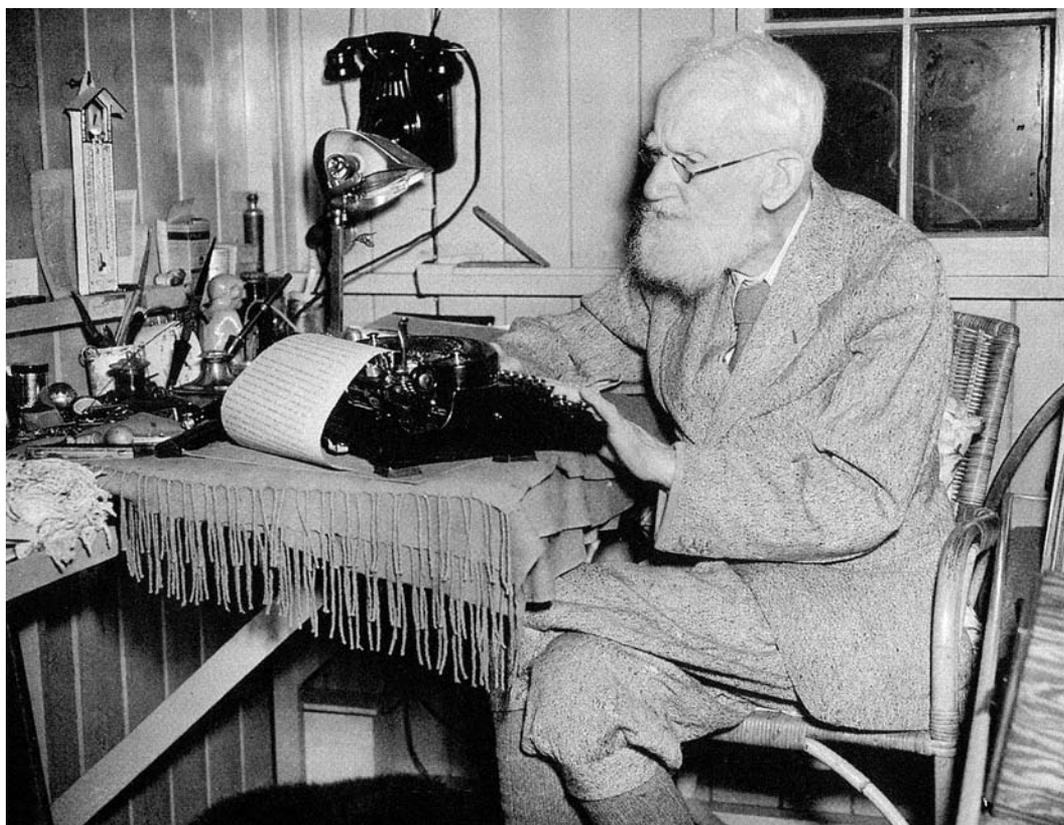


# Música erudita

## Da crise da crítica à crise do objecto

Rui Vieira Nery



&lt;

George Bernard Shaw.

A crítica musical – ou seja, uma reflexão sobre música que não se confunde nem com a prática da especulação teórico-musical nem com o debate estético e interpretativo no contexto restrito de círculos e academias de melómanos e iniciados, ambos florescentes ao longo dos séculos anteriores – surge verdadeiramente em pleno século XIX, com a instauração da nova sociedade burguesa que se sucede ao Congresso de Viena, e com o estabelecimento de um mercado da música erudita à escala europeia, que então começa a ter lugar. O arranque do concerto público tivera já lugar desde inícios do século anterior em alguns dos principais centros urbanos do continente, com destaque para Londres, Paris ou Viena, e a necessidade de publicitação prévia desses eventos comerciais perante o seu público consumidor potencial levava já então, é verdade, ao aparecimento de anúncios de concertos isolados ou de temporadas completas nas publicações periódicas da época, mas para lá desses anúncios ou de simples notícias que se limitam a registar os acontecimentos musicais assim realizados são raros os artigos que se traduzem

numa avaliação crítica dos mesmos. Quando muito aparece-nos um elogio ocasional a um intérprete consagrado que encabeça o elenco de um programa, uma menção do sucesso alcançado por determinado compositor perante uma audiência de boa sociedade, ou, nos relatos da vida de corte, o registo eventual das preferências pessoais demonstradas pelo soberano para com uma obra ou um autor específicos. Testemunhos que nos permitam avaliar em detalhe a recepção da vida musical urbana setecentista tendem a encontrar-se sobretudo em fontes como a correspondência privada entre melómanos, os diários e descrições de viajantes pela Europa que começam a publicar-se com grande frequência na segunda metade do século, e só por excepção em algumas obras impressas de pendor historiográfico-musical que procuram abordar o estado da música europeia do seu tempo, como as de Mattheson, Scheibe, Marpurg, Hiller ou Burnry.

Uma verdadeira imprensa musical periódica que reflecta criticamente sobre tendências genéricas e eventos específicos da actividade de compositores e intérpretes e

que se dirija tanto aos profissionais do sector como ao público em geral pode dizer-se que se inicia com a publicação do *Allgemeine musikalische Zeitung*, de Leipzig, onde escreve, designadamente, entre 1808 e 1815, E. T. A. Hoffmann. E tem o seu primeiro ponto alto com a *Neue Zeitschrift für Musik* de Robert Schumann, a partir de 1834. Este último é, na verdade, o primeiro grande compositor europeu que traz, por assim dizer, para a praça pública o debate estético e teórico subjacente à criação musical do seu tempo, rompendo a tradição de discussão fechada entre iniciados e procurando através da sua escrita conquistar para as suas novas propostas artísticas os leitores melómanos e não apenas os membros do circuito musical profissional. Outros compositores lhe seguem o exemplo, como Weber, Liszt e Wagner na Alemanha ou como Berlioz em França, também eles preocupados em fundamentar no plano teórico e legitimar em termos sociais as suas opções estético-musicais renovadoras através deste debate aberto, rompendo limites corporativos sempre mais conservadores e apelando a solidariedades intelectuais mais alargadas.

Com o avanço do século XIX surgem outros perfis de críticos musicais que já não têm eles próprios ligação directa ao acto de compor. Alguns são ainda teóricos, estetas, analistas e historiadores do âmbito estrito da música, como o alemão Hanslick, ou, no espaço francófono, o belga Fétis; outros são intelectuais generalistas, frequentadores habituais de concertos e recitais, com formação musical muitas vezes meramente amadorística e de perfil cultural muito amplo, interessando-se tanto pela música como pelas artes visuais, pelo teatro ou pela literatura e muitas vezes escrevendo indiferentemente sobre qualquer destas campos: é muito em especial o caso de Bernard Shaw em Inglaterra (ou – circunstância pouco conhecida – o de Camilo de Castelo Branco em Portugal).

A transição para o século XX assiste, até finais da Segunda Guerra Mundial, ao natural prosseguimento destas duas linhagens críticas. Por um lado os compositores – sobretudo os que se reivindicam de um pensamento vanguardista e que fazem questão de debater publicamente os seus propósitos renovadores, como Debussy ou Schönberg, por outro lado os melómanos cultos que de algum modo se arvoram em representantes qualificados da franja mais conhecedora dos receptores da oferta musical, ou pelo menos reivindicam uma espécie de estatuto mediador entre criadores e público. No seu melhor, este segundo grupo encontra o seu paradigma ideal na escrita de Donald Francis Tovey, o continuador de Shaw numa tradição britânica ainda hoje bem viva de crítica musical simultaneamente bem informada no plano técnico mas procurando a comunicação eficaz com o público não especializado.

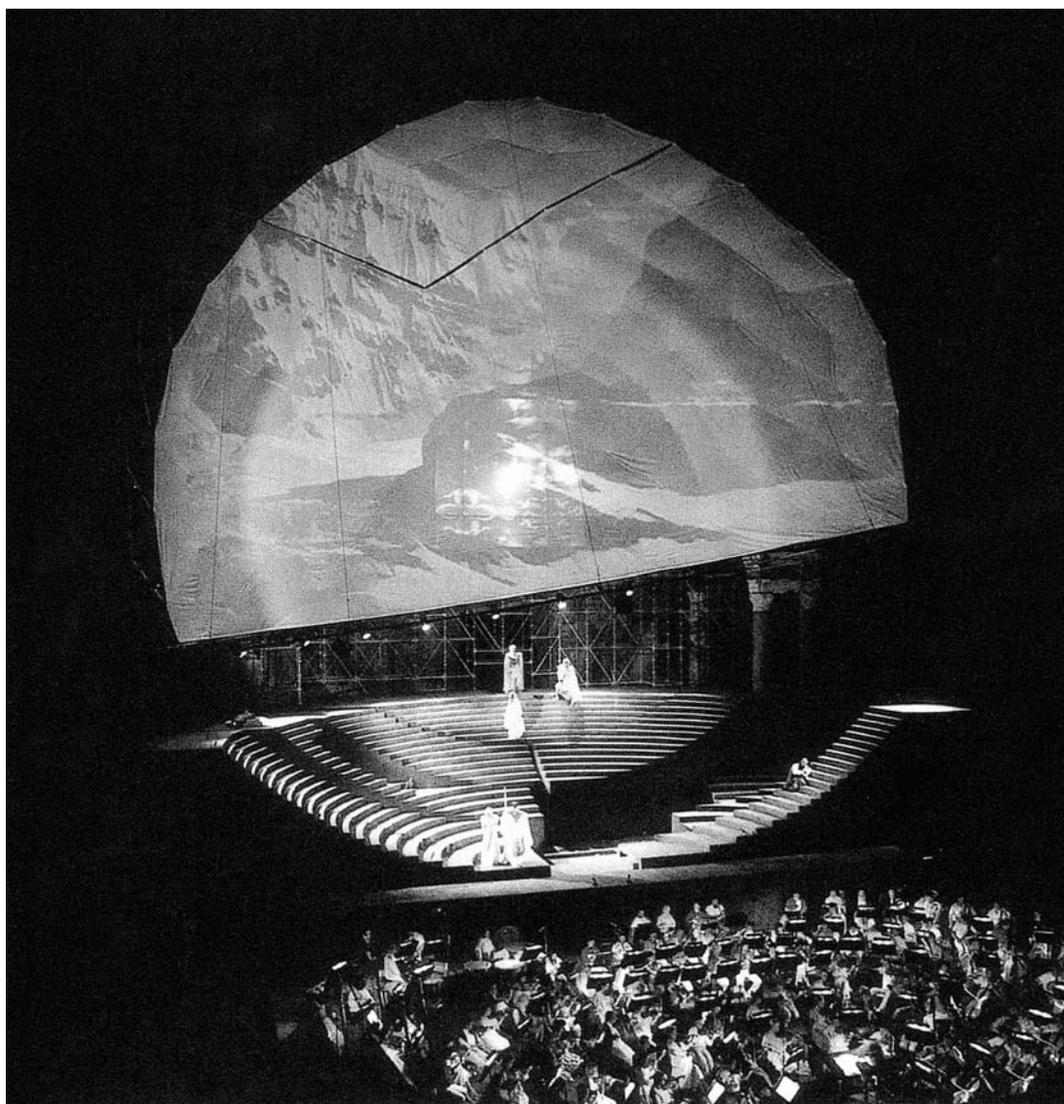
Mas em qualquer caso ambas as vozes – a dos próprios compositores de vanguarda como a dos diletantes cultos – incidem maioritariamente sobre um repertório em constante renovação, isto é, perante uma vida musical

em que a maioria das obras executadas continua a ser de autoria recente e em que uma das funções da crítica é precisamente a de ajudar a desvendar perante o público as grandes correntes de mudança da escrita musical contemporânea. Toca-se – claro está – concertos de Mozart, sinfonias de Beethoven ou óperas de Verdi, mas os programas assentam sobretudo em obras actuais e espera-se da crítica, com maior ou menor grau de competência, uma capacidade de intervenção decisiva no plano da avaliação das novas criações assim apresentadas a cada momento. A apreciação dos intérpretes tem já um espaço próprio mas os grandes críticos são, manifestamente, os que são capazes de se pronunciar sobre a última estreia de Stravinsky ou de Richard Strauss, de Ravel ou de Hindemith, de Puccini ou de Bártók.

Em Portugal a crítica musical – descontando os antecedentes mais remotos e menos sistemáticos como o já mencionado de Camilo – surge predominantemente nos primeiros anos do século XX, com figuras intelectuais generalistas como as de João de Freitas Branco (tio-avô do seu homónimo posterior), Alfredo Pinto (Sacavém), Miguel Ângelo Lambertini e vários outros numa plêiade de amadores cultos e viajados, agrupados em torno da Real Academia de Amadores de Música ou da revista *Arte musical*. São eles que promovem, assinalam e comentam iniciativas musicais cosmopolitas, que descrevem novas tendências musicais com as quais vão tendo contacto directo ou indirecto no estrangeiro, ou que saúdam o aparecimento de jovens talentos prometedores como o de Luís de Freitas Branco. E a partir da década de 1930 criadores de vanguarda destacados como Fernando Lopes-Graça fazem também eles questão de investirem no terreno da crítica com uma determinação modernista tão decidida no plano dos princípios como qualificada em termos do conhecimento da matéria.

Escusado será dizer que ao longo de todo este processo, nos grandes centros europeus como no nosso País, se vai manifestando também em paralelo um jornalismo musical de pretensões intelectuais mais modestas, mais preocupado com a crónica mundana associada aos concertos de prestígio social mais arreigado do que com a discussão dos conteúdos musicais propriamente ditos, ainda que por vezes arrogando-se o direito de grandes pronunciamentos estéticos e técnicos

O fim da Segunda Guerra Mundial tem consequências decisivas, tanto no campo da vida musical como – por extensão desta – no espaço da crítica. A emergência de um Estado-Providência que investe também na oferta musical erudita à população como parte do seu novo caderno de encargos de serviço público, o crescimento do mercado de consumo da música erudita, tanto em concerto como em suporte fonográfico, a curiosidade alargada do público perante um repertório de música do passado até então menos conhecido – tudo isso transforma radicalmente o património musical erudito em execução e audição nas sociedades ocidentais. A criação musical



<  
*O ouro do Reno*,  
 de Richard Wagner,  
 Teatro Antigo de Orange,  
 enc. Jean-Claude Riber,  
 cenografia de Josef  
 Svoboda, 1988.

contemporânea decresce rapidamente, com uma tendência para se refugiar em círculos iniciáticos menos dependentes da opção estética autónoma dos espectadores, os programas de concertos de solistas e agrupamentos consagrados tende a centrar-se no repertório dos períodos Clássico e Romântico (depois pouco a pouco alargado ao Barroco e aos demais períodos anteriores da chamada Música Antiga), e o centro das atenções do circuito concertístico desloca-se marcadamente do terreno da criação para o da execução, tendo assim como protagonistas já não tanto os grandes compositores vivos como os grandes intérpretes da música do passado.

A crítica musical começa agora a seguir, também ela, esse mesmo perfil. Um Pierre Boulez pode sentir, como Schumann ou Berlioz cem anos antes, a necessidade de expor publicamente os pressupostos das suas novas posturas estéticas, e fá-lo com uma lucidez e uma coerência fulgurantes, mas já não publica propriamente na imprensa periódica generalista e opta muito mais por publicações especializadas dirigidas a um círculo de leitores familiarizados com a problemática e a linguagem cada vez mais herméticas em causa. Nos *media* generalistas, a crítica musical tende crescentemente a transitar para o juízo sobre as grandes interpretações, e são mais uma vez os ingleses a dar os exemplos mais qualificados desta

abordagem, com autores ainda hoje num fim de carreira distinto, como Alan Blyth ou John B. Steane (aos quais poderíamos fazer equivaler em Portugal uma personalidade destacada como a de João de Freitas Branco). Ao recolher a um espaço iniciático cada vez mais remoto face às preferências estéticas imediatas mesmo do público generalista da música erudita, a criação de vanguarda arrasta consigo para essa mesma relativa penumbra, longe da ribalta do debate público, o debate crítico efectivo sobre essa sua realidade. A crítica musical verdadeiramente interveniente na definição dos rumos actuais da composição, e praticada sobre o olhar curioso de um público culto interessado em música mas não necessariamente especializado nos seus mistérios – uma acepção tão querida aos pensadores do Romantismo, como constatámos – tende a desaparecer na década de 1980.

Por outro lado, face à emergência, no mesmo período, do mercado massificado das novas indústrias culturais, o repertório musical erudito tende cada vez mais a apelar a uma franja irremediavelmente minoritária mesmo do chamado público consumidor “culto”. Os produtos musicais eruditos de maior apelo encontram, por certo, uma estabilidade – e até uma expansão – de procura. Mas fora desse *mainstream* bem delimitado mesmo sectores do mercado interessados em fenómenos e produtos sofisticados

<  
 Pierre Boulez.


Robert Schumann.
 &gt;



nos campos da literatura, das artes visuais, das artes do espectáculo ou do cinema tendem a manifestar um desinteresse crescente pela problemática mais especializada da música erudita dos nossos dias, seja ela do domínio da criação ou do das práticas performativas. As direcções editoriais dos jornais e meios audiovisuais começam, por isso mesmo, a mostrar cada vez mais relutância a atribuir espaço impresso ou tempo de antena à cobertura crítica deste sector, o que por sua vez gera, num círculo vicioso, o agravar do divórcio dos leitores e espectadores em relação a este sector. Novas realidades musicais emergentes no mercado da cultura vão conquistando e legitimando – é verdade – novas coberturas críticas musicais, sejam elas a do *Pop-Rock* ou a da *World Music*, por exemplo, mas mesmo estas tendem a situar-se numa fronteira pouco clara com a cobertura da efeméride noticiosa, o jornalismo de escândalos ou a coluna social, sem traduzirem uma verdadeira reflexão aprofundada para lá da simples enumeração cronológica dos artistas e álbuns incessantemente inventados e imolados pelas multinacionais fonográficas.

Refugiado nos meandros nefelibáticos dos circuitos musicais académicos, longe das atenções do grande público, o debate crítico aprofundado sobre a escrita musical contemporânea, e aliado para as pequenas publicações

marginais ou para o espaço cibernético dos blogues o próprio exame mais atento do circuito do concerto ao vivo e da produção discográfica erudita, dir-se-ia que estamos, de facto, perante a agonia da crítica musical, tal como esta vigorou por cerca de século e meio, ao longo da vigência estética e ideológica do Romantismo e do Modernismo. Mas afinal o problema não é essencialmente da própria crítica mas sim do seu objecto: é a validade da própria criação musical erudita e do próprio repertório musical que dela derivou que está a ser questionada na hierarquia dos valores de mercado da sociedade de consumo globalizada. Sem a crítica musical mediática passaremos todos bem, como passámos, afinal, durante séculos, e encontraremos outros veículos igualmente eficazes de análise, de desconstrução e de validação estética e teórica. Mas poderemos permitir-nos passar sem uma criação musical profunda, rigorosa, questionadora, inquietante, metalinguagem dos nossos sonhos, testemunho último das nossas identidades, justificada por outra lógica e por outros valores para lá (e desejavelmente acima...) dos do mero sucesso imediato de mercado?

É esta, bem vistas as coisas, a questão nuclear – e assustadora – que a crise da crítica musical erudita vem pôr a nu, revelando uma imensa ameaça de perda sem retorno.