

Novos modelos antigos: princípios da música antiga como alternativa para a criação musical contemporânea

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SIMPÓSIO COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE: O FAZER MUSICAL CONJUNTO

Fábio Cury

Universidade de São Paulo – fabiofagote@gmail.com

Resumo: Diante de um cenário de diminuição do público de música erudita, este trabalho avalia a influência do conservadorismo no fenômeno observado, uma vez que a área apresenta características instituídas no século XIX que se mantêm ainda fortemente arraigadas. Propõe o uso de princípios da música antiga para a construção de uma nova filosofia de criação e de interpretação, mostrando, através da perspectiva histórica, que a música pode ser mais flexível, mais aberta e, com isso, interagir de maneira mais acolhedora e eficaz com a sociedade atual.

Palavras-chave: Música antiga. Música Contemporânea. Interpretação. Composição.

Simultaneously New and Old: Principles of Early Music as an Alternative for Contemporary Music Creation

Abstract: Faced with a scenario of increasingly reduction of classic music audience, this work evaluates the influence of conservatism on the observed phenomenon, since this genre presents characteristics which were established in the nineteenth century and remain still deeply rooted. It proposes the use of early music principles for the construction of a new philosophy of creation and interpretation, showing, through historical perspective, that music can be more flexible, more open and thus interact in a more welcoming and effective way with the contemporary society.

Keywords: Early Music. Contemporary Music. Performance. Composition.

1. Considerações sobre o conservadorismo da música de concerto em contraposição às marcantes mudanças da sociedade

A retração das atividades no universo da música erudita e, sobretudo, a redução de seu público são temas que têm suscitado notável apreensão no meio musical.

Apesar de empiricamente comprovada tal tendência, no Brasil, são poucas as iniciativas que tratam do assunto e raros os trabalhos que tenham coletado dados ou traduzido essa retração em números concretos ou pesquisas de opinião. A tese de Camila Carrascoza Bomfim - *A Música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na região metropolitana de São Paulo* - é uma das poucas a esmiuçar o tema.

Bomfim, evidenciando as grandes desigualdades sociais na área em questão, alerta para a baixa penetração da música sinfônica – e poderíamos estender isso para a música clássica de maneira geral – em grande parte da população paulistana. Tal efeito, conclui a autora, resulta de políticas elitistas que privilegiaram por longo tempo a exibição dos órgãos culturais e que negligenciaram a formação de público e uma educação musical mais generalizada (BOMFIM, 2007, p. 317).

Neuhoff, baseando-se em pesquisa própria junto a frequentadores de eventos musicais na cidade de Berlim, em 2008, conseguiu traçar um perfil social preciso dos aficionados à música clássica. A faixa etária se concentra a partir dos 50 anos - observando uma marcante assiduidade nas pessoas na faixa dos 60¹. O público dos concertos e de ópera é altamente educado – entre todos os gêneros musicais pesquisados é o que apresenta a parcela mais significativa de pessoas com formação universitária; são indivíduos relativamente conservadores – sem extremismo, contudo – de orientação política de centro-direita, que se vestem de maneira elegante e convencional; as mulheres são maioria, em uma relação de 60/40. O mesmo autor chega a uma conclusão alarmante: a partir de 2020, o número de frequentadores de concertos cairia drasticamente (NEUHOFF, 2008, p. 29).

Ambos os trabalhos, a tese de Camila Bomfim e o artigo de Neuhoff, ainda que tratem de ambientes diferentes, chegam às mesmas conclusões: existe uma concentração de público nas camadas mais elitizadas da população e há uma marcante relação entre a educação e a música.

Ainda que a educação seja inegavelmente de vital importância, parece, no entanto, duvidoso atribuir essa crise na música erudita unicamente à questão educacional, empurrando, pois, a responsabilidade de tal fato para uma suposta ignorância do público, incapaz de entender a alta complexidade da música erudita.

Tal situação nos faz questionar se o conservadorismo da música clássica – em um mundo de rápidas e constantes mudanças - não seria uma das causas do afastamento do público. Bruce Haynes evidencia, em *The end of early music*, a forte herança romântica que se encontra profundamente arraigada na música de nossos dias. O autor nos mostra essa influência em aspectos como o canonismo; o princípio da música autônoma, absoluta (absolute Tonkunst); a necessidade de originalidade e o culto ao gênio; a preocupação com atribuição; o fetichismo do texto e o conteúdo intocável; a imprescindível busca do belo; o conceito do intérprete transparente e a estrita observância à partitura; a música como autobiografia do artista-compositor; a *performance* ritualizada e cerimonial; o imperativo do Urtext e, finalmente, o surgimento do maestro intérprete. (HAYNES, 2007, p. 68)

Em sua visão frequentemente cronocentrista, o músico de nossos dias pode imaginar que a música desde sempre carregou essas características e, inevitavelmente, terá de mantê-las no futuro como condição essencial de sua sobrevivência. Kerman revela, contudo, que a ideia

de conferir valor estético à música é algo relativamente recente na história, se a comparamos a outras manifestações artísticas (KERMAN Apud HAYNES, 2007, p. 71). De fato, compositores como Bach, Vivaldi ou mesmo Mozart não se imaginavam imortais. Os compositores eram, frequentemente, eles mesmos os intérpretes das obras e, muito antes de considerar qualquer ideia romântica de imortalidade, estavam preocupados em garantir o próprio sustento.

A consolidação dos concertos públicos e as mudanças rápidas e radicais que ocorreram na esfera da música do século XIX espelharam a efervescência social dessa época, com a ascensão da burguesia em meio a um processo de industrialização e urbanização intensos. Esta nova classe precisava estabelecer uma nova tradição social, da qual o concerto público foi uma parte importante. É nesse momento histórico que surgem as tradições e concepções arraigadas até os dias de hoje, como sugere Haynes.

Neuhoff assinala algumas mudanças ocorridas no século XX:

O desenvolvimento do sistema de concerto esteve sempre associado à mudança social e cultural em geral, especialmente também com a mudança tecnológica. Desde o início do séc. XX, surge com o disco, e desde a metade da década de 1920 também com o rádio, uma nova forma de acesso à música: a presença de músicos se tornou dispensável. O registro e disseminação fonográficas significaram, por um lado, uma forte concorrência aos músicos. Por outro, também outras formas de música de regiões afastadas do mundo se tornaram amplamente conhecidas (por exemplo, o Jazz ou o Tango), o que acarretou uma demanda respectiva por concertos, rapidamente seguida por sua oferta (NEUHOFF, 2007, pp.1-2).

Walter Benjamin, em seu clássico ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* indica como a manifestação artística, ao ser repetida, perde sua aura, a qual estaria especialmente ligada ao caráter evanescente conferido pela fugacidade de sua realização em um momento único (BENJAMIN, 1993, pp. 165-179).

A exaustiva repetição dos cânones da música erudita – seja ao vivo ou por gravações – muda totalmente o processo de escuta.

A indústria cultural, descrita por Benjamin, atinge seu auge nos meios de comunicação de massa nos anos 1950-60-70. A decadência desta lógica inicia-se na década de 1980, com o avanço da internet. A internet não é só um meio de comunicação, mas um ambiente no qual, através do protocolo da comunicação em rede mediada pelo número (bits), diversas ordens de relações sociais operam, incluindo a cultura e, na cultura, a música. (BENJAMIN, Op. Cit).

Como a cultura é mediada e determinada pela comunicação, as próprias culturas, isto é, nossos sistemas de crenças e códigos historicamente produzidos são transformados de maneira fundamental pelo novo sistema tecnológico e o serão ainda mais com o passar do tempo (Castells, 2005, p.414).

Na sociedade de rede ou sociedade da informação de nossos dias – termos cunhados por Castells - a escuta da música também se altera. Estudos comprovam que grande parte do público navega apenas por poucos segundos em cada uma das faixas musicais da gigantesca oferta presente no *you tube* ou nos aplicativos e sites de *streaming*. Além disso, as pessoas têm a tendência de não se concentrar em uma única atividade, dividindo sua atenção em múltiplas atividades, e sobretudo telas, ao mesmo tempo.

Além da questão da apresentação e dos meios pelos quais a música é transmitida, existe uma herança que afeta diretamente seu conteúdo. O culto ao gênio e a concepção heroica do compositor imortal de certa forma nos remetem à ideia de que as obras produzidas atualmente possam estar descoladas de nosso tempo, destinadas à eternidade, esperando que a lucidez das gerações posteriores pudesse finalmente atribuir-lhes o real valor. O compositor americano Milton Babbitt, em 1958, escreveu um artigo intitulado *Who cares if you listen?* (Quem importa se você ouve?) em que defende que a música erudita deveria seguir o exemplo da física e da matemática avançadas. Ninguém imagina que o cidadão ordinário possa entender os princípios dessas duas ciências. Da mesma forma, ainda segundo o mesmo autor, o compositor não deveria escrever com a vaidosa e exibicionista pretensão de agradar e seduzir o público. Seus critérios estéticos deveriam ser totalmente independentes (HAYNES, 2007, p. 77).

Não se trata aqui de assumir posição iconoclasta em relação à tradição romântica da música erudita, de desdenhar o valor estético atribuído à música pelos românticos. Tão pouco de se submeter simplesmente às regras do mercado e à lógica da internet e seus algoritmos. Constata-se aqui, entretanto, que a música deve flexibilizar-se e admitir a renovação de seus conteúdos e formas de apresentação. O universo da música pré-romântica pode trazer variedade, renovação e flexibilidade para o ambiente da música clássica atual.

2. Princípios da música pré-romântica na criação musical contemporânea

Com um repertório majoritariamente formado por música do passado e o culto aos gênios imortais – e para ser imortal paradoxalmente deve-se estar morto – fez-se necessário o uso de uma partitura cada vez mais detalhada, processo este que se desenvolveu, de forma paulatina, desde o século XIX.

Uma das distorções que decorreu deste fato foi a separação entre composição e interpretação. Criou-se, pois, a ilusão de que a obra musical poderia ser descrita e materializada de forma integral em sua notação, restando ao intérprete servir apenas como um

meio impessoal de transmitir as ideias (com os tradicionais conceitos românticos de *Werktreue* e intérprete transparente).

A ideia do que é uma peça musical passa, portanto, a centrar-se muito mais em sua faceta musicológica que em sua concretização na performance. Haynes e Taruskin chamam a atenção para os surpreendentes enunciados do *New Grove* que corroboram a ideia de separação entre composição e performance:

“There is no single “correct” interpretation,” it says, “but there may be incorrect ones – those that ‘manifestly defy the composer’s instructions’ ... “Musical notation can be understood as a set of instructions indicating to the performer how the composer wished the music to sound.” (HAYNES, 2007, p. 94)

Se a obra musical se define pela partitura, seguindo esse raciocínio, quando estamos improvisando não estamos criando nenhuma peça musical ou não estamos produzindo música?

No período pré-romântico, uma vez que as obras interpretadas eram, em sua esmagadora maioria, produzidas na contemporaneidade, a partitura era bastante incompleta. Em muitas ocasiões, o próprio compositor participava da performance. Por essa razão, não só não havia a necessidade de especificar todos os parâmetros na parte, como também o compositor contava com a contribuição imprescindível do intérprete. Os tratados de época conferiram grande importância ao *Vortrag*, a maneira eloquente com a qual a obra era apresentada. O executante era, pois, um co-compositor da obra musical.

Barthold Kuijken, em *Notation is not music*, instrui como preencher as lacunas deixadas propositadamente pelos compositores pré-românticos, fazendo uso de sua vasta experiência como intérprete e professor. Ele contrapõe o modo moderno de ler uma partitura, supostamente exato e preciso, à reconstrução que deve ser empreendida pelo intérprete historicamente orientado. Para tanto, faz-se também necessário contrapor a filosofia subjacente a estes dois períodos históricos. O autor mostra como o conceito de intérprete transparente, que surge no Romantismo, atinge o ápice de sua penetração no século XX.

The desire to write down music as precisely as possible seems to be a typical concern of our Western “classical” music, culminating in the twentieth century. Schoenberg is quite radical in the preface to *Pierrot Lunaire* op. 21 (written in 1912, first published in 1914): the performer should not add anything that is not written down. He should give no interpretation of the music, “Er würde hier nicht geben, sondern nehmen” (he would not give, but take away). Stravinsky is not less compelling when he states (as reported by Robert Craft in *Conversations with Igor Stravinsky* [1959]) that his music must be read and executed, and not interpreted. Similarly in 1924, he wrote of his *Octet* that “to interpret a piece is to realize its portrait, and what I demand is the realization of the piece itself and not of its portrait.” The extremely complex notation of many Boulez compositions can be considered as the logical consequence of this attitude. In the last third of the twentieth century, many composers reacted against this by developing aleatoric notation, graphic notation, and so forth. Sometimes the performers are requested to

improvise instead of being given a fully written-out part. (KUIJKEN, 2013, pp. 11-12)

Haynes mostra a conexão entre a música antiga e a música contemporânea. De fato, o título de seu livro, *The end of early music*, causa certa estranheza quando seu conteúdo ainda não é conhecido. O autor defende a ideia de que a reconstrução historicamente orientada que fazemos atualmente não é uma utópica reprodução autêntica da música de outrora, mas sim uma recriação moderna de um estilo – por isso decreta o fim da música antiga. (HAYNES, 2007, pp. 209-14).

Mauricio Kagel, ao compor, em 1966, *Música para instrumentos renascentistas*, oferece uma interessante alternativa de aplicação dos conceitos e do instrumenta da música antiga na música contemporânea.

Kagel dedicou a peça a Claudio Monteverdi e utilizou procedimentos de atribuição de vozes descritos no *Syntagma Musicum* (1619), de Michael Praetorius. Não há, contudo, qualquer citação de obras renascentistas na composição de Kagel. Surpreendentemente, em vez de remeter de maneira mais evidente à escrita renascentista ou de soar autenticamente como tal, a obra apresenta mais similaridades com a micropolifonia de Ligeti ou as obras eletroacústicas da escola de Colônia, dos anos 1950.

Música para instrumentos renascentistas é planejada, idealmente, para um ensemble de 23 intérpretes. No entanto, Kagel escreve de tal forma que a obra pode ser executada com um número que pode oscilar de 2 a 23 músicos, seguindo exemplo da música italiana da Renascença e do início do Barroco. Trata-se de uma peça que requer grande virtuosismo dos intérpretes, pois prevê o uso de técnicas estendidas típicas da música contemporânea que são aplicadas aos instrumentos renascentistas.

É esse tipo de proposta que tem inspirado a atuação do GReCo, Grupo de Pesquisa em Música da Renascença e Contemporânea. Paralelamente à pesquisa para a recriação dos princípios de performance da música renascentista, o conhecimento empírico adquirido mediante o uso de seus instrumentos originais e o treinamento para a leitura das obras em sua notação autêntica, o grupo tem fomentado a criação de um repertório próprio, contemporâneo, para o ensemble.

Em *Gradus ad concordiam*, de Jorge Grossmann Villavicencio - obra especialmente comissionada pelo GReCo - o compositor, em colaboração estreita com os intérpretes, desenvolveu toda uma técnica de escrita para adaptar seu próprio estilos às características do grupo e seus instrumentos (um consorte de flautas renascentistas). Em seu processo criativo, o autor usou um piano afinado em temperamento mesotônico, que faz

prevalecer as terças puras. Adequar seu estilo cromático a essas limitações, abriu, paradoxalmente, um mundo de novas possibilidades.

Ao idealizar e dirigir o espetáculo *Sopro Transcendente* para o Festival Internacional SESC de Música de Câmara, em 2018, encomendei uma peça à compositora Michelle Agnes. A proposta era unir um numeroso grupo de sopros (15 instrumentos modernos), um consort renascentista (flautas, dulciana e viola da gamba) e elementos eletrônicos.

O resultado foi *The Grand Can(y)on*, obra certamente merecedora de uma publicação mais extensa. Michelle conseguiu conjugar recursos bastante heterogêneos: instrumentos de afinações e volume de som bastante diferentes com recursos tecnológicos.

O projeto usou um programa desenvolvido pelo IRCAM – representado na ocasião por Frédéric Bevilacqua - que, através dos celulares, captava e transformava em sons os movimentos dos intérpretes. A movimentação dos instrumentistas se inseria no espetáculo como uma atração extra, criando um diálogo bastante empático com o público. Isso tudo com muita improvisação, técnicas estendidas e a citação de obra barroca.

Segundo a própria autora:

The Grand Can(y)on aproxima os instrumentos de sopro do universo vocal. Três músicos solistas (2 fagotes e 1 contrafagote) conduzem uma experiência de amplificação dos processos envolvidos na produção da voz: inspiração, expiração, vibração das cordas vocais, articulações dos lábios, língua, dentes...

O percurso histórico proposto pelo programa deste concerto, de Gioseffo Zarlino (1517-1590) a Richard Strauss (1864-1949) demonstra a autonomia da música instrumental em relação à música vocal e ao texto. Em *The grand Can(y)on* busquei reavivar essas conexões num contexto puramente instrumental pelos modos de produção de som e suas aproximações de timbre. A referência direta à voz se reduz a gravações e samplers manipulados por meio de oito celulares. Dessa maneira, o universo da palavra encontra-se confinado a esses dispositivos eletrônicos, e os aspectos fisiológicos da voz restritos aos instrumentos musicais. Esses dois grupos de materiais se agregam progressivamente, se precipitando, ao final da obra, na citação da aria *Lagrima mie* da compositora Barbara Strozzi (1619-1677), interpretada com instrumentos de época (dulciana, viola da gamba e alaúde). Nesse contexto, texto e a melodia encontram-se definitivamente dissociados entre a *dulciana* (melodia) e os aparelhos celulares (texto).

3. Considerações finais

Há um consenso de que a disseminação da educação musical seja um elemento vital para reverter a tendência de queda de público na música de concerto. Por outro lado, constata-se também a necessidade de renovação de protocolos e conceitos anacrônicos que, de certa forma, mantém a música de concerto aprisionada em sua herança romântica do século XIX.

As considerações de Walter Benjamin, ainda em 1936, mostrando como a reprodutibilidade técnica da obra de arte alteraria consideravelmente a produção artística, e os ensaios mais atuais de Castells sobre a contemporânea sociedade da informação, ainda que sentidas de forma marcante na música de mercado, parecem ter afetado somente de maneira bastante tímida o universo extremamente conservador da música de concerto.

Haynes mostra de maneira contundente como os conceitos românticos estão ainda fortemente arraigados na música de concerto dos dias de hoje. Um dos reflexos disso é uma retração da autonomia e do status do intérprete, subjugado a uma concepção de fidelidade hiperliteral à partitura. O GReCo tem procurado resgatar os princípios da música da Renascença e início do Barroco e, com isso, mostrar alternativas aos dogmas românticos vigentes. Experiências prévias como a do compositor Mauricio Kagel, com *Música para instrumentos renascentistas* e as fomentadas pelo próprio GReCo, como a peça *Gradus ad concordiam* de Jorge Grossmann Villavicêncio e *The Grand Can(y)on*, de Michelle Agnes apontam como conceitos de outrora podem beneficiar o processo de renovação da criação musical contemporânea, novas interações entre compositores e intérpretes e trazer mais flexibilidade para o universo da música de concerto.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. pp. 165-179. In: *Obras Escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura*. A sociedade em rede (volume 1). São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

BOMFIM, Camila Carrascoza. *A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016*. São Paulo, 2017. 423f.. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017.

HAYNES, Bruce. *The end of early music: a period performer's History of Music for the twenty-first century*. New York: Oxford University Press, 2007.

KUIJKEN, Barthold. *The Notation Is Not the Music: reflections on early music practice and performance*. Bloomington: Indiana University Press, 2013. Edição do Kindle.

NEUHOFF, Hans (2008): *Konzertpublika. Sozialstruktur, Mentalitäten, Geschmacksprofile*. In: *Deutsches Musikinformationszentrum (Hrsg.): Themenportal Konzerte & Musiktheater*. URL:http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/neuhoff.pdf. Data de acesso: 21.04.2016



VILLAVICENCIO, Jorge Grosmann. *Writing Gradus ad concordiam, step by step*. Blog pessoal. Disponível em: <https://shadowofthevoices.com/file/Gradus.html>. Acesso em: 04/04/2019.

Notas

¹ O perfil do público da música contemporânea difere nesse aspecto, concentrando-se mais na faixa dos 25 aos 35 anos (NEUHOFF, 2008, p. 18)