma linguagem musical compartilhada que prevalecia sob uma riqueza de transformações estilísticas datadas e em nível de superfície.¹

§

Embora a concepção de cânone como linguagem tenha permeado consistentemente a maior parte da história da música ocidental, tal concepção foi seriamente minada pelos desenvolvimentos da música ao longo do século XX, o que resultou numa transformação de dimensões sem precedentes de nossas percepções histórica e cultural. Esses desenvolvimentos estavam enraizados na dissolução gradual da “tonalidade da prática comum” [*“common-practice” tonality*]^{N.T.2}, o que levou à chamada revolução atonal – ou, melhor, “pós-tonal” – da primeira década do século XX.

Alguns historiadores da música tendem a ver aquele momento apenas como um dentre os vários pontos de virada principais que marcaram a música ocidental e delinearão

¹ Essa concepção “linguística” de cânone não é peculiar à música, mas reside na base de qualquer visão sinótica de uma ordem cultural universal. Apesar de tão fundamental, a ponto de não ser normalmente mencionada, nem sempre é assim. Em seu ensaio “What Is a Classic? [O que é um clássico?]”, T S. Elliot formula sua concepção de uma tradição ocidental central firmemente sobre uma fundação linguística, bem como política e religiosa. “O Império Romano e a língua latina não eram qualquer império ou qualquer língua, mas um império e uma língua com um destino singular para nós; e o poeta a quem aquele império e aquela língua vêm à consciência e à expressão é um poeta de destino singular”. Para Elliot esse poeta é Virgílio, que, devido a sua “posição singular em nossa história do Império Romano e da Língua Latina”, adquiriu “a centralidade da singularidade clássica; ele está no centro da civilização europeia”. Mas Elliot também tem dificuldade para acomodar a variedade estilística e linguística que caracterizou a arte pós-renascentista no ocidente. Por isso ele enfatiza a vitalidade dos vernáculos enquanto ressalta que eles adquiram maior significância apenas por meio de suas associações com o passado latino, ou seja, através “de seus lugares em uma matriz mais ampla, uma matriz estabelecida em Roma”. Para ser amplamente compreensíveis, as “tradições locais” devem compartilhar de uma “tradição europeia comum”. Há, assim, um intercâmbio entre o que é permanente, imune às modas momentâneas, e o que é transitório, responsivo às contínuas transformações dos contextos históricos e condições locais. Sem uma porção do primeiro, a obra se torna “provinciana”; sem o último, carece de vitalidade e força (Elliot, 1957, p. 53-71).

^{N.T.2} Nota da tradutora: A expressão técnica em inglês “common-practice tonality” será traduzida daqui em diante por “tonalidade da prática comum” e refere-se à era de vigência da tonalidade funcional, que vai desde meados do Barroco até o final do século XX, também referida em inglês por “common practice period” e traduzida aqui por “período da prática comum”.



seu percurso, equiparando os eventos musicais em torno de 1900 àqueles em torno de 1600, quando houve mudança de uma concepção essencialmente modal, intervalar e polifônica para uma concepção tonal, harmônica e homofônica. Parece haver apoio considerável a essa visão, quando se traça a história do declínio da tonalidade da prática comum. Do mesmo modo que os desenvolvimentos que levaram ao fim da Renascença musical, aqueles responsáveis pelo colapso final da tonalidade emergiram lenta e gradualmente; e operaram em resposta direta às possibilidades dinâmicas contidas no interior do próprio sistema musical dominante. Ou seja, o sistema tonal foi minado, em grande medida, a partir de si mesmo, tendo suas próprias potencialidades gramaticais exploradas cada vez mais profundamente até que, levadas aos seus limites, atingiram um ponto de ruptura.

Dado esse cenário evolutivo, poder-se-ia admitir que a revolução do século XX viria a ser como as anteriores – que das cinzas da velha ordem musical surgiria uma nova ordem, exibindo atributos que eventualmente provariam ser tão lógicos como aqueles da música ocidental anterior, até mesmo essencialmente compatíveis com eles. Continuidade, assim como evolução, estariam preservadas.

Esse não foi o caso, embora tenha levado algum tempo até que se percebesse isso. Agora parece evidente que, com o fim da tonalidade da prática comum, a música entrou numa fase fundamentalmente nova. É impossível dizer precisamente quando isso aconteceu, pois a tonalidade esteve cercada por ofensivas vindas de muitas direções diferentes ao longo do século XIX – na verdade, pode-se dizer, através de toda a sua existência. Mas o aparecimento das primeiras composições não triádicas e não tonais, de Schoenberg, em 1907, proveram – seguindo um prolongado estertor da morte – um tipo de pronunciamento simbólico de seu desaparecimento final.

Evidente que, em algum sentido, a tonalidade permaneceu e ainda permanece. Ela esteve e ainda está disponível para qualquer compositor inclinado a usá-la. Mas, uma vez que suas possibilidades foram amplamente consideradas exauridas e incapazes de continuar a expandir, a tonalidade perdeu a base tradicional de sua força expressiva. E sem a aceitação geral, se rendeu talvez abdicando de seu atributo mais essencial: sua “universalidade”, seu *status* de linguagem comum.

O que distingue esse ponto de virada musical dos anteriores não é o fato de que um velho sistema tenha expirado (o que havia muitos precedentes), mas o fato de que nenhum novo sistema análogo tenha se colocado como substituto. Isso teve não somente enormes consequências psicológicas para o compositor, mas um impacto decisivo sobre o



verdadeiro significado da música e da cultura musical. Repentinamente deixados de mãos vazias, os compositores foram confrontados com um leque aparentemente ilimitado de possibilidades composicionais. Com a velha gramática desaparecida e nenhuma nova para tomar seu lugar, nada era prescrito ou proibido. Como se em um simples golpe, tudo e qualquer coisa passou a ser possível.

Dada a natureza extrema dessa mudança, não é de surpreender que durante a primeira metade do século XX a maioria dos compositores tenham se concentrado em minimizar seus efeitos. Quase sem nenhuma exceção, a resposta foi a busca por novas restrições e por estabelecer laços com o passado. Pode-se, portanto, ver a história da música do início do século XX, sobretudo a do Entre Guerras, como uma série de estratégias conscientes e individualmente concebidos para reprimir o caos que o colapso da tonalidade ameaçava instaurar. Ver sua obra como uma continuação lógica e direta de uma tradição ainda viável e contínua (compositores vienenses dodecafônicos) ou como uma aproximação a algum passado mais recente da história da música (Stravinsky), ou talvez ambos (Bartók), as principais figuras buscavam ordem e coerência através de algum tipo de ligação com o passado.

Embora tais ligações tivessem que ser forjadas por decisão consciente e pessoal, mais do que por mecanismos de uma tradição transcendente, boa parte da música do século XX manteve muito em comum com a música ocidental mais antiga, principalmente a dos séculos XVIII e XIX. A constituição dinâmica da música – a maneira como ela respirou, desenvolveu-se e avançou no tempo – partilhou afinidades inconfundíveis com música do período da prática comum. Certamente, a nova música produziu uma imagem decididamente distorcida daquela música. Não obstante, uma imagem. E uma imagem cuja coerência formal e efeito expressivo dependiam explicitamente do reconhecimento de pontos de contato com o passado.

Com respeito a tal conexão, é preciso lembrar que todos os principais compositores da primeira metade do século XX, os responsáveis por ultrapassar a tonalidade e por demarcar o terreno da pós-tonalidade, pertenceram a uma geração formada por uma cultura musical que tomava a tonalidade como uma força necessária e universal. Eles adquiriram instintos que asseguraram que a nova música espelhará significativamente a anterior. No entanto, havia uma diferença crítica nessa música: aquilo que tinha sido conformado por uma gramática “interna” passava agora por algum filtro musical “externo”, determinado por uma escolha consciente (por exemplo, a tonalidade derivada da música folclórica e as construções simétricas de altura de Bartók; a tonalidade polarizada de



Stravinsky; e o sistema dodecafônico de Schoenberg). Isso talvez explique, pelo menos em parte, o caráter heroico que tantos encontram na música dos líderes dessa geração que alcançou maturidade na virada do século XIX para o XX. Ouvimos esses compositores, os últimos mestres da “grande tradição da música Ocidental”, lutando contra dificuldades aparentemente intransponíveis para preservar algo da continuidade direcional^{N.T.3} e da coerência lógica, assim como da expressividade individualizada, da música do passado.

Não obstante, a partir de nossa atual perspectiva, parece cada vez mais evidente que, independente de como se valorize a música daquela geração (e devo dizer que ela está no topo da minha lista), existe um aspecto arbitrário nisso e que decorre da dependência de escolhas feitas de modo altamente consciente e individual, no que concerne tanto o material musical quanto a limitação estrutural imposta sobre tal material. Qualquer que seja a decisão feita pelo compositor, era será necessariamente pessoal ao invés de coletiva. O equilíbrio entre o particular e o universal, entre a transitoriedade e a continuidade, mudou irrevogavelmente.

§

Embora as consequências radicais da pós-tonalidade sejam em alguma medida obscurecidas por diferentes neoclassicismos evidentes na linha principal da música do início do século XX, indicações do contexto composicional fundamentalmente alterado começaram a aparecer quase imediatamente. Limitadas em escopo e largamente ignoradas naquele momento, elas assumem importância histórica muito maior sob nosso ponto de vista atual.

Houve, por exemplo, um questionamento súbito e sem precedente sobre o que poderia propriamente constituir o material musical. Durante o período tonal, quando as conexões entre o sistema musical e o material que ele governava foram fixadas, tais questões não emergiram e tampouco poderiam emergir. Uma vez que o sistema tonal não fazia nenhuma provisão para estruturar tais conteúdos literalmente “não musicais”, sons sem altura definida, ou “ruídos”, incluindo os sons puramente percussivos, foram incorporados, se tanto, apenas como elemento essencialmente decorativo. Depois da

^{N.T.3} Nota da tradutora: A expressão técnica em inglês “goal-directed continuity” é traduzida aqui por “continuidade direcional”. A direcionalidade dada no sistema tonal pela relação funcional entre os acordes, é conferida nos diversos sistemas pós-tonais (não funcionais) por novas relações, sejam elas relações intervalares, eixos de simetria etc.



tonalidade, não havia nenhuma necessidade para tal proibição: na ausência de um sistema governante prescritivo, teoricamente qualquer material sonoro poderia ser utilizado, desde que pudesse ser arranjado temporalmente.

Visto que a maioria dos compositores do início do século XX preferiram disfarçar a descontinuidade histórica construindo novos sistemas musicais que preservassem analogias com a tonalidade, o repertório de alturas^{N.T.4} das doze notas de afinação temperada foi quase universalmente preservado. E quase ao mesmo tempo em que as primeiras obras atonais de Schoenberg anunciaram a superação da tonalidade, alguns compositores começaram a questionar noções anteriores de material musical. Entre eles estava Ferruccio Busoni, que em seu panfleto *Esboço de uma nova estética da música*, publicado em 1906, se queixou de que “todo o nosso sistema de notas, tom e tonalidade, visto em sua totalidade, é apenas uma parte de uma fração de raio refratado desse sol ‘Música’” (Busoni, 1962, p. 91). Busoni reivindicou uma expansão dos recursos disponíveis para abranger, entre outras possibilidades, subdivisões microtonais, e louvou as tentativas de criar instrumentos eletrônicos capazes de produzi-las. O apelo de Busoni, vindo de um dos músicos mais proeminentes de sua época (tanto como compositor, quanto como pianista), teve repercussão considerável; e sua proposta provocou amplo e acalorado debate, embora contrário em sua maioria.

As sugestões de Busoni não foram amplamente vertidas para a prática, quer por Busoni ou por seus contemporâneos. Entretanto, uma notável exceção surgiu com os Futuristas italianos, que aproximadamente quatro anos depois começaram a emitir manifestos expressando conceitos similares. A formulação mais conseqüente encontra-se no panfleto de Luigi Russolo, *A Arte dos Ruídos* (1913), no qual o autor atacou a pobreza do “som musical puro” (i.e., o som de altura determinada), argumentando que a música pode abranger todos os tipos possíveis de ruído:

Som musical, uma coisa estranha à vida e independente dela [...] tornou-se para nossos ouvidos o que um rosto bem familiar é para nossos olhos. Ruído, por outro lado, tornou-se para nós algo confuso e irregular, como a própria vida; nunca se revela totalmente mas reserva para nós inumeráveis surpresas [...] *A Arte dos Ruídos* [...] irá atingir o seu maior poder emocional através do gozo puramente

^{N.T.4} Nota da tradutora: O termo técnico em inglês “pitch” é traduzido aqui por “altura”.



acústico que a inspiração do artista continuará a evocar a partir das combinações de ruídos (*apud* Slonimsky, 1971, p. 1301)

Embora Russolo não tenha tido uma formação musical mais sistemática, inventou uma série de instrumentos produtores de ruído, chamados *intonarumori*, e compôs algumas peças para eles. A julgar pela única página de partitura e a gravação de um fragmento que sobreviveram (o último de qualidade acústica extremamente pobre), há boas razões para questionar a qualidade de sua música. Além disso, sendo Russolo primeiramente pintor e escultor, os historiadores da música tendem a não o levar a sério. Mas aqui (como no caso do cachorro que anda sob patas traseiras) o que importa não é tanto a qualidade do ato, mas o simples fato de sua própria existência. A obra de Russolo materializou uma concepção radicalmente nova sobre o que a música poderia ser; e sua visão veio a ser significativa por levar ao entendimento de que, para além da tonalidade, os limites das possibilidades composicionais poderiam ser fundamentalmente redesenhados.

De fato, levando em conta a data de suas primeiras atividades, a falta de treinamento musical de Russolo foi, provavelmente, uma condição necessária para a formulação de sua estética musical. As tentativas de músicos profissionais do período (incluindo Balilla Pratella, um colega futurista de Russolo) para explorar as possibilidades da pós-tonalidade foram, em comparação, notadamente tímidas. De qualquer modo, Russolo ocupou uma posição proeminente naquilo que hoje pode ser visto como uma vertente de exploração musical persistente, talvez secundária, do início do período pós-tonal, que abrangeu a afinação microtonal (Alois Habba, Ivan Vishnegradsky e Julian Carrillo), a expansão do timbre (Edgard Varèse e, especialmente, Henry Cowell, cujo *New Musical Resources*, publicado em 1930 mas que remonta ao final da década de 1910, vai muito além de Busoni ao advogar sistemas musicais alternativos) e o ecletismo radical (Charles Ives). Algo novo estava no ar, ainda que em traços um tanto difusos à época.

§

As consequências extremas da pós-tonalidade só se tornaram evidentes a partir da Segunda Guerra Mundial e a figura decisiva nesse deslindamento foi John Cage. Em 1937, em seu vigésimo quinto aniversário, Cage já proclamava (ecoando Russolo via Varèse) a necessidade de instrumentos que pudessem produzir “todo e qualquer som que possa ser



ouvido”. A medida em que tais instrumentos eram ainda indisponíveis, fontes para novas alternativas sonoras foram exploradas: tambores de freio, folhas metálicas que produzem som similar ao de trovão (*thunder sheets*), equipamentos eletrônicos primitivos (gravações fonográficas manipuladas) e pianos preparados eram elementos presentes na obra de Cage no início da década de 1940.

Essas composições de início de carreira lidavam com uma das importantes consequências da nova condição da música: a ausência de um material dado *a priori* por um sistema musical pré-ordenado. Em resposta, Cage buscou construir, ou “inventar”, um *corpus* sonoro singular para cada composição. Além disso, ele salientou expressamente a natureza “arbitrária” de suas escolhas ao evitar qualquer conexão entre os sons escolhidos e as estruturas planejadas para contê-los. Numa rejeição ao senso comum sobre a mútua interação entre conteúdo e forma, os materiais de Cage não influenciavam a estrutura que os continham, nem suas estruturas influenciavam os materiais. Forma foi reduzida a um receptáculo neutro, uma sequência de durações vazias reguladas por um conjunto de proporções numéricas. Segmentos individuais eram simplesmente preenchidos com sons, alternados de acordo com as mesmas relações proporcionais. O resultado foi uma sucessão de justaposições estáticas de conteúdo musical, sem unidade formal implícita no que precedia ou no que sucedia.

Entretanto, em suas obras anteriores a 1950, Cage conferiu a cada obra uma identidade fixa, determinando sua forma e material por uma decisão consciente, não importando quão caprichosas fossem tais escolhas (certa vez ele comentou que os sons usados em suas composições para piano preparado “eram escolhidos como se escolhe conchas ao caminhar pela praia” [Cage, 1961a, p. 19]). Contudo, em meados do século XX as intenções de Cage deram um passo crucial: “produzir uma composição musical cuja continuidade seja livre do gosto e da memória individual (psicologia), bem como da literatura e das ‘tradições’ da arte”; e ainda “abrir mão do desejo de controlar o som, limpar a mente de música e descobrir os meios que permitam que os sons sejam o que são, em vez de torná-los veículos para as teorias de expressão ou de sentimentos humanos” (Cage 1961b, p. 10).

Isso levou Cage à indeterminação, a qual, confiando nos elementos de aleatoriedade^{N.T.5} e acaso^{N.T.6} para determinar os materiais musicais e a ordem formal,

^{N.T.5} Nota da tradutora: O termo em inglês “chance” foi aqui traduzido por “aleatório”, cuja imprevisibilidade está vinculada à teoria das probabilidades.

^{N.T.6} O termo em inglês “random” foi aqui traduzido por “acaso”, cuja imprevisibilidade está vinculada ao conceito de números aleatórios verdadeiros.



representou a imagem ideal que refletia a artificialidade da estrutura musical no período pós-tonal. Na indeterminação, a escolha de forma e conteúdo, de estrutura e material tornou-se literalmente inconsequente. Entre 1950 e 1952, Cage produziu uma série de obras que mudaram fundamentalmente o significado da música. Na peça para piano *Music of Changes* (1951), Cage determinou todos os aspectos da estrutura por referência a cartelas derivadas do I Ching, escolhidas por lançamento de moedas à sorte. Contudo, sendo a peça para piano, o som instrumental básico ainda foi estabelecido por escolha composicional. Em *Imaginary Landscape Nº 4* (1951) para 12 rádios, Cage novamente determinou a estrutura – incluindo especificações para as frequências dos rádios, mudanças na frequência, dinâmicas, pontos de entradas e cortes etc. – por referências ao I Ching. Aqui, porém, o material sonoro permaneceu inteiramente indeterminado, dependente de variáveis do que apareceria, e se apareceria, em dada frequência. Essencialmente tudo relativo à composição como um evento sonoro foi retirado das mãos do compositor e posto além de seu controle.

Em seguida veio a composição mais conhecida e mais polêmica de todas as obras de Cage: *4'33"* (1952), cuja partitura consiste de numerais romanos de I a III, cada um seguido por uma duração (cuja soma é igual ao título) mais a palavra “tacit”. Dado que apenas o silêncio é indicado na partitura, a “música” consiste de quaisquer sons do ambiente que ocorram durante a performance: o rumor do ar condicionado, os ruídos da plateia, os sons da rua etc. *4'33"* ofereceu uma representação ideal (palavra esta que certamente desagradaria ao compositor) da natureza alterada das construções musicais do século XX. Estrutura e material estão completamente separados um do outro. De fato, ao passo que o único material especificado é o silêncio, a obra consiste, na realidade, apenas de estrutura, concebida como uma série de “durações vazias”. A dissociação entre som e sintaxe é absoluta.

Essa fase crítica do desenvolvimento de Cage revela as implicações da pós-tonalidade na forma mais extrema. O único desenvolvimento musical capaz de rivalizar nesse aspecto é o serialismo integral, que emergiu, não por coincidência, quase ao mesmo tempo e aspirou integrar todos os elementos composicionais por meio de planejamento pré-composicional racional. À primeira vista, o serialismo parece diametralmente oposto a Cage, ainda que comungue com ele uma tentativa de chegar a decisões composicionais pela mediação de agente externo: em um caso, operações de caráter quase matemático, capazes de gerar composições quase que automaticamente; no outro, operações aleatórias. E ambos revelam igualmente uma qualidade de arbitrariedade calculada,



levando ao extremo a noção de que, dada a ausência de uma linguagem composicional comum, novas linguagens podem ser construídas livremente.

Uma vez que os serialistas se limitavam ao uso de notas e instrumentos tradicionais, Cage abraçou sozinho a completa extensão de possibilidades pós-tonais – ou, em outras palavras, aceitou o absoluto capricho de não ter qualquer tipo de restrição composicional. Mais que ninguém, Cage redefine os limites da arte musical. Isso explica porque, a despeito da natureza extraordinariamente controversa de sua obra, ele foi inegavelmente a figura principal, não apenas na música, mas no mundo mais amplo da arte contemporânea. Apesar dos protestos de Cage por “falta de propósito”, sua proeminência não aconteceu “por acaso”. Em última análise, sua música demonstra intenção imanente e inclinação ideológica. Ela explora os limites absolutos, ou a ausência disso, do que é possível dentro do contexto composicional contemporâneo.

Dois atributos da obra de Cage são especialmente reveladores nessa conexão. Um é a mudança de uma concepção essencialmente subjetiva da composição musical (uma consequência de compor com uma linguagem “interna”, tal como a tonalidade) para uma concepção essencialmente objetiva (uma consequência de compor com um sistema “externo”, como as tabelas do I Ching). Deliberadamente evitando valer-se das relações musicais dinâmicas, que parecem espelhar as emoções humanas, Cage privilegia estruturas passivas que permitam que o som seja apreendido por si mesmo, sem as distorções decorrentes da intervenção humana.

O segundo atributo é a noção, de Cage, de música como um processo puro – e não tanto uma antologia de composições musicais. Paradoxalmente, a objetividade do processo composicional de Cage destrói a objetividade do produto composicional. A rígida segregação entre o sistema estrutural e o conteúdo material priva a obra de seu tradicional *status* de artefato. Na medida em que a estrutura formal se tornou “vazia”, ela não provê um conjunto^{N.T.7} estável e durável de relações que possa ser designado “a obra”. Esta última – não mais uma configuração predeterminada de relações temporais e de alturas do som realizadas na performance somente após o acontecimento – torna-se um evento em curso, frequentemente nada mais que um conjunto de instruções orientadas para o fazer musical, que produzem resultados inteiramente diferentes em cada realização.²

^{N.T.7} Nota da tradutora: A palavra em inglês “set” deve ser entendida aqui como um conjunto provido de alguma ordem. Evitamos aqui a tradução do referido termo por “série” para que não haja associação precipitada com o sentido vinculado à teoria dos conjuntos.

² Essas condições composicionais são discutidas com mais profundidade em Nyman, 1974.



A multiplicidade de processos possíveis e os tipos de atividades que esses atributos envolvem são praticamente ilimitados. *Theater Peaces* (1960), de Cage, consiste em ações elaboradas de acordo com instruções que têm o intento de “chegar a uma situação complexa”; *0'0"* (1962) consiste (na interpretação do compositor) em cortar vegetais, misturá-los num liquidificador e beber o resultado; e *4'33"* envolve simplesmente a passagem do tempo. Música torna-se indistinguível de qualquer outra coisa; nas palavras de Cage, “tudo o que fazemos é música”.

Na medida em que o trabalho de Cage estava cada vez menos ancorado na memória humana, na tradição cultural e na realidade psicológica, tornava-se cada vez mais intimamente ligado à realidade física, tornando-se, por fim, essencialmente indistinguível dela. Como o compositor americano Robert Ashley comentou: “a influência de Cage na música contemporânea [...] é tal que [...] o resultado último seria uma música que não envolveria qualquer outra coisa além da presença do público. [...] Parece que a definição mais radical da música que eu poderia pensar seria a que define ‘música’ sem referência ao som” (*apud* Nyman, 1974, p. 10).

A “pureza” da resposta de Cage à pós-tonalidade trouxe consigo, no entanto, um certo dilema. Como a música acerca-se da vida (ou, como Cage prefere dizer, como a vida acerca-se da música), já não existe mais a necessidade, idealmente, de compositor ou composição musical. Tendo perdido sua autonomia, a “música” devia se dissolver numa experiência integral e omni-abrangente. Ao continuar a produzir composições musicais que, paradoxalmente, estão destinadas a tornar supérfluas todas as composições, Cage teve que ignorar sua própria mensagem.

Há, portanto, um aspecto de autonegação inerente à posição estética de Cage. Seria míope dizer que ele “fracassou”. Pode ser argumentado – e frequentemente tem sido – que sua voz fala mais autenticamente em razão da situação musical contemporânea. Certamente suas ideias tiveram um impacto significativo num amplo espectro de seus contemporâneos, incluindo músicos, artistas visuais, historiadores culturais e filósofos; e sua obra tem sido executada, com notável frequência, pelos principais conjuntos musicais e pelos mais especializados grupos de música nova. No momento em que essas palavras eram escritas [1992], ele ocupava a cátedra de poética, laureada Charles Eliot Norton, na Universidade de Harvard, colocando-o em companhias tão distintas como a de Stravinsky e Hindemith. O que quer que se pense sobre Cage, ele estava dizendo claramente algo sobre a natureza da música contemporânea que tem conquistado o interesse de um grande número de pessoas.



Observado a partir desta perspectiva, o que Cage está dizendo é que, privados de uma base “linguística” comum, cada compositor deve reinventar a música a partir do zero. Escolhas musicais tornam-se subjetivas, portanto arbitrárias. Cage conclui que isso torna a escolha sem sentido e que, assim sendo, a resposta mais razoável é evitar a escolha por completo (pelo menos, na medida do possível), submetendo-se aos ditames de sistemas arbitrários. Quanto mais os mecanismos do sistema forem desprovidos de finalidade, mais “autêntico” será o resultado.

§

A conclusão de Cage, obviamente, não é a única que pode ser esboçada a partir do atual estado da música. Ela foi a que a maioria dos compositores (sem mencionar os ouvintes) rejeitaram. Ainda assim, os recentes desenvolvimentos composicionais em geral, não obstante seguirem genericamente um curso diferente daquele adotado por Cage, têm refletido o novo panorama musical com quase a mesma clareza, talvez menos contundente. Especialmente revelador é o extraordinário ecletismo da música recente, certamente sua característica mais singular, que excede, em muito, qualquer coisa anteriormente conhecida na música Ocidental, incluindo a da primeira metade do século XX. A música recente exhibe uma gama de atributos estilísticos e técnicos que seriam inimagináveis, mesmo se houvesse uma linguagem comum subjacente à prática composicional. A ausência de tal linguagem libertou os compositores – ou os condenou, como Sartre afirmaria – para fazer qualquer escolha que queiram. E frequentemente o fazem, aparentemente tal como lhes dá na veneta, seguindo um curso sinuoso que, embora chegando a resultados musicais bem diferentes, evocam Cage em sua inconstância e aparente veleidade.

A ubiquidade do empréstimo – ou seja, o uso de materiais musicais que, na verdade, não são do próprio compositor – também é sintomático. Esse procedimento toma muitas formas diferentes. Quando a citação emergiu como a prática composicional central na década de 1960, a fonte preferida era a música tonal do período da prática comum. O terceiro movimento da *Sinfonia* de Luciano Berio e *Phorion* de Lucas Foss, para citar duas das mais influentes obras da época, basearam-se, respectivamente, em Mahler e Bach sujeitando a música a uma gama de procedimentos composicionais pós-tonais – incluindo, no caso de Berio, a justaposição de citações de Mahler com diversos compositores e períodos. Portanto, materiais tradicionais eram tratados de acordo com os métodos



desejados da prática pós-tonal. E a linguagem da tonalidade é usada para representar sua própria dissolução.

Isso é especialmente evidente na obra de Foss, onde a música de Bach (o Prelúdio da *Partita em Mi Maior* para violino solo) parece literalmente desmoronar perante a escuta do ouvinte, crescentemente dissolvido até, por fim, desaparecer inteiramente no ruído cacofônico que finaliza a peça. Trazendo o seu próprio passado musical como conteúdo, *Phorion* remonta fielmente a evolução histórica da música ocidental, desde a linguagem integrada até o construto mecanicista.

O fascínio pela citação, depois de atrair praticamente todos os principais compositores do final da década de 1960 e da década de 1970 (ao menos os mais jovens), diminuiu consideravelmente. Mas, como um sintoma de um novo estágio na evolução musical no qual os compositores, tendo atingido uma consciência apurada da falta de língua nativa, procuraram por pontos de partida em “outros lugares” e a citação provou ser, particularmente, profética. Isso abriu caminho para um tipo inteiramente novo de cultura musical, ainda em construção, que exhibe um pluralismo difuso e desfocado, no qual os empréstimos, embora usualmente menos literais que antes, envolvem uma gama de fontes crescentemente vasta. Cortadas as amarras de uma base própria, os compositores se apropriaram volitivamente de qualquer coisa oriunda de qualquer cultura – frequentemente, muito longe no tempo ou no espaço. Desse modo, a música atual faz referência aberta ao outro – a estilos históricos anteriores, à música popular e folclórica, à música não ocidental etc. e muito frequentemente mistura tudo o que foi tomado de empréstimo justamente para sublinhar a natureza essencialmente exógena do material.

Recorrendo a uma noção da teoria literária recente, a “linguagem” (se é que ainda se pode usar este termo) da música atual contém um “excesso de significantes”^{N.T.8} está cheia de designações evidentes que não têm referências aparentes. Traduzido para os termos analítico-musicais, a partir do trabalho de Leonard B. Meyer, ela está cheia de implicações que não são prontamente entendidas. Não há “significados”^{N.T.9} necessários; apenas um

^{N.T.8} A expressão em inglês “surplus of signifiers”, aqui traduzido por ‘excesso de significantes’, está associada a autores como Barbara Babcock-Abrahams, (org. e introd.), *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society* (Symbol, Myth, and Ritual), Symposium, Toronto, 1972. Ithaca: Cornell University Press, 1978; Victor Turner, “Symbolic Studies”, *Annual Review of Anthropology*, vol. 4, 1975, p. 145-161; e, conforme evocado pelo autor deste artigo, Paul Ricoeur, *Interpretation Theory: discourse and the surplus of meaning*. Fort Worth, TX: The Texas Christian University Press, 1976.

^{N.T.9} Segundo a distinção entre a convenção filosófica – pela qual se traduz ‘sign’ por ‘sinal’, ‘meaning’ por ‘significado’ e ‘sense’ por ‘sentido’ – e a convenção linguística – pela qual se traduz ‘sign’ por ‘signo’, ‘meaning’ por ‘sentido’ e ‘signified’ por ‘significado’ – explanada pelo criterioso tradutor Fábio Ribeiro, em *Hermenêutica*, de Lawrence Schmidt (Petrópolis: Editora Vozes, 2012), adota-se aqui a convenção linguística. Portanto, o termo em inglês ‘signifieds’ foi traduzido por



jogo de referências aparentemente ilimitado. Consequentemente qualquer coisa pode ser combinada com qualquer outra. Culturas e subculturas musicais que anteriormente eram percebidas como distintas, tornaram-se difíceis de serem diferenciadas umas das outras, assim como a música do presente da música do passado.³

A música contemporânea reflete transformações históricas de proporções tão esmagadoras que estamos apenas começando a tomar consciência de suas implicações para questões tais como nossos pressupostos canônicos. Uma vez que esses pressupostos estavam no passado firmemente atados a uma base linguística, o desenraizamento dessa base teve consequências profundas. Consideremos a questão de “repertório”. O ecletismo que caracteriza atualmente a cena musical não é confinado ao mundo especializado da nova música, mas estende-se ao mundo do concerto em geral e para toda a mídia de disseminação musical, incluindo o rádio e a televisão. A quantidade e a variedade da música apresentada ao público hoje são sem precedentes. O repertório, mesmo daquelas instituições orientadas tradicionalmente, como orquestras sinfônicas e casas de ópera, são bem mais diversos do que eram até menos de meio século atrás, e abrange não apenas aquilo que denominamos um tanto anacronicamente de “clássicos”, mas também a música recente, a música antiga, e uma ainda mais ampla amostragem de compositores secundários do período da prática comum.

Ainda mais indicativa que a extensão cronológica, é a variedade de premissas estéticas (para não mencionar sociais e políticas) que esse repertório abarca. Se se aceita o fato de que uma composição de John Cage representa algo fundamentalmente diferente de uma composição de Bach, Beethoven ou Tchaikovsky, ou mesmo de Webern, Ives ou Machaut (como certamente se deve, uma vez que a obra de Cage foi projetada para mostrar a irrelevância de toda essa música), então existe algo fundamentalmente diferente sobre a cultura musical que sustenta a aparência de suas composições em seus programas

‘significados’. Conforme ressalta o referido tradutor: “Em português, a confusão terminológica é infelizmente inevitável” (Ribeiro, 2012, rodapé 6).

³ A evocação da teoria literária levanta a questão do grau ao qual o que tem sido dito sobre linguagem musical espelha os que os críticos literários, notadamente os desconstrutivistas, têm dito recentemente sobre linguagem verbal. Eles também enfatizaram a natureza arbitrária dos signos linguísticos e assim, o caráter subjetivo e instável do significado verbal. Mas há uma importante diferença. Aqui o ponto é feito em referência a um contexto histórico específico – a ruptura do sistema tonal e sua consequência – enquanto lá aplica-se à linguagem em geral. É claro que é possível, como começaram a fazer alguns teóricos e críticos musicais, sujeitar a linguagem do período da prática comum a uma análise desconstrutivista, num esforço de mostrar que aqui também as “regras gramaticais” são puramente convencionais por natureza e, assim, devem ser consideradas, em última instância, arbitrárias e ilusórias. Mesmo se realizado, entretanto, isso não afetaria de nenhuma forma como os próprios compositores contemporâneos e seus ouvintes, repletos da linguagem musical durante o período da prática comum – a saber, sua aceitação das convenções do common practice tonality como uma língua franca. Esse ponto é essencial no presente argumento.



sinfônicos. De modo semelhante, as principais casas de ópera por todo o mundo competem por performances da mais recente cerimônia ritualística de Philip Glass, a despeito das obras cênicas de Glass esgarçarem as convenções do gênero operístico ao ponto de ruptura – embora, aparentemente, menos a cada novo trabalho. Nossa ideia de repertório sinfônico e operístico expandiu dramaticamente para permitir uma gama tão vasta de possibilidades; e estamos experienciando apenas a primeira fase do que promete ser um longo e contínuo desenvolvimento.

As novas configurações musicais estão ainda mais visíveis nos meios de comunicação de massa. O rádio e as gravações oferecem, agora, acesso fácil e instantâneo à bússola mundial das “músicas”, incluindo toda a gama da música erudita ocidental, desde a Idade Média até a mais recente geração de compositores contemporâneos, uma generosa amostragem da música erudita não-ocidental, e a música folclórica e popular de todo o mundo. Essa disponibilidade imediata aumentou acentuadamente os tipos de música sobre as quais temos conhecimento direto (se não em primeira mão) e tem feito de nós “alfabetizados” (quando não “falantes nativos”) numa gama de linguagens musicais inconcebível até pouco tempo atrás.

Esse conhecimento crescente de tal riqueza de músicas diferentes contribuiu essencialmente para o matiz pluralista da vida musical contemporânea, e isso alterou – e continua a alterar – a nossa concepção de cultura musical de modo fundamental. De fato, a cultura musical contemporânea está rapidamente se tornando não uma entidade única e relativamente centrada, mas uma mistura de subculturas conflitantes que interagem entre si de forma complexa enquanto ainda preservam considerável autonomia. Essas subculturas, sobretudo, não podem ser vistas simplesmente como satélites de uma cultura central; vistas coletivamente, elas estão vindo a ser, elas mesmas, a cultura. A música antiga (mais que nunca interpretada em instrumentos originais), para citar um exemplo, rivaliza, cada vez mais, em importância com a música sinfônica tradicional. De modo similar, como eu sugeri, o estilo composicional contemporâneo é mais prontamente definido pela ausência de um estilo unificado. A imagem apropriada para a cena da música atual não é mais a “corrente principal” de Tovey, alimentada por vários afluentes; os afluentes têm progressivamente assumido o leito principal, a tal ponto que o canal primário se tornou quase irreconhecível.

A consequência inevitável da perda de uma linguagem musical central é que a música fala em diferentes línguas. Alguns de nós podemos saber várias delas, mas quanto mais conhecemos delas, menos fluentemente as falamos e entendemos. Mais importante, já



não temos a habilidade para falar qualquer linguagem musical como nativos. Na cultura musical de hoje, todas as linguagens são mais ou menos adquiridas e, nessa medida, artificiais e estrangeiras. Elas podem, portanto, ser permutadas e combinadas, e novas linguagens inventadas à vontade.

Embora sempre tenha havido espaço para certo grau de escolha na música ocidental, nunca houve uma gama de possibilidades tão grande como agora. Isso não decorre tanto da ausência de um único sistema composicional regulador, algo com o que convivemos por quase um século, quanto pelo reconhecimento bem mais recente de que é improvável que possa surgir um sistema novo e comparável. Este talvez seja o fator mais relevante que afeta o estado da música hoje.

§

Entretanto, seria simplista dizer que a natureza da cena musical contemporânea pode ser explicada, em qualquer sentido abrangente, pela perda da tonalidade e subsequente ausência de uma linguagem musical comum. Isso colocaria inevitavelmente as perguntas mais fundamentais sobre por que a tonalidade funcional se tornou parte da história – ainda disponível para quem deseja utilizá-la, mas não mais presente como um componente inevitável da experiência musical – e por que ela ainda não foi substituída por uma nova linguagem comum. É óbvio que as respostas não estarão exclusivamente na mudança da compleição da música em si, mas devem ser buscadas nas transformações que moldaram o mundo de um modo mais amplo, no qual a música contemporânea encontrou seu lugar. A perda de uma linguagem musical central é apenas um sintoma – embora simbolicamente vívido e ressonante – da crescente individualização e isolamento da experiência humana em geral. Nosso modo de vida fragmentado e dissociado, refletindo a perda de uma estrutura social abrangente, capaz de integrar e ordenar as várias facetas da atividade humana, recebeu sua fiel expressão na autonomia e particularização da composição musical. A obra musical ocidental, tendo, desde o Renascimento, cortado progressivamente suas conexões com as instituições “externas” – primeiro a Igreja e depois as várias agências políticas centralizadas (monárquicas, aristocráticas e democráticas) –



agora proclama seu isolamento e sua independência também de outras composições musicais.⁴

Vista nesse contexto mais amplo, a qualidade aparentemente confusa e sem direção da música recente adquire certo grau de foco. A pluralidade dos estilos, técnicas e níveis de expressão parece plausível e significativa em um mundo que cada vez mais está largando suas crenças comuns e seus costumes compartilhados, onde já não existe mais uma única “realidade” dada, mas apenas realidades múltiplas em constante mudança, provisoriamente construídas de fragmentos desconexos e peças soltas por um mundo desprovido de quaisquer vínculos. Se a tonalidade tradicional – com sua noção altamente desenvolvida de “centro” musical, um foco que orienta todas as alturas – refletiu adequadamente uma cultura caracterizada pela comunhão de propósitos e por um sistema bem desenvolvido de ordem social e regulação interpessoal, sua perda – e a decorrente atomização do sistema musical – reflete um mundo fragmentado, tomado pelo estranhamento e formado por eventos isolados e confrontos abruptos, no qual – como disse Yeats há quase um século atrás – “as coisas desmoronam e o centro não consegue se manter”.

O conceito tradicional de cultura como um complexo unificado de elementos que funcionam juntos para criar um todo integrado e homogêneo tem sido abandonado em favor de um conceito que permita altos níveis de diversidade e instabilidade. A cultura já não é mais percebida como uma ordem consistente, mas como algo em movimento, que foca apenas momentaneamente, e diversamente, para fornecer estruturas [frameworks] temporárias. Cultura é cada vez mais compreendida como, nas palavras do antropólogo James Clifford, uma “ficção coletiva”. Referindo-se à análise do romance “polifônico”, de Mikhail Bakhtin, citada por sua concepção “etnográfica” – isto é, relativista e intencionalista – da linguagem, Clifford ressalta em termos especialmente relevantes para a presente discussão:

Para Bahktin, preocupado com representações de todos não homogêneos, não existem mundos ou linguagens culturais integrados. Todas as tentativas de postular tais unidades abstratas são construções de poder monológico. Uma “cultura” é, concretamente, o diálogo aberto e criativo de subculturas, de

⁴ Para uma discussão de questões similares com referência específica às preocupações sobre “autenticidade” na performance musical, ver Morgan, 1988.



insiders [nativos] e *outsiders* [não nativos], de diversas facções [factions]. Uma “linguagem” é a interação e a luta dos dialetos regionais, jargões profissionais, lugares comuns, a fala de diferentes faixas etárias, indivíduos e assim por diante. (Clifford, 1988, p. 46)

As consequências artísticas desse novo conceito de cultura foram descritas de forma acurada por Leonard B. Meyer, há cerca de meio século atrás, quando caracterizou o período contemporâneo como uma “*stasis* flutuante [...] um curso estável no qual um indefinido número de estilos e idiomas, técnicas e movimentos vão coexistir em cada uma das artes” (Meyer 1967, p. 172). Os desenvolvimentos subsequentes só confirmaram a visão de Meyer. Composição musical tornou-se, crescentemente, uma questão de fazer seleções a partir de um catálogo imaginário de itens musicais ilimitados, suscetíveis de serem arranjados livremente em configurações em constante mutação. As obras que resultam são – tomando emprestada a descrição sugestiva de Peter Burkholder – “peças de museu” (Burkholder, 1983), mas em um sentido bastante diferente do que Burkholder tinha em mente ao falar (principalmente) da música de um período anterior: são coleções matizadas de artefatos culturais que incluem textos, estilos, maneirismos e presunções, adquiridos a partir de uma ampla gama de períodos históricos e localizações geográficas.

§

Sem dúvida essa descrição do panorama musical atual soa extremamente pejorativa – ainda mais se é medida por noções tradicionais de consenso cultural unificado, fundado sobre virtudes atemporais, que dá à luz obras de arte polidas e “orgânicas”. Porém, há muito a ser dito em seu favor. Tal descrição do panorama atual nos permitiu questionar a hegemonia de um corpo de música relativamente pequeno e limitado no estabelecimento de padrões absolutos de aceitabilidade. Tem também nos capacitado a olhar de novas maneiras para repertórios negligenciados, de fato culturas inteiras de “outras” músicas, anteriormente relegadas à periferia e toleradas, quando muito, meramente como temperos exóticos que realçavam uma tradição central incontestável.

Outras tradições, frequentemente orientadas pela performance ao invés de baseadas no texto, estão vindo em seus próprios termos. Não mais medidas de acordo com um *standard* absoluto de “alta” arte, elas participam em igualdade de condições, como parceiros plenos no bojo de um *mix* cultural abrangente. Na verdade, o que tem acontecido



é que a música erudita ocidental tem sido medida frente à folclórica, à popular, e às tradições não-ocidentais – e, com frequência, vista como deploravelmente deficiente. Isso reflete a crescente democratização de uma sociedade mais heterogênea do que nunca, no interior da qual várias minorias competem pelo mesmo *status*, exigindo sua fala própria e em seus próprios termos. Sistemas e hierarquias unificadas são postos sob suspeita, tanto no plano da ação política quanto no da expressão artística.

Como é possível se orientar em ambiente de tamanha fluidez e instabilidade? Os desenvolvimentos musicais recentes não apenas alteraram nosso entendimento de repertório musical, mas, como uma consequência, minaram de modo significativo, a crença intimamente relacionada em um *corpus* canônico de textos musicais, investidos de autoridade para fornecer padrões para a prática composicional. À primeira vista, pode parecer que esses desenvolvimentos tornaram obsoleta a própria noção de canonicidade. Dada a situação musical atual, é certamente inútil e equivocado (para não dizer impossível) tentar preservar uma concepção de cânone rigorosamente correspondente à tradicional. Pois como podem ser mantidos *standards* absolutos, e o que eles representariam, caso pudessem ser mantidos (digamos, por decreto), quando não há absolutamente nenhum consenso geral sobre em que consistiriam tais *standards*? Talvez a resposta mais razoável seja uma atitude *laissez-faire*: deixem todos com seus próprios dispositivos e que cada um faça suas coisas, como sintomaticamente se postula.

Tal atitude tem-se tornado corrente; e é fácil entender seu apelo e até mesmo simpatizar com seus encantos, dado o fluxo cultural predominante. Propõe que o cânone seja liberado, alargado e se torne mais inclusivo dos diversos tipos de música que se intersectam na experiência presente. Porém, se tal atitude for levada de modo consequente, toda a ideia de cânone será rapidamente corroída. Qual o sentido de falar em cânone, se há espaço pra essencialmente tudo? Um cânone é, por natureza, exclusivo, tanto quanto inclusivo; não somente norteia as possibilidades, como também estabelece limitações.

Na medida em que toda música se torna igualmente aceitável, todos os *standards* se tornam igualmente irrelevantes. Somos deixados em um mundo em que, uma vez que tudo é valorizado, nada tem um valor particular. Certamente nenhuma cultura antes de nossa atual adotou uma posição em que qualquer atividade musical seja considerada igualmente digna de aceitação – ou que nenhum tipo particular de atividade musical seja valorado a tal ponto de servir como modelo para a emulação – e, portanto, também para a exclusão.



Se estamos em franco processo de redefinição do conceito de cultura – e não tanto de acabar inteiramente com ele – a ideia de canonicidade deverá ser preservada. À luz dos desenvolvimentos musicais da atualidade, requer-se que o cânone, tal como o conhecemos, seja desmistificado (uma palavra muito apreciada nessa conexão) e se torne mais sensível às diferenças transitórias do gosto, da diversidade étnica, das questões de gênero etc. Contudo, o conceito de cânone não precisa – e não deve – ser inteiramente abandonado.

O que é necessário, então, não é um cânone amorfo e totalmente abrangente, mas um conjunto de múltiplos cânones que, vistos individualmente, são relativamente precisos em seus delineamentos. Certamente tais cânones iriam frequentemente operar com propósitos contrários uns com os outros; mas iriam também, e espera-se que com igual frequência, se intersectar de muitas maneiras complexas e frutíferas. Enquanto esse arranjo permitiria modelos canônicos alternativos para culturas alternativas, preservaria o âmago da noção de autoridade canônica. Reconheceria uma conjuntura multilíngue na qual diferentes grupos falam diferentes línguas, mas nenhuma língua específica detém o sentido de norma gramatical. Muitos músicos falariam várias dessas línguas, talvez não com a mesma facilidade, mas ainda assim com considerável fluência, e seria bastante provável poder misturá-las em combinações poliglóticas. Virtualmente, todos entenderiam, no mesmo nível, mais que uma língua. Ninguém teria, porém, o total comando de todas elas, e não haveria nenhum árbitro absoluto controlando todas elas. Esse quadro produziria, idealmente, uma cultura de tolerância e de amplo entendimento, em que, no entanto, as diferenças ainda teriam sua importância e os padrões de excelência ainda seriam aplicados.

Sob tais circunstâncias floresceria uma cultura musical pluralista, oferecendo subsídios adequados para diferentes e divergentes linhas de desenvolvimento; um lugar seria preservado para os critérios de avaliação. Esses não se constituiriam em leis imutáveis, é claro, mas variariam com o tempo (como tem sido sempre o caso, em certo nível, com os padrões canônicos); nem seriam universalmente aplicáveis, mas apenas a determinados tipos de música. Tais critérios teriam que perder, acima de tudo, seu matiz idealista, em reconhecimento ao seu *status* de construtos pragmaticamente concebidos para contextos específicos e propósitos limitados. Como base para julgar que música se valoriza e se considera digna de cultivo, cumpririam, todavia, uma função crítica.

Embora seja impraticável, diante do panorama musical atual, manter o cânone tal como concebido anteriormente, seria autodestrutivo eliminá-lo por completo. Ao invés de



serem abandonadas, as premissas canônicas devem ser repensadas fundamentalmente à luz das pluralidades musicais e culturais dos nossos dias. Uma estrutura multicanônica – embora isso possa soar para alguns como uma acomodação mediana (se não autocontraditória) – parece ser a resposta mais realista a um mundo que, por um lado, recebemos como herança (caracterizado por crenças bem arraigadas em tradição e continuidade) e, por outro, remodelamos em nossas próprias imagens mais incertas.

A questão da composição de tal estrutura multicanônica, de sua verdadeira constituição, vai além do escopo deste artigo e é, em todo o caso, inerentemente resistente à formulação precisa e detalhada. À medida que um multicânone envolveria muitos tipos diferentes de música e modificaria sua compleição em resposta a diferentes contextos, não poderia ser instaurado de nenhum modo impositivo. Em última estância, esse multicânone seria, talvez, mais o reflexo de uma disposição mental, no sentido de excelência composicional dentro de contextos infinitamente variáveis, do que um *corpus* de obras-primas canônicas, ou mesmo de um conjunto de princípios técnicos ou estéticos gerais.

A aderência a alguma noção de excelência canônica, por mais elusiva e vaga que possa ser, parece, todavia, imperativa. Há sem dúvida muita boa música ainda por ser escrita e ninguém deve desistir inteiramente do conceito de “bom” pelo simples fato dele ter perdido sua aura de universalidade. De qualquer maneira, a aura sempre será apenas isso.



REFERÊNCIAS

- Burkholder, Peter. "Museum pieces: the historicist mainstream in music of the last hundred years". *Journal of Musicology*, v. 25, n. 2, p. 115-134, 1983.
- Busoni, Ferruccio. "Sketch of a New Esthetic of Music". In: Baker, Theodore (trad.). *Three Classics in the Aesthetics of Music*. New York: Dover, 1962.
- Cage, John. "Composition as process". In: *Silence*, p. 18-56. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961a.
- Cage, John. "Experimental music". In: *Silence*, p. 7-12. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961b.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.
- Eliot, T. S. *On Poetry and Poets*. New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1957.
- Kerman, Joseph. "A few canonic variations". *Critical Inquiry*, v. 10, n. 1, p. 107-25, 1983.
- Meyer, Leonard B. *Music, the Arts, and Ideas*. Chicago: University of Chicago University Press, 1967.
- Morgan, Robert P. "Tradition, anxiety, and the current musical scene". In: Kenyon, Nicholas (org.). *Authenticity and Early Music: A Symposium*, p. 57-82. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer, 1974.
- Slonimsky, Nicolas (org.). *Music Since 1900*. New York: Charles Scribner's Sons, 1971.

ROBERT P. MORGAN (1934–) é historiador, compositor e teórico. Formado pela Universidade de Princeton, onde obteve Doutorado (PhD, 1969), Mestrado (Master of Fine Arts, 1960), Bacharelado (1956) e ainda um segundo Mestrado (Master of Arts, 1958) pela University California. Foi professor em diversas universidades norte-americanas, entre as quais a Universidade de Houston, a Universidade de Temple (Filadélfia) e a Universidade de Chicago. Desde 1989, docente da Universidade de Yale, New Haven, onde fez a maior parte de sua carreira e se aposentou em 2005. Conhecido como uma autoridade na música do século XX, é aclamado pela versatilidade de sua erudição, tendo publicado sobre diversos assuntos, entre os quais, a história da teoria musical, a forma musical, a música de Beethoven, Liszt, Wagner e Mahler, além de muitos tópicos da música do século XX. É autor de artigos e livros amplamente lidos, entre os quais *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America (The Norton Introduction to Music History)* (1991); *Anthology of Twentieth-Century Music (Norton Introduction to Music History)* (1992); *Strunk's Source Readings in Music History: The Twentieth Century - Revised Edition*, Vol. 7 (1997); e uma primorosa coletânea de seus artigos de maior impacto em *Music Theory, Analysis, and Society: Selected Essays*, Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series (2015).