

A MÚSICA NO SÉCULO XX

Dorotéia Kerr

Instituto de Artes – São Paulo – Unesp

Resumo: Este texto apresenta uma visão da trajetória da música ocidental e suas revoluções no século XX que acarretaram em mudanças no modo de produção composição, execução e apreciação.

Palavras-chave: Música no século XX, Composição, Execução musical, Apreciação.

“Não gosto de ser obrigado a consumir arte quando não estou a fim” escreveu o jornalista Rui Castro, em sua coluna na *Folha de São Paulo* no dia 27/04/2011. Leitores do jornal, nos dias seguintes, escreveram reclamando da afirmação, insensível, ignorante... A manifestação do jornalista dirigia-se à “compulsoriedade” da arte na nossa sociedade. Um exagero de presença, uma invasão sobre e na nossa vida, quer gostemos ou não.

Da arte musical verifica-se que há de todos os jeitos, estilos, em todos os volumes, mas quase sempre soando em alturas tonitruantes, invasivas, em espaços públicos ou em qualquer outro recanto. Músicas sem fim atrapalhando as convivências sociais ou os momentos de puro deleite na contemplação de uma paisagem.

Diante de tamanha abundância artística, ganhamos o direito de perguntar: mas isto tudo é arte?

A arte é uma das máximas manifestações da criatividade humana. Como forma de expressão e desvendamento do mundo, cria imagens, gestos, sons, formas e palavras, novas realidades, o que não havia antes. A arte é aquela que encanta, que deslumbra. Como uma introdução a esse universo, convido-os a ler, nesse momento, o texto de Marilena Chauí (2001) *O universo das Artes*, um prelúdio filosófico que aborda alguns temas capitais da arte ocidental, como a relação entre arte e religião, arte e filosofia, poética, estética, arte e sociedade.

O consumo de arte nos parece obrigatório, mas não sabemos bem do que gostar. Sentimo-nos perdidos diante de sua trajetória no mundo ocidental. E temos direito a esse estranhamento, porque a arte não é uma verdade em si, uma manifestação do belo apenas, mas

algo que nos leva à reflexão e nos permite conhecer o mundo. Manifestação criadora, sim, e para alguns até de origem divina, mas manifestação dinâmica diante das condições cambiantes da história humana.

No início do século XX, duas grandes questões movimentaram a passagem do conceito de arte do século anterior para aquele. Essas questões permeiam ainda nossas ideias, discussões e atitudes para com as artes e, particularmente, para o que nos interessa neste texto, para com a música ou músicas do nosso tempo.

Dois grandes revoluções marcaram a passagem do século XIX para o XX. A primeira sucedeu no cerne da própria arte musical, na sua linguagem, por meio da quebra dos modelos tradicionais do fazer e do ouvir. Sem complacência para com o passado e buscando novas saídas para uma arte que deveria sempre estar em evolução, artistas modernistas ou modernos distanciaram-se da arte dos tempos anteriores, principalmente do passado mais próximo – o romantismo –, e passaram a enfatizar a necessidade de uma nova arte. Essa nova arte atendia aos desejos de um novo mundo – o das máquinas, das fábricas, da mecanização, das grandes cidades que surgiam com seus problemas. Além disso, destinava-se a um novo ser – diferente, mais consciente, torturado ou acomodado e que não deveria ser deixado pacificamente sentado fruindo arte. Dependendo da filiação a um dos muitos ideários e movimentos estéticos vigentes na época, “a música” assumiu diferentes funções e aglutinou ideologias incompatíveis.

Tomo como partida uma corrente, não muito longeva, mas muito influente pelo que desencadeou na arte musical. Para o Expressionismo (1907), a arte e, no caso, a música, existia para expressar as regiões mais escondidas da alma, para possibilitar um olhar para dentro de si mesmo e deixar transbordar esse mundo interno. O movimento que surgiu primeiramente na pintura e na literatura foi, como bem expressou o historiador Carl Schorske, “*a explosão no jardim*” da arte bem comportada, ordenada, arrumada, pura expressão do belo. Essa explosão estava na pintura de Oscar Kokoschka (1886-1980) e na música, com a emancipação da dissonância de Arnold Schoenberg (1874-1951), para, como escreveu o arquiteto Adolf Loos (1870-1933) em 1909, “[...] sacudir as pessoas de sua comodidade [...] a obra de arte é revolucionária [...]” (apud SCHORSKE, 1988, p. 317).

A crítica das vanguardas artísticas ao tradicionalismo do século XIX focalizava alguns dos grandes pilares que, até então, haviam sustentado as artes: as noções de espaço e a forma na pintura e na arquitetura, a linearidade na literatura, o sistema tonal na música.

Origem e razão da composição musical desde o século XVII, o sistema tonal baseava-se em uma organização hierárquica dos sons, agrupados em forma de tríades e de acordes que eram empregados em encadeamentos harmônicos. Por meio desses encadeamentos so-

noros, mantinha-se o jogo entre tensão e repouso, equilíbrio e movimento, e garantia-se o sentido de direção da música – aquela sensação de começo, meio e fim, claramente definida.

O sistema tonal, baseado no movimento da tensão ao repouso, da dominante para a tônica e nos modos maior e menor, era também o organizador dos princípios rítmicos e fornecia suporte à forma musical. A quebra desse sistema hierárquico e a liberação dos doze tons da escala, que passaram a ser tratados todos como iguais, foram formalmente realizadas por Schoenberg (1874-1951) em 1924. No primeiro momento, não parecia um rompimento tão sério, visto que seu próprio autor entendia o dodecafonismo – nome dado a essa organização em doze tons – mais como um método de compor do que um novo sistema, mas foi suficiente para assustar os compositores e ouvintes tradicionais. E veio a criar um ambiente de ruptura e de descaso tão forte para com a música do passado que aqueles que não se decidiam pela vanguarda (qualquer uma) eram duramente criticados e deixados de lado.

Em 1947, o compositor alemão Richard Strauss (1864-1949) (não o das valsas vienenses, mas o aclamado maestro de grandes orquestras e compositor de óperas) lamentava-se por não ter mais como compor e que seu legado musical estava definitivamente sepultado pelo dodecafonismo e pelo serialismo, as duas tendências dominantes nos anos que se seguiram ao fim da II Guerra Mundial. A nova música, a nova arte musical desses novos tempos, deveria ser renovadora, criativa, vanguardista e ligada à sua época. Assim, manifestavam-se os que se consideravam modernos.

O que Schoenberg rompeu? A velha ordem musical estabelecida: o sistema tonal, criação de longa trajetória e que se concretizara teoricamente no século XVIII. Poucos escritores escreveram páginas tão profundas sobre a ruptura com a velha ordem na música, como fez Schorske no texto que aqui transcrevo:

O que era a velha ordem na música, e qual foi a natureza do ato liberador de Schoenberg? Desde a Renascença, a música ocidental tinha sido concebida na base de uma ordem tonal hierárquica, a escala diatônica, cujo elemento central era a tríade tônica, a tonalidade definida. A tríade era o elemento de autoridade, estabilidade e, sobretudo, repouso. Mas música é movimento; se a consonância é tida apenas como um quadro em repouso, todo movimento será dissonante. Nosso sistema musical subordinava rigidamente o movimento à tonalidade, de modo que todo movimento surgia da tríade tônica e voltava a ela. A dissonância era legitimada enquanto elemento dinâmico – partindo do contexto da tonalidade -, na medida em que tinha sempre que se referir a esta. A modulação – a passagem de uma a outra tonalidade – era um momento de ilegitimidade permitida, um estado

acentuado de ambigüidade, a ser resolvido por uma nova orientação numa nova modalidade, ou pelo retorno a uma anterior. [...] A dissonância – excursão dinâmico a partir da tônica – dava animação à música, e constituía a fonte primária de sua expressividade. A tarefa do compositor era a de manipular a dissonância no interesse da consonância, como um líder político num sistema institucional que manipula o movimento, canalizando-o para servir aos propósitos da autoridade estabelecida. De fato, a tonalidade na música pertencia ao mesmo sistema sócio-cultural onde se encontrava a ciência da perspectiva na pintura, com seu foco centralizado: o sistema barroco do status na sociedade e do absolutismo constitucional na política. Fazia parte da mesma cultura que privilegiou o jardim geométrico – o jardim como extensão da arquitetura racional sobre a natureza. Não por acaso foi Rameau, o músico de corte de Luís XV, o teórico mais claro e inflexível das “leis” da harmonia. O sistema tonal era uma organização musical onde os tons tinham um poder desigual para expressar, validar e tornar suportável a vida do homem numa cultura hierárquica racionalmente organizada. Apropriadamente, o objetivo da harmonia clássica na teoria e na prática era fazer com que todo o movimento ao final recaísse dentro da ordem (o termo musical é “cadência”).

O século XIX via-se, de modo genérico, como “um século do movimento”, onde “as forças do movimento” desafiavam “as forças da ordem”. Era este, também, o caso na música. Por isso foi o século da expansão da dissonância – o meio do movimento tonal – e erosão da tonalidade fixada, centro da ordem tonal. Na música e em outros setores, o tempo avançou sobre a eternidade, a dinâmica sobre a estática, a democracia sobre a hierarquia, o sentimento sobre a razão. [...] Os tons cromáticos –s semitons – têm todos um único valor, e constituem um universo de sons igualitário. Para alguém acostumado à ordem hierárquica da tonalidade, tal democracia é perturbadora. É a linguagem do fluxo, da dissolução. Da liberdade ou da morte, dependendo do ponto de vista. (SCHORSKE,1988, p. 324).

Do dodecafonismo passou-se ao serialismo, um complexo método de composição que, segundo Schoenberg, em 1921, seria “[...] uma descoberta que garantirá a supremacia da música alemã por algumas centenas de anos” (apud GRIFFITHS, 1987, p. 97). Colocada em contexto, a frase é reveladora sobre o estado emocional dos alemães diante da derrota na I Guerra Mundial e sobre o profundo desejo de manter a posição cultural interna e externa da qual se sentiam proprietários – “[...] se vivêssemos numa época normal, normal como antes

de 1914, a música de nosso tempo estaria numa situação diferente” (SCHOENBERG apud GRIFFITHS, 1987, p. 97). Para este musicólogo,

[...] a atonalidade implicara uma suspensão da maioria dos princípios fundamentais da tradição: Schoenberg inquietava-se com a inexistência de um sistema, a falta de suportes harmônicos sobre os quais pudessem orientar-se as grandes formas, O serialismo oferecia os meios de reconquista da ordem (GRIFFITHS, 1987, p. 80).

Assim, se tudo pudesse voltar ao controle do compositor, haveria uma ordem, mas sob categoria diferente, exteriormente criada à vontade do compositor e com suas próprias regras. As séries poderiam ser de sons e, posteriormente, passaram a ser também de ritmos, de silêncios, de dinâmica, mas nem elas, nem as regras deveriam ser percebidas pelos ouvintes.

Visando ampliar essa discussão, indico a leitura do capítulo 7, intitulado “Serialismo”, em *A música moderna*, de Paul Griffiths.

Essa “revolução” musical e sonora não era evidente para uma grande audiência. Passava-se entre um público de elite e podia se tornar razão para adesões ou rechaças por parte de compositores, maestros e músicos, e mesmo de grandes inimizadas. Mas para os escolarizados em música e para aqueles que se mantinham fiéis ao tradicionalismo musical, a premência, naquele momento, era proteger a herança musical que vinha desde o século XVI, tanto da vanguarda com suas rupturas e experimentalismos, quanto da produção em massa de música. Não foi por acaso que os estudos musicológicos cresceram muito a partir do início do século XX, voltados para preservação das grandes obras do passado, por meio da publicação de edições críticas de obras de alguns grandes mestres e de pesquisas sobre obras que integravam o grande cânone da música ocidental.

A cena musical era bastante conturbada nesses primeiros 50 anos do século XX. Os antagonismos existiam não apenas entre os tradicionais e os vanguardistas, mas também dentro desse grupo, e outras controvérsias estavam prontas a nascer entre aqueles que continuavam a reverenciar e compor como passadistas e aqueles como Claude Debussy (1862-1918), Igor Stravinsky (1882-1971), Anton von Webern (1883-1945), Edgar Varèse (1883-1965), entre outros, que buscavam novas formas de expressão musical. O próprio conceito de “expressão” fora banido do pensamento de alguns. Para Stravinsky a música nada queria expressar, conforme seu conhecido argumento expresso em 1935:

Considero a música, por sua própria natureza, essencialmente incapaz de expressar o que quer que sejam, sentimentos, atitudes mentais, estados psicológicos, fenômenos da natureza [...]. O fenômeno musical nos é dado

com a única finalidade de estabelecer uma ordem nas coisas, inclusive e sobretudo na coordenação entre o homem e o tempo (1935, p. 37).

Mas a arte musical não ficou só na elite. Foi levada para a política e para atender ao operário da nova ordem social na Rússia pós Revolução de 1917 deveria ser simples e grandiosa. Se complexa, agressiva, áspera funcionava como uma metáfora do decadente capitalismo, como foi vista por compositores de fora da União Soviética, como Kurt Weill (1900-1950), Paul Hindemith (1895-1963) (em alguns momentos), Hans Werner Henze (1926) e outros.

Mas nem tudo era tão revolucionário. A quebra podia acontecer de outra forma, como uma suave captação de um momento da vida que corresponderia às sonoridades vagas, *impressionistas* – como em Debussy. Essa quebra rompia com o sistema tonal de forma elegante e levou a música para longe do governo das “velhas relações harmônicas” (GRIFFITHS, 1987, p. 7). E como exemplo maior da modernidade, Griffiths escolheu o “*Prélud e à lá Après-Midi d’un Faune*”, de Claude Debussy. (Não deixe de ouvir essa peça).

Outros compositores não tão agressivos, ou talvez menos combativos, trouxeram à cena outros materiais musicais. Os nacionalistas como Béla Bartók (1881-1945) e Zóltan Kodaly (1882-1967) na Hungria; Villa-Lobos (1887-1959), no Brasil, foram buscar no folclore a inspiração para a música moderna, usando noções como “fraternidade das nações”. Bartók confessou que:

[...] o estudo dessa música camponesa teve para mim importância decisiva, pois me revelou a possibilidade de uma total emancipação da hegemonia do sistema maior-menor. A maior parte desse tesouro de melodias – também a mais valiosa – deriva dos antigos modos da música de igreja, de escalas da Grécia antiga e ainda mais primitivas (notadamente a pentatônica), apresentando mudanças de andamento e ritmos os mais variados (apud GRIFFITHS, 1978, p. 55).

E, aproveitando o momento de tantos rompimentos e de novas inserções, o ritmo também foi liberado como demonstrou Igor Stravinsky na considerada escandalosa apresentação, em 1913, de *A Sagração da Primavera*, um balé encenado por Vaslav Nijinski (1890-1950). O compositor Stravinsky lembraria que “[...] já os primeiros compassos do prelúdio [...] provocaram risos de escárnio. Eu fiquei revoltado. Essas manifestações, a princípio isoladas, logo se generalizaram, levando por sua vez a reações contrárias e se transformando rapidamente em um tumulto indescritível” (SIOHAN, 1962, p. 41). (Não deixe de ouvir essa obra).

Manifestações do público eram comuns com ovações ou vaias; críticos musicais e músicos se digladiavam em torno dessas ideias que estavam mudando a face da música ocidental de uma forma indelével. Mas não foi tudo o que aconteceu. Os ruídos das cidades come-

çaram a ser aproveitados como sons musicais; a música concreta, que surgiu com o advento da possibilidade de manipular o som gravado, criava sons nunca antes ouvidos. À medida que o século XX decorria outras posições vinham desmontar a velha tradição. Música é vida, é a vida, afirmava o americano John Cage (1912-1992), trazendo à cena a aleatoriedade. Em 1952 apresentou 4'33`:

[...] a partitura original estava escrita em papel de partitura, tempo = 60, em três movimentos. David Tudor [o pianista] entrou no palco, sentou-se no banco do piano, abriu a tampa do piano, e não fez nada... A música era o som do espaço em volta. Era ao mesmo tempo uma posição filosófica e um ritual Zen de contemplação. Era uma peça que ninguém poderia ter escrito, como os célticos apontaram, mas que ninguém fizera antes (ROSS, 2007, p. 401).

Acontecia, assim, sem paralelo na história da música ocidental uma revolução na ideia e no significado da música, que se desdobrava em formas de compor, de ouvir, de sentir, nunca antes pensadas.

Entretanto, nenhuma delas alterou cabalmente a(s) música(s) e talvez a riqueza dessas concepções tenha mesmo colocado a impossibilidade de dominação de uma linha sobre outra. Todas coexistiram e juntas acabaram por vir a enfrentar outra revolução – a cultural.

Assim, não foi apenas no domínio da linguagem musical que os embates aconteceram. Talvez, a maior revolução estava por vir, ensejada pela revolução industrial que trouxe a possibilidade de se produzir música em massa e para a massa, a partir da invenção do gramofone, da gravação, do rádio... Nunca a música pudera alcançar como então distâncias tão longas, nem a voz humana se tornara tão potente. Da gravação do disco, do cd, do mp3, é só lermos os anúncios das lojas especializadas que ficaremos informados sobre quantos equipamentos estão colocados à disposição para novas formas de manifestação musical.

Certamente, esse foi um grande confronto. O passado ainda presente, o vanguardismo, os experimentalismos e a música da indústria cultural compuseram uma nova configuração para o século XX. Um novo modo de produção artística surgiu, totalmente diverso do anterior, embora lidasse com os mesmos sons e dentro dos parâmetros da tonalidade, tida como a forma mais “natural” para a audição humana. Seu alcance pressentia-se ser tão grande que assustava a todos, mesmo aqueles que haviam rompido de forma tão dramática com a tradição ocidental. E a questão do que era arte rondava os pensamentos. Para Schoenberg, “[...] se é arte não é para todos e se é para todos não é arte [...]” (1977, p. 93).

Pensadores da Escola de Frankfurt, especialmente Theodor Adorno (1903-1969), alertavam amarguradamente para a perda da audição, a banalização da arte da música pela

possibilidade de reprodução infinita, para a perda da individualidade da obra de arte, e da sua “aura”. (Vale à pena ler as reflexões de Adorno sobre essa nova era e seus descaminhos).

Essa segunda revolução – trazida pela(s) música(s) da cultura industrial – marcou a divisão entre arte musical elevada – a da alta cultura, de alguma elite, a chamada música erudita ou clássica –, e a arte popular – do povo, da baixa cultura. Definiam-se por oposição; a cultura ficou como a marca da arte mais elevada, enquanto a comercialização e o consumo são características da arte mais baixa. A de cima não podia ceder à comercialização e encastelava-se nas universidades, nos centros de estudo, em experimentalismos pouco apreciados, e justificava-se com a famosa pergunta de Milton Babbitt em 1958: “Quem se importa se você, ouvinte, ouve?”.

Em alguns momentos, tentativas de integração entre as duas forças foram feitas. O mais erudito dos populares poderia receber a concessão de atuar com um exemplar do elitismo da alta cultura. Em 1964, o maestro erudito Diogo Pacheco, “em uma atitude corajosa”, segundo alguns, levou Eliseth Cardoso para cantar, com orquestra sinfônica no Teatro Municipal de São Paulo. Muito antes, o americano George Gerswhin (1898-1937), com exuberância, transitava entre o erudito, a Broadway e o jazz.

À medida que a indústria cultural e a sua produção musical expandiam seus recursos e recolhiam quantias fabulosas em produções gigantescas (dados recentes apontam que Lady Gaga vendeu 23 milhões de álbuns com dois álbuns gravados), alguns eufemismos começaram a tentar diluir esse abismo entre a alta e baixa cultura musical. Assim, em vez de música erudita fala-se, hoje, em música de concerto. E essa é cara, precisa de patrocínio e dirige-se a poucas pessoas; logo não se sustenta no mercado capitalista. Nessa concepção, para a música elevada existir há necessidade de manutenção estatal, em boa parte dos países.

Hobsbawm antecipou que o século XX seria “[...] o do homem comum, e dominado pelas artes produzidas por e para ele” (HOBSBAWM, 2009, p.191), em uma sociedade de produção e consumo em larga escala, isto é, na sociedade de massa. Essa passagem gerou profundas mudanças no modo de expressão, na linguagem musical, no modo de produção e no modo de execução e audição. Vale a pena tentar entender essa história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



- CHAUÍ, M. O universo das artes. In: CHAUÍ, M. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2001.
- GRIFFITHS, P. **A música moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- HOBBSAWM, E. **Era dos extremos: O breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ROSS, A. **The Rest Is Noise**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- SCHOENBERG, A. **Le Style et l'Idée**. Paris: Éditions Buchet/Chastel, 1977.
- SCHORSKE, C. E. **Viena fin-de-siècle: política e cultura**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SIOHAN, R. **Stravinsky**. Paris: Éditions du Seuil, 1962.

BIBLIOGRAFIA



- ADORNO, T. **Filosofia da nova música**. 3. ed. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos, v. 26).
- ADORNO, T. **A indústria cultural e sociedade**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- CHAUÍ, M. O universo das artes. **Pedagogia cidadã: Cadernos de formação Artes**. São Paulo: UNESP, Pró-reitoria de Graduação, 2004.
- KERR, D. M. Música ou músicas? **Pedagogia cidadã: Cadernos de formação Artes**. 2. ed. São Paulo: UNESP/ Pró-reitoria de Graduação, 2007.
- STRAVINSKI, I; CRAFT, R. **Conversas com Igor Stravinski**. São Paulo: Perspectiva, 1984.