

# Revolução na Música - As Vanguardas de 1200 e 2000

## Relação entre Vanguarda Política e Musical

Günter Mayer

*Tradução do alemão: Marcos Branda Lacerda.*

### Observação

O tempo disponível para a discussão e apresentação de idéias não corresponde à grande abrangência do tema deste seminário, tornando necessária a reflexão sobre profundas transformações em música e sociedade apenas em grandes dimensões, e possível a elaboração do presente trabalho apenas na forma abreviada de teses. Argumentação diferenciada tanto histórica como teoricamente foi omitida, possibilitando, no entanto, que nos concentrássemos sobre o essencial, buscando uma compreensão genérica do fenômeno exposto.

### Primeira tese: Revolução na música

No período histórico compreendido entre 1200 e 2000 ocorreram duas revoluções na música:

1.1 A primeira deu-se através do processo de visualização da música nos séculos 11 e 12, ou seja, com a introdução e consolidação da notação musical como novo tipo de fixação artesanal e transmemorial e o decorrente exercício da composição em função de novos recursos oferecidos por esta mesma notação (quantificação dos sons, nova complexidade e flexibilidade das estruturas musicais em seus aspectos sonoros e melódicos). A notação possibilitou o desenvolvimento da polifonia, fez surgir a divisão funcional do trabalho de composição e interpretação e provocou a mistura de duas esferas da prática musical rigorosamente separadas em uma "estilística inter-socialmente sintética" (penetração da música profana no setor religioso, enriquecimento do modelo litúrgico com elementos lingüísticos e musicais populares). (1)

Tudo isso representou uma súbita transformação qualitativa nas estruturas profundas de pensamento e vivência musicais, na compreensão da tradição, na expansão do potencial criativo (técnico e expressivo), nas

funções sociais da música, nas formas de sua aquisição "inter-social", historicamente nova. (2) O que se manifestou na música em forma de revolução foi simultaneamente reflexo e agente da profunda transformação social gerada pela mudança do modo de produção agrária, pela crise do sistema feudal clássico, pelo florescimento do comércio e de formas artesanais de produção, pela emergente força de uma nova classe social urbana e pela urbanização em geral através da proliferação das cidades. (3) Esta foi uma época caracterizada pelo revolucionamento de todas as formas de vida e produção, assim como do pensamento, que veio a converter-se em revoluções políticas consideravelmente mais tarde, como superação das ultrapassadas relações de poder do feudalismo em favor da força econômica determinante representada pela burguesia, do desenvolvimento do sistema capitalista de relações sociais expresso através de diferentes formas de organização política (Estados, partidos). A contradição entre nobreza feudal e burguesia começou a se manifestar na estrutura social durante os séculos 11 e 12 e, como hoje sabemos, veio a determinar a lógica subsequente do desenvolvimento social.

1.2. A segunda revolução vem acontecendo com o processo de eletrificação da música no século 20: com a introdução e consolidação da gravação eletroacústica como novo tipo de fixação transmemorial mediada tecnicamente e como meio de produção e reprodução do som. Isto significa uma profunda transformação do exercício da composição através do aparato eletroacústico no estúdio de gravação. O processo de eletrificação dá margem a uma transformação comparável àquela que fora deflagrada pela forma escrita de fixação e levava a uma nova forma da produção musical e composição em função dos novos recursos notacionais. Ela poderia ser interpretada como a negação da negação. A

quantificação das sonoridades, da mesma forma como a complexidade e flexibilidade das estruturas musicais, atinge uma qualidade nova e diluidora da aparência de naturalidade, fora do âmbito dos parâmetros tradicionais de melodia, harmonia e ritmo, e sem o distanciamento técnico imposto pela notação. A interferência visual produtiva não é mais necessária e é neutralizada dialeticamente com a eletrificação do som. O mesmo vale para a neutralização da divisão funcional entre composição e interpretação. A produção musical ocorre novamente através da audição e subsequentes decisões (como nas formas antigas de transmissão oral anteriores aos séculos 11 e 12, mas em um nível superior distinto, através da mediação técnica).

A coleção e/ou a sintetização de sons e ruídos, sua construção e combinação através de mistura, podem ocorrer concreta ou empiricamente. Na configuração de variantes imediatamente verificáveis, utilizáveis ou rejeitáveis, que são crescentemente oferecidas pelos aparelhos, torna-se ilimitado o potencial de geração do "inusitado" e de fixação de sonoridades dadas (música e não-música de todo tipo, inclusive a "fotografia acústica" no sentido de autenticidade documentária e comunicação direta da experimentação auditiva da realidade). O novo meio estimula a criatividade coletiva. Formas improvisadas de execução musical (surgidas também no jazz e sem a mediação técnica dos aparelhos) tornam-se, em estágio superior, novamente essenciais ao processo de composição. Dissipa-se eventualmente a fronteira entre improvisação e composição.(4)

A aparelhagem destinada à produção e elaboração do som vem se tornando acentuadamente menor e mais barata — e com isso mais acessível individualmente — através de inovações constantes, com o objetivo de corresponder à orientação de lucro da indústria musical. Desta maneira, delinea-se aqui a formação de um enorme potencial de imanência política não apenas de "democratização" dos processos de recepção, mas também de produção musical, relativamente independente dos estúdios das grandes instituições — o que se manifesta claramente há anos no setor da música popular.(5)

A "estilística intersocialmente sintética" abrange música de todas as espécies do passado e presente: "a coexistência de fenômenos acústicos distintos, surgidos em épocas diferentes, constitui a inovação musical e uma peculiaridade deste século".(6) Através da eletrificação e da fixação e reprodução mediadas tecnicamente, torna-se disponível em di-

mensões globais toda a música composta, interpretada e devidamente anotada desde os séculos 11 e 12. O mesmo acontece com tudo aquilo pertencente a tradição e transmissão oral, desde que ainda acessível e passível de reconstrução. Da mesma forma como, naquele tempo, a música profana, de origem popular e bastante limitada territorialmente, penetrou na esfera sagrada, a música popular do século 20 vem tomando lugar mundialmente no setor quase sagrado da música "artística" (Kunstmusik). Em um primeiro momento, a separação entre música "séria" e "de entretenimento" torna-se aguda, mas acaba sendo neutralizada através da eletrificação desta última em extensão a um processo iniciado na primeira.(7)

Tudo isso se constitui novamente em uma súbita transformação qualitativa nas estruturas profundas do pensamento e vivência musicais, na compreensão da tradição, na expansão do potencial criativo (técnico e expressivo), nas funções sociais da música, nas formas de organização de sua aquisição "intersocial" e historicamente nova. Torna-se determinante a coletivização da experiência e da criatividade musicais sem limitá-las a estratos sociais e nacionais ou sistemas sociais opostos.

O que aqui se manifesta na música em forma de revolução é simultaneamente reflexo e agente das profundas transformações sociais desde o início do século 20 com as mudanças da forma de produção industrial, com a crise do sistema social capitalista clássico na era do imperialismo, com a emergência da força social do proletariado como força social nova, politicamente organizada, participante na determinação do futuro, com a Revolução de Outubro e o início da construção de um tipo de sociedade de orientação socialista após a Primeira e a Segunda guerras mundiais, com o desenvolvimento tempestuoso da revolução técnico-científica (que abrange inclusive a transformação recente das tecnologias de comunicação e informática), em suma: com a evolução dos processos de socialização capitalista ou socialista.

A era industrial caracteriza-se pela eletrificação da transmissão e desenvolvimento da experiência auditiva da realidade e de si mesma, desde os anos 20, ainda de forma tendencial (por exemplo, na utopia da música radiogênica, ou na arte do ruído de Luigi Russolo),(8) e na segunda metade de nosso século, de forma determinante, a partir dos grandes estúdios da música "séria" e da indústria da música pop para se estender à totalidade da cultura musical mundial.(9) Isso significa para

a música o desligamento relativamente tardio da produção artesanal individual, da relação direta sensual e táctil entre o homem e a ferramenta (instrumento), através do aparato técnico electro-acústico e seu modo tecnificado de existência e produção, cada vez mais dominante na vivência quotidiana.

O processo geral de revolucionamento social de todas as formas de produção e de vida, da "orientação" da realidade em direcção às massas e das massas em direcção à realidade, é um processo de importância ilimitada, tanto para o pensamento quanto para a intuição.(10) Com certeza, isso aconteceu e acontece sob condições de alienação exagerada, dominante e própria à essência do capitalismo ou de sua transposição modificada às relações socialistas estagnadas nos esforços político-revolucionários extremamente demorados e complicados de superar as raízes e formas de manifestação desta alienação através de uma prática genuinamente socialista. Isso aconteceu e acontece sob a iminência do progresso técnico-científico, em suas formas essencialmente determinadas pelo capitalismo, conduzir até o limite de um possível extermínio da humanidade, tornando necessária uma resposta à questão da possibilidade e sentido da vida humana nos sistemas sociais vigentes no interesse da sobrevivência coletiva e humanamente digna, ainda que sob a preservação da paz. Naturalmente isso tem conseqüências para a determinação da relação entre vanguarda política e musical.

Em comparação à profundidade e extensão desta revolução na música, outras inovações essenciais no contexto da história da música recebidas em sua época como revolta e ruptura, determinando fundamentalmente o desenvolvimento posterior, desempenham um papel secundário. Nesta definição se insere também a "revolução de material" de Schoenberg, que se localiza de certo modo ainda no contexto da primeira revolução, marcando seu final e a emergência de novas categorias no interior das antigas.

### Segunda tese: Vanguarda musical

O estímulo inovador que gera a revolução parte de atuações individuais extraordinárias que neutralizam o sistema de valores musicais prevalecente em uma determinada época, e não de "vanguardas" musicais. "Mesmo uma apreciação superficial das realidades musicais presentes coloca em questão se o conceito de vanguarda, definido habitualmente apenas como um conglomerado de revoluções de material individuais no setor da chamada música "séria", "nova" ou "con-

temporânea", possui validade como categoria historiográfica com pretensão de centralização."(11)

Esse conceito surgiu na esfera política e militar sobretudo do século 19, alheia ao desenvolvimento das artes. Ao ser aplicado aos revolucionários musicais, pensou-se apenas no que haveria de "avant" em suas atitudes, esquecendo-se de que o conceito em sua acepção original fazia também menção à "garde". O "avanço" destes revolucionários e sua evolução a despeito do sistema de valores musicais convencionalizados – ocorridos paralelamente ao progresso histórico e refutado com veemência sob a alegação de "destruição da música" pelos burocratas musicais e grande parte dos ouvintes a partir da ideologia musical preponderante da maioria dos tradicionalistas e epígonos – não os faz de maneira nenhuma "vanguardistas". O que falta à sua atividade significante, heterogênea e criativa (inclusive àquela exercida pela segunda escola de Viena, da qual Eisler ainda hoje é excluído) é exatamente aquilo que caracteriza a vanguarda em sua concepção militar e política: organização, disciplina e a orientação de conduzir a ações vitoriosas as massas (soldados, militantes, participantes da classe não organizados, o povo) – mediante a construção e funcionamento de organismos, instituições e aparelhos.

Com certeza, existiram no círculo do cubismo, dadaísmo, futurismo russo, surrealismo e construtivismo em outras artes, durante os primeiros 30 anos deste século, tendências de revolta e ruptura, assim como uma crítica radical e suspeição das relações culturais e artísticas burguesas. Tais tendências se caracterizavam pelo "ataque à estética da autonomia..."; pela "funcionalização da arte"; pela tentativa de extrair conteúdo social e novos caracteres formais do relacionamento entre arte e técnica – de maneira geral: por um grau elevado de inovação dos meios artísticos e, finalmente, "por um grau elevado de capacidade de organização, formação de grupo e internacionalização", assim como uma orientação social progressiva explícita ou implícita pelos interesses e necessidades das massas (pensemos na "Bauhaus").(12)

Na música avançada, seja no expressionismo ou em seu oposto, na nova objetividade, ou ainda em outros movimentos, não importando quais tenham sido os seus nomes, não surgiu nada de comparável, apesar de algumas características em comum com estes focos vanguardistas em outras artes.(13) E os atores não sinalizaram a disposição de se autodenominarem ou de se deixarem chamar de revolucionários ou "vanguardistas". Esta conste-

lação não existiu nos séculos 11 e 12. A transformação revolucionária daquele tempo deve ser interpretada em categorias distintas daquelas relacionadas ao conceito de vanguarda histórica como meio de compreensão do desenvolvimento musical nos três primeiros decênios deste século ou, ainda, em significação mais geral, no período posterior à Segunda Guerra através de suas manifestações serialistas, aleatórias ou de música eletrônica. As afirmações feitas na primeira tese deste artigo sobre a segunda revolução, na qual ainda nos encontramos, leva a conseqüências, a partir das quais o conceito de “vanguarda” musical torna-se efetivamente problemático – a despeito da crítica nostálgica da “vanguarda” empreendida pela nova objetividade de tendências neo-românticas, a despeito também da passagem para o chamado pós-modernismo. As realizações revolucionárias devem ser entendidas, individual e objetivamente, de forma mais abrangente do que se vem fazendo habitualmente.

2.1 Esta revolução não deve ser definida apenas a partir da cultura musical elevada, centrando-se nos célebres estúdios de música eletrônica de Colônia, Milão, etc. ou nos mais modernos e avançados com suas apresentações em concertos, festivais ou eventos especiais como o auditório esférico na exposição mundial de Osaka de Karlheinz Stockhausen.(14) Esta revolução se realiza igualmente no setor da música popular (no jazz e no rock avançados, nas produções de intérpretes ligados à mídia). E, ao contrário do “mainstream” dos padrões da atividade composicional vanguardista e eletroacústica no setor sério, a música “popular”, com suas formas avançadas, atinge um número muito maior de ouvintes, sobretudo jovens, criando igualmente seu “mainstream” de inovações do rock convencionalizadas e absorvidas pela indústria musical (como por exemplo a música de discotecas), para cujo público de massa a música eletroacústica tornou-se uma experiência diária de diversas horas.(15)

2.2 Esta revolução não se deixa definir apenas através da atuação dos produtores profissionais de música que passaram por um longo período de formação. Considerando-se a música popular, o profissionalismo deve ser entendido mais extensivamente, envolvendo aspectos essenciais de coletividade em contraste com a atividade dos individualistas de orientação burguesa ou socialista nos estúdios eletrônicos “sérios”. Desta forma, muitas inovações decorrentes da revolução eletroacústica

ca fluem para uma larga corrente de “amadores” – de “diletantes geniais” – que se localiza sobretudo nas camadas jovens do público de massa e se utiliza crescentemente da técnica “profissional”, ascendendo em razão do estreito relacionamento com sua própria realidade de vida ao esquema profissional de produção musical.(16)

2.3 Esta revolução não pode ser igualmente definida do ponto de vista exclusivamente técnico-composicional ou em função da criação de obras musicais. Ela não vem sendo realizada apenas por compositores, mas também pela atividade criativa de inúmeros inovadores, sem a qual os novos produtos, a revolução das relações musicais ou da cultura musical como um todo, não pode ser interpretada. Mesmo a produção musical considerada isoladamente já está mais adiantada do que o processo composicional tradicional. Dela fazem parte ativamente intérpretes, técnicos de estúdio, produtores, funcionários musicais em amplo sentido, assim como cientistas, inventores e construtores de aparelhos.

2.4 Esta revolução leva a uma diluição das fronteiras entre música “séria” e “de entretenimento” e entre gêneros musicais; ela leva à combinação e síntese, à colagem, à montagem e, desde os anos 80, à “bricolage” dos músicos da mídia.(17) Dá-se também a diluição das fronteiras entre a música e outras artes através da criação de formas “multi-mídia”. Em relação a tendências do “pós-moderno” ou da “transvanguarda” registradas na “recorded music”, nas quais a eletrificação da música desempenha também um papel, se poderia imaginar a inadequação da questão sobre atividades avançadas. Pior ainda seria tentar responder a esta questão com base neste tipo específico de produção musical. Novamente, aqui não cabe referir-se à “*avant-garde*”. Por outro lado, existem, é claro, revoltas, mas contra o “avanço”, contra o moderno, ou seja, contra a “*avant-garde*”. E a orientação atual dos “revolucionários” musicais pela modernidade, pela novidade no sentido do progresso musical e social, é questionada; suas possibilidades excluídas da pauta de discussão; e a continuidade e obrigatoriedade de valores ou, ainda mais, uma transformação significante de valores, ironizada ou negada. Parece que todos os valores nos supermercados e hotéis de luxo soantes são abandonados e conduzidos à beira do abismo.

A quem serve tudo isso?, uma pergunta que não deve ser esquecida, evitando-se, ao mesmo tempo, julgamentos generalizantes. É

necessário que se verifique seriamente o que se esconde neste múltiplo pós-moderno, no balanço da extrema complexidade e máxima simplicidade, no ecletismo demonstrativo e na banalidade, em profundas decepções e na auto-ironia, em temores e premonições, possivelmente também em idéias construtivas e possibilidades de desenvolvimento.(18) Os resultados de uma tal verificação serão mais expressivos se ela for efetuada a partir de um interesse determinado: trata-se da questão fundamental do sentido e perspectiva da existência humana e, ao mesmo tempo, de uma administração pertinente e soberana, o que significa também polarização e, em decorrência disso, limitação de possibilidades ilimitadas. Trata-se, portanto, da questão das funções sociais significantes de músicas em sociedades que não estão "se divertindo às baldas"(19) ou que, "perplexas e bem-humoradas",(20) naufragam no barbarismo. E isso nos levará a resultados mais úteis, caso, neste interesse, se pergunte diferenciadamente quais posições filosóficas fundamentais – também contrariamente àquelas já assumidas conscientemente ou não – estariam contidas na multiplicidade de eventos sonoros e naquilo que é comum a eles, bem como de que maneira tais eventos se comportam em relação às necessidades e interesses de minorias poderosas econômica e politicamente ou da grande e oposta maioria dos seres humanos deste planeta ameaçado. Isto pressupõe uma análise exaustiva, um esforço na busca de conceitos e da racionalização em relação à filosofia e às teorias da arte, sociedade e personalidade para se chegar às causas desta crise de fim de época nos países capitalistas desenvolvidos, mas também às causas da crise do movimento comunista e sindical e do atual conceito de progresso em vigência nos países socialistas. Além disso, é preciso que se chegue a conclusões plausíveis sobre a realidade atual e se proceda a elaborações das possibilidades para o futuro, que – "consciente mas infeliz" – conduzam a ações significantes, competentes e cooperativas e modificações reais.

### Terceira tese: Vanguarda política

Para a definição do conceito de vanguarda política necessita-se recorrer à história. Vanguardas políticas pertencem ao passado, ao presente e se tornarão possíveis no futuro, desde que venham a ser diferentes do que foram até hoje. Sem organização, sem generalização programática de experiências políticas progressivas e sem ações de massas coordenadas, não poderão ser encontradas as alternativas necessárias do desenvolvimento social.

Vanguardas políticas são um tipo determinado de partidos políticos: não os conservadores e liberais, e, muito menos, os fascistas. O conceito de vanguarda política de meados do século passado e, principalmente, do século atual relaciona-se ao tipo de partidos comunistas e trabalhistas que se definem como uma "associação de luta de correligionários", como "partido de cúpula", cujo objetivo consiste em conduzir as massas da classe trabalhadora e todo o povo à revolução socialista, à superação da supremacia do capital e decorrentes antagonismos da alienação, à fundação de uma nova sociedade, primeiramente socialista para então, gradualmente, transformá-la em comunista, na qual seriam extintas as classes sociais e abolida qualquer política ou vanguarda política. Fatores essenciais para o funcionamento destas vanguardas políticas são: disciplina revolucionária através da tomada de consciência, centralismo democrático, propaganda e agitação de massa, ação coletiva coordenada, solidariedade nacional e internacional, crítica e autocrítica.

Estas vanguardas eram politicamente avançadas, desde que tratassem de analisar mais profundamente que outros partidos as contradições sociais dadas e elaborar programas gerais em estratégia e tática e conceitos de ação que se encontrassem objetivamente no nível do historicamente necessário e possível. Estas vanguardas eram "avançadas" desde que soubessem atingir as massas populares e a classe, desencadear e generalizar iniciativas, realizar as alianças necessárias e, por ocasião de ações reais contra a exploração e opressão, fomentar o difícil processo da emancipação real da massa no sentido do acréscimo de soberania em face das condições naturais e sociais de vida. Esta vanguarda agia e age com base nos interesses da classe trabalhadora e, em sua essência, ao mesmo tempo, com base no interesse da humanidade. Não se trata de assegurar o interesse especial de uma classe dominante privilegiada, mas sim da neutralização da sociedade de classe. Com isso se justifica a consequência em seu combate contra a guerra imperialista, contra todas as formas de racismo e fascismo, contra a escalada armamentista e a favor de uma transformação da ordem política mundial.

De maneira geral, isso tem validade para suas funções políticas de, sob a predominância de condições capitalistas, ou após a revolução vitoriosa, assumir plena responsabilidade pelo perfilamento socialista de todos os setores do desenvolvimento social.

Como se sabe, este "tipo ideal" de vanguarda política se realizou no decorrer do sé-

culo 20 em um processo nacional e internacional muito complicado, isto é, ele não se realizou de forma ideal, em razão de condições diferenciadamente difíceis (regiões subdesenvolvidas cultural e economicamente; experiência política das massas populares pouco desenvolvida; força e flexibilidade de uma burguesia nacional ainda dominante ou interferência da burguesia internacional na discussão sobre capitalismo e socialismo).

Por outro lado, foram registrados êxitos e períodos de grandes transformações e entusiasmos, nos quais as massas puderam vivenciar mudanças reais, como a Revolução de Outubro e os famosos anos 20 na jovem União Soviética (que, apesar de seu atraso econômico, era, naquele tempo, pelo menos em seus centros, uma “sociedade avançada” política, cultural e artisticamente); as tendências sociais na Alemanha da República de Weimar sob inspiração do Partido Comunista Alemão (KPD) e a influência dos acontecimentos na União Soviética (o que perdurou até a vitória da contra-revolução fascista); os anos 30 na Espanha, igualmente neutralizados pelo fascismo; o surgimento dos países socialistas europeus após a Segunda Guerra Mundial (com a vitória da União Soviética contra o fascismo alemão e sem a realização de revoluções nacionais próprias); e, através de revoluções vitoriosas, a transformação política na China, Coreia, Cuba e em alguns países africanos; os acontecimentos políticos na França e na Itália nos anos 60 e 70, ainda que sem revoluções vitoriosas; parcialmente também os acontecimentos em Portugal, Chile, Nicarágua, etc. Registraram-se, portanto, grandes derrotas na luta contra o fascismo, o que tange não apenas às vanguardas políticas, mas sim à grande maioria do povo.

Registraram-se também, como se sabe, grandes derrotas *dentro* das vanguardas políticas: as consequências devastadoras do stalinismo na União Soviética e seus efeitos nos países socialistas e no movimento comunista internacional – ou seja, deformidades políticas que após 1956 não podiam ser superadas imediatamente, permanecendo até o início desta década e que vem sendo combatidas energeticamente pela direção do partido comunista soviético. Mesmo com sua “guarda” destruída pelos fascistas, os comunistas souberam manter sua posição de “avanço”. Com as derrotas em sua estrutura interna, isto é, a incapacidade de superar conseqüentemente as deformações não reconhecidas em profundidade, ou de impor um pensamento e um corpo de atitudes políticas realistas, as vanguardas políticas perderam parcialmente a função histórica pro-

gressista que requeriam para si. E elas se encontram ainda hoje em uma posição complicada e contraditória, pois o desenvolvimento do capitalismo possui “uma estabilidade maior do que se supunha anteriormente!!!” “O socialismo ainda não forneceu nenhum exemplo convincente para as massas nos países ocidentais de uma profunda democratização da sociedade e de uma solução mais rápida de problemas econômicos. Acrescente-se a isso os processos negativos no desenvolvimento em uma série de países socialistas...”, que conduziram a estagnações e situações de crise. Finalmente: os comunistas estão “nitidamente atrasados na dimensão da cooperação internacional em comparação com as atividades internacionalistas de outras correntes políticas (social-democratas, “verdes”, cristãos, conservadores e liberais)”. Eles se “atrasaram no reconhecimento das novas realidades no final do século 20”, assumindo uma posição de “arrièrre-garde”.(21) Isto foi reconhecido, o que vem a mostrar diversas iniciativas do Partido Comunista da União Soviética que vêm se constituindo em um novo “avanço” da política nacional e internacional. Este avanço tem como pré-requisito e conseqüência a reconstrução de novas “guardas” e uma abrangente reforma da totalidade das relações políticas, que precisa chegar à qualidade de uma revolução para o êxito de suas propostas.

Esta mudança radical revolucionária se revela internacionalmente em uma política da razão e do diálogo, voltada para a coexistência, cooperação e evolução conjunta de ambos os sistemas existentes de orientações opostas e para uma nova amplitude de alianças com maior tolerância em relação a indivíduos de outra orientação política, manifesta nacionalmente em uma democratização socialista conseqüente.(22) Tudo isso se constitui em processos intrincados da discussão com as forças reacionárias ou conservadoras da burguesia ou com as forças conservadoras no movimento comunista e nos países socialistas.

#### Quarta tese: Vanguarda política – vanguarda musical?

Das reflexões e da conceituação histórica de vanguarda política precedentes resultam conseqüências para a consideração de suas relações com a música moderna, nova ou avançada (e da revolução musical desencadeada pela eletrificação). O problema da relação entre vanguardas política e musical existe apenas a partir da Revolução de Outubro.

4.1 As vanguardas políticas inspiraram e fomentaram o desenvolvimento da música

avançada nos períodos em que estavam em condições de desencadear processos de ampla renovação social, e também de conduzi-lo em relação de reciprocidade com as massas populares e de trabalhadores: na jovem União Soviética, a vanguarda política e a música avançada estavam objetivamente em um mesmo nível, assim como o engajamento político dos (escassos) músicos progressistas era quase óbvio e a polarização das partes politizadas da classe trabalhadora não significava um entrave para inovações e experimentações, mas, ao contrário, tornava-se uma razão para a participação destas partes com o mesmo espírito inovador através da ampliação de novas formas de recepção das artes para fora da esfera acadêmica.(23) As pessoas relevantes em termos de política musical eram relativamente tolerantes apesar de possuírem um comportamento fundamentalmente classista. Este processo teve conseqüências nos países capitalistas na década de 20, como, por exemplo, na Alemanha. Pela primeira vez na história do movimento sindical, músicos profissionais altamente especializados – e exatamente das tendências progressistas – se aproximaram dos fundamentos políticos vanguardistas e se engajaram por seus objetivos revolucionários, colocando sua alta qualificação a serviço da prática política, cultural e musical do movimento, da nova coletividade de correligionários das outras artes (Scherchen, o grupo de novembro, Eisler, “Kampfmusik”, Liga dos Escritores do Proletariado Revolucionário, etc.).

Apenas a partir desta época pode-se falar em uma relação de reciprocidade entre vanguarda política e musical. Nela existia um espaço relativamente grande para experimentação, para a descoberta de novos conteúdos sociais e a busca de uma síntese nova e original entre qualidade artística e simplicidade, para a junção da revolução musical de material com a revolução técnica e política representada, por exemplo, pelo conceito eisleriano de “música aplicada”. E, naturalmente, isso não ocorria livre de contradições, embora não houvesse nenhum tipo de regulamentação.

Tendências semelhantes em períodos comparáveis após a Segunda Guerra Mundial podem ser vistas, por exemplo, na Itália dos anos 60 e 70. O PCI com sua força política de grande tradição, autoridade e poder de ampla atuação desenvolveu uma política musical aberta para o novo sem recair nas vulgaridades decorrentes das idéias de Shdanow e segundo a qual nem todas as formas da criatividade musical eram medidas segundo os critérios de adequação à tradição e penetração nas massas.

O PCI tinha politicamente a seu lado grande parte dos músicos progressistas (Nono, Manzoni, Gentilucci, Liberovici, Lombardi, o movimento e a revista “Musica/Realtà”).

4.2 No entanto, existiram também períodos nos quais o stalinismo continuava exercendo influências sobre a política musical com suas duradouras conseqüências sobre as culturas musicais. Estes períodos foram o início dos anos 30 na União Soviética, e, ainda mais acentuadamente, o período após 1948 no mesmo país e, nos países socialistas, o período que durou até a década de 60 e o início dos anos 70. Neles se estimulou e se impôs administrativamente uma interpretação classista e baseada em princípios de uma sociologia da vulgaridade de adequação à tradição e orientação pelos preceitos de uma sociedade de massas (refletida na supervalorização da herança clássica e da música popular). Ao mesmo tempo exagerou-se na limitação de influências ideológicas “inimigas” da música “burguesa” e “decadente”, não compreendidas em sua contraditoriedade interna. Para isso utilizaram-se os meios de uma ditadura paternalista que agia em nome do povo musicalmente pouco qualificado e deformado e exercida por funcionários igualmente pouco qualificados e de escassa formação musical.

As conhecidas lutas contra o “formalismo” e o “modernismo” na música foram empreendidas não apenas em relação aos músicos da vanguarda histórica propriamente dita mas, após 1948, atingiu também obras de Shostakovich, Prokofiev, Bartok, Hindemith ou mesmo Eisler.(24) E esta política prejudicial à totalidade das relações musicais foi ativamente praticada e representada por músicos de orientação socialista e ideólogos musicais, para quem a música nova e progressista nada tinha a oferecer e que em sua argumentação vulgar foram obrigados a lançar mão direta ou indiretamente da crítica vulgar dos ideólogos musicais do conservadorismo burguês à vanguarda, aproximando-se fatalmente da ideologia musical fascista. E já que para os funcionários políticos valia como especialista qualquer um que refutasse a “vanguarda” e aceitasse sem o exercício da crítica a reação negativa do público de massa a qualquer tipo de música moderna, tudo aquilo que fizessem os músicos progressistas em direção à renovação histórica não teria chance de penetração e atuação social. Mesmo os músicos progressistas de convicção socialista não foram compreendidos naqueles anos em suas próprias áreas de atuação, encontrando grandes dificuldades em superar conflitos.(25)

Esta situação fatal não pôde conter o empenho pela música progressista por parte daqueles realmente interessados. No entanto, ela teve conseqüências bastante negativas, já que os “modernos” moderados de tendências conservadoras e epigonais puderam determinar despreocupadamente o panorama musical da época. Apesar disso, registraram-se grandes atuações no sentido de preservação da herança clássica. Se, por um lado, as “vanguardas” polfticas realizaram nos tempos da reconstrução grandes obras econômicas e sociais, por outro lado, elas se comportaram em relação à música progressista de maneira conservadora e reacionária, ou mesmo iludente em face a seus objetivos populistas.

Desde os anos 70 não existe mais esta rivalidade com a vanguarda na polftica musical oficial. Os estfmulos mecanicistas a uma orientação musical realista e socialista foram relativizados, assim como foram suprimidas as vulgaridades do passado e cada vez mais reconhecidas a potencialidade e eficiência das “vanguardas” artfsticas com suas contradições internas. A tolerância em relação à música tornou-se maior. A orientação socialista e realista é vista hoje implicitamente como característica específica e programática de uma música progressista. Mesmo alguns anos antes da introdução de reformas na polftica exterior, interior e cultural por parte de Gorbachev existia na União Soviética um espaço relativamente grande para a música progressista nacional e internacional, ainda que em poucos centros e através de formas extraordinárias de apresentação e apesar da predominância da maneira antiga de pensar. O mesmo se aplica aos outros países socialistas.

Mas isto não significa de maneira nenhuma que os músicos progressistas tenham se orientado, ou se orientem conscientemente pelas respectivas polfticas da atualidade ou pelo engajamento no sentido socialista. No entanto, existiram e existem ainda músicos progressistas que não abandonaram os ideais socialistas ou os conceitos progressistas também em um sentido polftico. A maioria, no entanto, teve um comportamento cético em relação às vanguardas polfticas, ou mesmo um desinteresse implfcito por polftica em face às experiências históricas e verdadeiras no período da estagnação, mesmo porque este período coincide com a crise geral de valor de uma situação nova na qual se encontra a humanidade.

Uma polftica do “laissez faire” não garante uma relação de reciprocidade produtiva entre vanguarda polftica e progressividade musical, que, por sua vez, não pode ser definida globalmente como apolftica, destituída de

função e significado e difícil de ser compreendida. E, finalmente, a música progressista permitida ainda que dentro deste quadro, formalmente não engajada e individualista atuou em relação aos ativos e inativos politicamente, e aos musicalmente sensíveis e insensíveis como fator de perturbação; como instância de intranqüilidade, de vaga objeção contra a confirmação representativa do status quo, ou de sua harmonizante continuidade no futuro requerida pelos músicos conservadores, moderadamente modernos ou epigonais.

Infelizmente, ainda não se pode dizer que a revolução musical do século 20, ou seja, a eletrificação da música, tenha sido abordada na polftica musical dos países socialistas e nos partidos trabalhistas e comunistas dos países capitalistas e do Terceiro Mundo de forma correspondente à dimensão que ela assumiu.<sup>(26)</sup> Esta inércia em relação ao reconhecimento geral e à consolidação fática do novo, não apenas na música, é normal para qualquer organização voltada para as massas, mesmo para uma organização politicamente progressista e de orientação socialista.

Considerando-se o necessário revolucionamento geral em todos os setores da vida nos dois sistemas sociais predominantes, obrigados à coexistência e à evolução conjunta para sobreviverem, as relações entre vanguardas polfticas e progressividade musical podem ser sintetizadas da seguinte maneira:

As vanguardas polfticas necessitam ser pensadas mais amplamente, fora dos limites da centralização socialista tradicional e revolucionária, para que possa entrar em atividade uma grande “frente unitária” de seres com idéias conflitantes com o fim de enfrentar as questões fundamentais da preservação da vida e da paz, assumindo todas as conseqüências decorrentes de uma nova prática de tolerância na discussão espiritual e filosófica. Por sua vez, a progressividade musical, extrapolando a concepção de uma lógica de desenvolvimento musical relativamente autônomo, deveria ser avaliada em primeira linha segundo um contexto musical idealizado integral, de configurações sonoras e conteúdos relacionados a esforços diferenciados para a construção de um futuro da humanidade no sentido da emancipação real e potencial das massas: no sentido da libertação das conseqüências incontroláveis dos processos de socialização.

É óbvio que músicos deste século, engajados neste sentido nos países capitalistas, socialistas e do Terceiro Mundo, têm a prestar colaborações decisivas a partir de suas tradições e experiências (incluindo-se as experiências

amargas). É igualmente óbvia a necessidade de ainda maior paciência e resistência que na vida política para que possa surgir uma coalescência da razão entre músicos progressistas de tendências distintas (engajados politicamente ou "apolíticos") e todos os outros músicos.

Isto pode parecer utópico, mas é absolu-

tamente necessário. Quanto mais seres humanos permanecerem indiferentes ou contrários à necessidade de um comportamento geral progressista tanto politicamente quanto musicalmente — em face às dificuldades de sua formação — tanto mais prováveis e certos se tornam a decadência e o barbarismo. (27)

## Notas e referências

- (1) V. Kaden, Christian, 1984. "Die Anfänge der Komposition." In *Beiträge zur Musikwissenschaft I*, p.3-34; ou id. 1984. In *Musiksoziologie*. Berlin. p.334-447.
- (2) V. Georg Knepler, 1982. *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*. Leipzig. p.226ff, 233ff.
- (3) V. Christian Kaden, op. cit.; e Aaron J. Gurjewitsch, 1978. *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*. Dresden.
- (4) Estas idéias foram formuladas por Chris Cuttler em uma comunicação sobre o tema "What is popular music?", publicada em *Popular music perspectives 2*, papers from the second international conference on popular music studies, Reggio Emilia, setembro, 19-24, 1983, IASPM, Göteborg, etc., 1985, p.3-12.
- (5) V. também em *Ästhetik der Kunst*, Berlin 1987, Seção 1.3.1. "Von Musik in den Medien zu Musik für die Medien. Gedanken zu einer Ästhetik 'radiogener' Musik," p.82-101. O potencial aqui mencionado foi avaliado politicamente por Chris Cuttler. Em seu livro *File under popular. Theoretical and critical writings on music*, Londres, 1985, ele escreve o seguinte: Já se pode prever que a luta pelo futuro da música se realizará através dos meios de gravação. As qualidades deste meio, que são ideais à burguesia, já chegaram a um ótimo nível de desenvolvimento. Elas se transformaram na realidade predominante da "cultura de massa", veiculada em forma de mercadoria. O avaliador decisivo é que para a burguesia a mercadoria não é avaliada segundo critérios culturais, mas sim comerciais. Por este motivo, as enormes possibilidades de desenvolvimento de valores culturais e estéticos oferecidas pelos meios de gravação e reprodução permanecem estagnadas. É indiscutível que ao processo de "recording" e de eletrificação são imantadas potenciais revolucionárias que... apenas em uma sociedade igualitária e destituída de classes sociais poderiam progredir. Estas contradições já estão sendo reconhecidas e passaram a exercer pressão sobre todo o setor musical, p.142. V. a esse respeito também Günter Mayer, 1987. "Medien - Massen - Künste, Rückgriff auf Ansprüche und Ansprüche auf Vorgriffe." In *Brecht 88, Anregungen zum Dialog über Vernunft am Jahrestausende*, Berlin, p.270-285.
- (6) V. Frank Schneider, 1984. "Vorwärts und (nicht) vergessen. Einige vorläufige Anregungen, über musikalische Avantgarden heute wieder nach-zudenken." In *Musik und Gesellschaft 8*, p.398-403; "Annäherungsversuche", id., p.404-411; e id., 1979. *Künstlerische Avantgarde - Annäherungen an ein unabhängliches Kapitel*. Berlin.
- (7) V. Curt de Meyer, "Minimal and repetitive aspects in Popular music" e Paolo Prato, "Close encounters between pops and classics". In *Popular music perspectives 2*, v. nota 2. p.387-396, 375-386.
- (8) V. Stefan Amzoll, 1987/1988. *Musik im Rundfunk der Weimarer Republik - Studien zur Entstehungsgeschichte medienspezifischer Kunstproduktion und -vermittlung*. Dissertação, Humboldt Universität.
- (9) V. Krister Malm/Roger Wallis, 1984. *Big sounds from small peoples. The music industry in small countries*. Londres.
- (10) V. Walter Benjamin, 1970. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". In *Lesenzeichen*. Leipzig. p.381.
- (11) Frank Schneider, op.cit., p.399.
- (12) V. Frank Schneider, op.cit., p.204-243; Karin Hirdina, 1981. *Pathos de Sachlichkeit*. Berlin.
- (13) Isso também acontece porque a "revolução de material" se realizou no âmbito da instituição tradicional do concerto e da ópera sem a preocupação de questioná-la. Os artistas progressistas das outras artes foram mais radicais, assumindo não apenas formas alternativas de trabalho mas também de vida. V. Friedbert Streller, 1988. *Revolte und Aufbruch. Musikhistorische Studien zum Expressionismus in Deutschland*. Dissertação, Martin Luther Universität, Halle, para uma exposição sobre as atividades musicais progressistas nos três primeiros decênios deste século e suas categorias históricas e gerais.
- (14) V. Karlheinz Stockhausen, 1971. "Osaka-Projekt." In *Texte zur Musik 1963-1970*, Vol.3. Colônia. p.153-158; Georg Katzer, 1983. "Entwicklungen und Perspektiven elektroakustischer Musik." In *Musik und Gesellschaft 6*.
- (15) V. Peter Wicke 1987, "Alltäglicher Lebensprozess und Musikaneignung." In *Musik und Gesellschaft 9*; e id., 1987

*Rockmusik - zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums*, Leipzig.

- (16) V. as excelentes análises de Simon Frith, 1981. "The sociology of rock: notes from Britain" In *Popular music perspectives*, papers from the first international conference on popular music research, Amsterdã, David Horn e Philip Tagg (eds.), Göteborg & Exeter, 1982, p.142-154; e id., 1981. "The magic that can set you free." In Middleton, R. & D. Horn (eds.) *Popular Music 1, Folk or popular? Distinctions, Influences, Continuities*. (Cambridge University Press). p.159-168.
- (17) V. Peter Kemper, 1988. "Flucht nach vorn oder Sieg des Vertrauten?." In *Postmoderne*, Peter Kemper (ed.), Frankfurt a. M. p.313-328. Para o tema pós-modernismo na música v. também Frank Schneider, 1988. "Postmoderne, neueste Musik und wir? Zehn Stich-Punkte in ein buntes Gewebe." In *Musik und Gesellschaft 8*, p.384-400; e Eberhard Klemm, "Nichts Neues unter der Sonne." id., p.400-403.
- (18) Wolfgang Welsch prestou uma excelente colaboração para a superação de julgamentos superficiais em "Postmoderne - Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs." In "Postmoderne" oder der Kampf um die Zukunft" v. nota 17, p.9-36.
- (19) V. Neil Postman, 1985. *Wir amüsieren uns zu Tode, Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*. Frankfurt a. M.
- (20) Esta formulação tomei de empréstimo a Bernd Guggenberger, citado por Peter Kemper, v. nota (17), p.325. Originalmente escreveu o autor: "É melhor estar perplexo mas de bom humor, do que consciente mas infeliz."
- (21) V. Anatoli Dobrynin, "Zur Verteidigung des Leninismus." In *Neues Deutschland*, 15.04.1988, p.2.
- (22) V. Michail Gorbatschow, 1988. *Umgestaltung und neues Denken für unser Land und für die ganze Welt*. Berlin.
- (23) V., entre outros, Sigrid Neef, 1986. "Alexander Mossoff, zwischen Phantastik und Realitätsbezug." In *Musik und Gesellschaft 10*, p.532-534.
- (24) V. os documentos da reunião com representantes da música soviética no Comitê Central do Partido Comunista Soviético de janeiro de 1948 e sua avaliação na Associação de Compositores Soviéticos de fevereiro de 1948 in A. Shdanov, 1951. "Über Kunst und Wissenschaft." Berlin, p.46ff.; e a crítica a Eisler in "Sowjetskaya Musyka", 5/1948, ou in Hanns Eisler, 1982, *Musik und Politik, Schriften 1948 - 1962*, edição crítica de Günter Mayer, Leipzig, comentário p.22-24.
- (25) V. a crítica à ópera de Paul Dessau "O interrogatório de Lukullu", baseada em texto de Bertolt Brecht, que foi integrada às decisões do 3º plenário do Comitê Central do Partido Socialista Unificado da Alemanha (SED).
- (26) Isto se expressa também nitidamente em um documento colocado à discussão pública conjuntamente pelo Ministério da Cultura da RDA e a Associação de Compositores e Musicólogos deste país, sob o título "Positionen und Überlegungen zur weiteren Entwicklung der sozialistischen Musikkultur in der DDR," publicado in *Musik und Gesellschaft 6* (1987). Isto é compreensivo, já que estas relações não fazem parte também das reflexões musicológicas sobre as contradições atuais e essenciais do desenvolvimento das culturas musicais. V. "Traditionen in den Musikkulturen - Heute und Morgen." Conferência científica do Conselho Internacional de Música, Berlin, RDA, 1985, publicado em Leipzig 1987, ou as colaborações ao 8º Seminário de musicólogos marxistas de países socialistas sobre o tema "a cultura musical socialista da atualidade", in *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 2(1987).
- (27) Já em 1951, Hanns Eisler apontava para esta situação historicamente nova. No texto "An meine Kollegen in Westdeutschland (A meus colegas na Alemanha Ocidental) Eisler escreveu o seguinte sobre as experiências após a Primeira Guerra Mundial e Hiroshima: "Muitos de nós tiveram sorte. Eles passaram por um mar de sangue e lágrimas e quase que não suaram seus sapatos. Assim eles esperam ter sorte mais uma vez, quando vierem as próximas catástrofes. Mas a arte da bomba atômica torna isso impossível. Nenhum de nós deverá ter sorte desta vez. Este é um dos motivos, e, seguramente não o mais nobre, porque nenhum de nós não pode se dar ao luxo de ficar alheio ao movimento pacifista ou simplesmente ignorá-lo por fraqueza, arrogância ou negligência", in Hanns Eisler, "Musik und Politik, Schriften 1948-1962", v. nota (24), p.146.